UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

GRACE ALVES DA PAIXÃO

**NATUREZA E ARTIFICIALIDADE NAS MULHERES DAS
POESIAS DE VICTOR HUGO E CHARLES BAUDELAIRE**

V.1

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

NATUREZA E ARTIFICIALIDADE NAS MULHERES DAS POESIAS
DE VÍCTOR HUGO E CHARLES BAUDELAIRE

Grace Alves da Paixão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Glória Carneiro do Amaral

V.1

São Paulo
2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Grace Alves da Paixão

Natureza e artificialidade nas mulheres das poesias de Victor Hugo e Charles Baudelaire

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas para obtenção do título
de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Linguísticos,
Literários e Tradutológicos em Francês

Aprovado em:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADEÇO

À professora doutora Gloria Carneiro do Amaral, por acreditar em mim e pela orientação sempre amiga, sempre presente, sempre pacienciosa e sempre carinhosa.

Aos professores Álvaro Faleiros e Viviana Bosi, pelas preciosas contribuições no exame de qualificação.

A minha mãe, Raimunda Alves da Paixão, por me ensinar, desde muito cedo, quão grande é o valor da educação e do saber.

Às minhas irmãs, Bianca Alves da Paixão e Nathalie Alves da Paixão, pela amizade, pela vida que compartilhamos, pelo amor incondicional e pelo apoio em todos os momentos.

A Ivan Mamede Carlos, pelo incentivo, pelo companheirismo e pela compreensão.

À amiga Monica Gama, pelas leituras atentas e interessadas e, acima de tudo, por cultivar junto comigo essa amizade sincera e duradoura.

A Ana Carolina Moraes, Isabela Trazzi e Angela das Neves, pela leitura e pela discussão.

A todos os que estiveram comigo e que me ajudaram, ainda que indiretamente, a trilhar esse caminho.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

RESUMO

PAIXÃO, G. A. da. Natureza e artificialidade nas mulheres das poesias de Victor Hugo e Charles Baudelaire. 2010.180 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

O objetivo da presente pesquisa é comparar as figuras femininas das poesias de Victor Hugo e Charles Baudelaire, tendo como eixo de análise a expressão da natureza e da artificialidade. O trabalho realiza-se especialmente a partir da leitura de poemas e consiste numa reflexão sobre as comparações entre os poetas encontradas na fortuna crítica, em uma apresentação geral de suas obras voltada para o estudo do progresso, da função do poeta e da paisagem em relação ao contexto do século XIX, e na análise de correlações e diferenças nas imagens de mulheres de suas poesias.

Palavras-chave: Victor Hugo; Baudelaire Poesia; Literatura Francesa; Romantismo; Mulheres.

ABSTRACT

PAIXÃO, G. A. da. Nature and artificiality in women on poetry by Victor Hugo and Charles Baudelaire. 2010.180 f. Master's Degree Monograph – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

The aim of this research is to compare the female figures of poems by Victor Hugo, Charles Baudelaire considering the expression of nature and artificiality as their center. The comparison applied to these works will take place especially through reading poems. In addition to a literature review of the comparisons between them previously undertaken and an overview of their work focused on the study of progress, the role of poet and landscape in relation to the context of the nineteenth century, the work allows correlations and differences in the images of women on their poetry to be analyzed.

Keywords: Victor Hugo; Baudelaire; Poetry; French Literature; Romanticism; Women.

RÉSUMÉ

PAIXÃO, G. A. da. La nature et l'artificialité dans les femmes des poésies de Victor Hugo et Charles Baudelaire. 2010.180 f. Dissertation (Master II) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

L'objectif de cette recherche est celui de comparer, à partir de la lecture de poèmes, les figures féminines dans les poésies de Victor Hugo et de Charles Baudelaire ayant comme axe de l'analyse l'expression de la nature et de l'artificialité. Nous proposons d'abord une réflexion à propos des comparaisons entre eux déjà accomplies dans la critique. Ensuite, une présentation plus générale des œuvres en étudiant les thèmes du progrès, de la fonction du poète et du paysage par rapport au contexte du XIX^e siècle. Finalement, le travail permet aussi l'analyse des corrélations et des différences dans les images de femmes de leurs poésies.

Mots-clés: Victor Hugo; Baudelaire ; Poésie; Littérature française; Romantisme; Femmes.

J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau.

BAUDELAIRE, *Fusées*

*la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui,
pareil à la secousse d'un tremblement de terre,
changera toute la face du monde intellectuel.*

VICTOR HUGO, *La préface de Cromwell*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 COMPARAÇÕES ENTRE VICTOR HUGO E BAUDELAIRE.....	12
1.1 RELAÇÕES PESSOAIS E LITERARIAS.....	12
1.2 A SITUAÇÃO DE VICTOR HUGO E BAUDELAIRE NO SÉCULO XIX.....	17
1.3 A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX	24
1.4 MEADOS DO SÉCULO XX	34
1.5 O TOM DAS LEITURAS NA CRÍTICA DO FIM DO SÉCULO XX.....	47
2 VICTOR HUGO E BAUDELAIRE: HOMENS E POETAS DO SÉCULO XIX	65
2.1 OLHARES PARADOXAIS SOBRE O SÉCULO XIX	65
2.2 O DESPERTAR DO LÍRICO NUM CONTEXTO <i>ANTILÍRICO</i>	68
2.3 O PROGRESSO, O POETA E A PAISAGEM	70
2.3.1. O PROGRESSO	71
2.3.2. O POETA.....	76
2.3.3. A PAISAGEM	82
3 NATUREZA E ARTIFICIALIDADE NAS MULHERES DE VICTOR HUGO E BAUDELAIRE.....	97
3.1 MULHER E NATUREZA.....	97
3.2 MULHERES EXÓTICAS	108
3.3 AMOR, EROTISMO E LESBIANISMO	121
3.4 MULHERES ARTIFICIAIS	132
3.5 JUVENTUDE E MATURIDADE	143
3.6 SOFRIMENTO.....	150
CONCLUSÃO	166
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	172

INTRODUÇÃO

Comparações entre Victor Hugo (1802-1885) e Baudelaire (1821-1867) vêm sendo realizadas pela crítica literária desde o século XIX, ainda que nem sempre de forma sistematizada. Acreditamos que o diálogo entre suas obras possa lançar luz sobre vários aspectos de suas poesias. Neste trabalho, propomos uma análise do modo como relacionam mulher, natureza e artificialidade em suas poesias.

Os vocábulos *natureza* e *artificialidade* são palavras-chave deste trabalho e podem suscitar algum problema de ordem conceitual. Por isso, esclarecemos que entendemos por *natureza* todo o mundo material com seus elementos físicos que compõem um cenário natural, construído sem intermédio da ação humana e, algumas vezes, a condição original e não civilizada do homem; e tomamos por *artificialidade* o oposto a tudo isso, ou seja, algo que está relacionado ao artifício e à ação humana.

Queremos destacar que o foco recaiu sobre a poesia lírica hugoana e baudelaireana e, ainda que o conceito de lírica – formulado especialmente por Hegel – aplicado à poesia moderna seja alvo de problematizações, decidimos que os poemas de *La Légende des Siècles* (1859; 1877), de Victor Hugo, e *Les Petits Poèmes en Prose* (1869), de Baudelaire, não participariam do horizonte da pesquisa; o primeiro por estabelecer uma relação estreita com a épica e o segundo por trazer uma forma híbrida entre poesia e prosa¹.

O trabalho se desdobra em três capítulos:

¹ Os livros de Victor Hugo utilizados para realizar a pesquisa são: *Odes et Poésies Diverses* (1822); *Nouvelles Odes* (1824); *Odes et Ballades* (1826); *Les Orientales* (1829); *Les Feuilles d'Automne* (1831); *Les Chants du Crépuscule* (1835); *Les Voix Intérieures* (1837); *Les Rayons et les Ombres* (1840); *Les Châtiments* (1853); *Les Contemplations* (1856); *Les Chansons des Rues et des Bois* (1865); *L'Année Terrible* (1872). Utilizamos a edição de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, publicada em 1861.

No primeiro deles, *Comparações entre Victor Hugo e Baudelaire*, procuramos estudar por que os poetas são alvo de comparações desde o século XIX e, além disso, de que maneira tais comparações se deram, procurando responder a questões como: quem foram os críticos que os compararam? Por que os compararam? Qual o tom dessas comparações? Nelas, privilegia-se um deles em detrimento do outro? Houve mudanças no tipo de comparação que se fez do fim do século XIX ao início do século XXI?

No segundo capítulo, *Victor Hugo e Baudelaire: homens e poetas do século XIX*, procuramos fazer uma apresentação mais geral dos poetas, tendo como eixo de análise as suas diferentes visões de mundo sobre o século em que viveram e o diálogo que suas literaturas estabelecem com tais perspectivas. Para isso, escolhemos três temas a serem vistos: o progresso, o poeta e a paisagem. Ainda que de modo breve, a comparação dos autores tendo como base esses temas – que revelam algumas de suas diferenças e alguns de seus paradoxos mais significativos – serviu-nos de porta de entrada para abordarmos como natureza e artificialidade se manifestam em imagens de mulheres veiculadas por suas poesias.

No terceiro capítulo, *Natureza e artificialidade nas mulheres de Victor Hugo e Charles Baudelaire*, analisamos as características dos perfis femininos de suas poesias, procurando estabelecer entre eles relações de similaridade e de diferença. A comparação centrou-se especialmente na ligação dessas mulheres à natureza, ao exotismo, ao amor, ao erotismo, ao lesbianismo, à artificialidade, à juventude, à maturidade e ao sofrimento.

O foco em um tema específico e a atenção dada à leitura de poemas vêm da necessidade de rever grande parte das comparações entre Hugo e Baudelaire, realizadas na maioria das vezes de modo esparso. Nota-se, nessas comparações, que o objetivo do crítico nem sempre é compará-los, mas acaba por usar um como pano de fundo para que o outro ganhe espaço e, além disso, suas diferenças são postuladas de modo a parecer que são óbvias e que prescindem de qualquer explicação ou comprovação baseada em textos literários.

A pesquisa revelou-se de grande importância para examinarmos tanto a complexidade das poesias de Victor Hugo e de Baudelaire em seu conjunto, quanto a própria complexidade do tema *mulher*, que em si traz questões centrais para a compreensão dos conceitos de beleza formulados em determinada época e por determinado autor. A via da comparação pareceu-nos bastante fecunda por permitir que, no encontro de diferenças e semelhanças, aspectos dessas obras poéticas fossem deslindados.

1 COMPARAÇÕES ENTRE VICTOR HUGO E BAUDELAIRE

Os nomes de Victor Hugo e Baudelaire quase sempre caminham juntos, porque foram contemporâneos, alcançaram importante projeção, mantiveram relações pessoais e apresentavam discordâncias com relação aos objetivos da literatura. Portanto, estabelecer relações entre eles para encontrar aspectos similares ou diferentes não é algo novo.

Na crítica, há aqueles que partem de Baudelaire como o paradigma da modernidade e só conseguem ler o passado como etapa preparatória de sua chegada; há os que tentam ver a grandiosidade dos dois e acabam forjando um Victor Hugo mais moderno do que ele mesmo pretendeu ser; e há ainda quem afirme que não se pode compará-los diante das diferenças entre suas obras.

Por isso, iniciaremos nossa reflexão pela leitura de algumas pesquisas que os compararam, no intuito de analisarmos como a crítica vem os aproximando e tentar mostrar em que medida este trabalho estabelece diálogo com essa tradição. Queremos ressaltar que em nosso cotejo, procuramos associar a leitura dos clássicos da crítica baudelairiana e hugoana a trabalhos de menor circulação, tais como anais de congressos e colóquios e livros mais novos, menos difundidos até o momento.

1.1 RELAÇÕES PESSOAIS E LITERARIAS

As relações pessoais entre os poetas, que traremos aqui de forma resumida, são marcadas por meandros contraditórios que mostram como o que chegou a nós sobre o assunto revela muito da personalidade de cada um e incita-nos a comparações, principalmente porque mantiveram discussões em torno da literatura.

Victor Hugo sempre se mostrou cordial com Baudelaire. Entretanto, Cellier (1970, p. 11), que estudou detidamente tais vínculos, desconfia dessa cordialidade e afirma que “les lettres de Hugo à Baudelaire n’étaient faites que de formules emphatiques et creuses [...] ses remerciements dithyrambiques, il les prodiguait à n’importe qui”, ou seja, o crítico acredita que os seus elogios vagos não diziam muito do que ele pensava sobre a obra baudelairiana.

Desse modo, aponta-se para o fato de que Victor Hugo, uma grande personalidade e um poeta ilustre entre seus contemporâneos, parecia tratar Baudelaire com um grau de impessoalidade notável, como se sua posição de superioridade não o deixasse dar importância a um artista menor, mais um entre tantos que lhe vinham à porta discutir sobre literatura, mostrar seus versos e buscar influências.

Baudelaire, por sua vez, demonstrou mais claramente o incômodo que as diferenças entre eles lhe causavam, mas, apesar das críticas a certos aspectos da obra de Victor Hugo, quis uma opinião dele sobre *Les Fleurs du Mal*, correspondeu-se com ele, enviou-lhe poemas para que fossem apreciados, procurou encontrá-lo na Bélgica e, quando este estava exilado, frequentou a casa de sua família.

Assim, as opiniões de Baudelaire acerca de Victor Hugo são contraditórias, há louvores e críticas que se alternam num movimento ambíguo, impossibilitando que se delimite com precisão sua repulsa e admiração diante dessa obra.

As interações de que temos notícia (demonstrem elas divergências, falsos elogios mútuos, críticas ferrenhas ou condescendências) apontam para o fato de que Baudelaire desde a juventude lia a obra de Victor Hugo e este, mesmo no exílio, tinha contato com as publicações daquele. O mais jovem respeitou a obra hugoana e afirmou que gostava especialmente da poesia dos anos de 1830, por ser misteriosa e por expressar uma preocupação formal consciente.

Amaral (2003, p. 64) tratou das relações pessoais entre eles, especialmente a partir de “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains”, texto de 1861 em que Baudelaire reconheceu a autoridade de Hugo e confessou apreciar sua “capacidade de trabalho”, que lhe permitia conciliar “seu gosto pela reflexão e pela solidão, de um lado e de outro, sua presença intensa na vida cultural e literária”. Isso, conclui a autora, deveria fascinar Baudelaire, que “tematizou inúmeras vezes, sobretudo em seus *Poemas em Prosa*, o embate entre a realidade e o sonho”.

Está claro que Baudelaire admirou Victor Hugo, mas o olhava com olhos críticos de quem era avesso ao didatismo e ao panfletarismo ideológico. Ocorre que a maneira como travaram relações, sobretudo a forma apaixonada da parte de Baudelaire, fez parecer que estavam em lados opostos por completo, como se não houvesse características semelhantes nos dois, e essa impressão de disputa parece ter despertado ainda mais o desejo de compará-los.

Queremos salientar que essa situação evidencia um conflito estético, posto que diz respeito a um diálogo maior acerca do fazer literário e da função da literatura. Contudo, a existência dessa discussão não permite inferir que estavam em direções opostas em seus pressupostos: suas obras apresentam características que ora se diferenciam, ora se aproximam, isto é, não são tão diferentes, nem tão semelhantes como a princípio possam parecer, mas se tocam em determinados momentos, alternando entre intersecções e separações.

Esse é um outro fator que instiga a comparações entre eles, diga-se, certa necessidade de se identificar o que há de novo na poesia baudelaireana em relação a Victor Hugo e aos românticos em geral que foi importante para a formação de uma nova estética e, além disso, quais traços românticos ainda permanecem nessa poesia e fazem com que o Romantismo se perpetue como um pensamento vivo.

Para Cellier (1970, p. 47), “Baudelaire quoi qu’on en ait dit, n’a jamais songé à renier le Romantisme. Comme il est normal de la part d’un jeune, il songe à le rajeunir”, isto é, ele

reconhecia que guardava características de seus antecessores e contemporâneos, afirmou certa vez que “Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels” (BAUDELAIRE, 1859/1976², p. 645), indicando assim que não lidou com o Romantismo sob o signo de uma ruptura radical.

Quando analisamos os aspectos formais dessas poesias, a dificuldade de abordarmos em quê são ou não parecidos vem à tona.

Por exemplo: Victor Hugo, especialmente em *Les Orientales* e no prefácio de *Cromwell*³, empreendeu uma busca pela libertação da forma – e, por se mostrar mais ligado ao trabalho formal do que à realidade sociopolítica, sofreu críticas – e nesse aspecto, seria possível relacionar sua obra à busca de novas formas que Baudelaire propôs em *Les Petits Poèmes en Prose*.

Albouy, ao discorrer sobre as qualidades dos primeiros poemas de Victor Hugo, encontra uma passagem do trabalho formal desses poemas (principalmente de *Les Orientales* e de *Odes et Ballades*) para a estética da arte pela arte e daí ao Parnaso:

[...] cette poésie qui ressemble à une de “ces belles vieilles villes d’Espagne”, où l’on trouve “tout”, la cathédrale gothique avec son fouillis de détails curieux, et la mosquée orientale, resplendissante, et qui s’égale dans les rythmes si lestes des *Ballades*, dans les tourbillonnements des Djinns, dans d’éclatantes fantaisies verbales, cette poésie toute de couleurs, d’évocations plastiques et de mots sonores, va se trouver à la source d’un courant romantique qui, sous le nom d’“école de l’art”, puis de “l’art pour l’art”, par Théophile Gautier, aboutira au Parnasse... (ALBOUY, 1964, p. XXXVIII)

Entretanto, é preciso observar que são buscas diferentes e embora a crítica reconheça que, no emprego do vocabulário, se possa fazer uma associação entre eles – porque Victor Hugo começou a usar palavras antes não utilizadas na lírica e depois Baudelaire radicalizou essa posição usando termos ainda mais novos – um crítico como Durand dissocia essa fase

² Quando julgamos necessário, citamos a data de publicação original seguida da data da publicação consultada, separadas por barra.

³ *Cromwell*, peça peça teatral de Victor Hugo, foi inspirada na peça *Thomas Lord Cromwell*, atribuída a Shakespeare, e também em algumas obras de Walter Scott.

hugoana dos anos 1830 de uma possível inauguração do conceito de “arte pura” nos seguintes termos:

De cette évidente revendication d'autonomie, il ne faut pas s'empreser de déduire – quand bien même n'y a-t-on pas manqué, et très tôt – que Hugo définit plusieurs années d'avance, en l'investissant pour un temps, la position esthétique de l'art pour l'art (dont Victor Cousin a forgé la formule dès 1816). La “pure poésie” des *Orientales* n'est pas la *poésie pure* dont se réclameront Baudelaire ou Mallarmé. Elle est l'affirmation d'une liberté gagnée sur les contraintes, d'une ouverture sur le possible, d'une volupté, là où l'autre tiendra de l'ascèse, du repli, de la négativité; et loin de répudier toute détermination politique, elle se donne pour un équivalent dans l'ordre des textes de la libéralisation des esprits dans une période de fin de règne [...] (DURAND, 2005, p. 43-44)

Quanto aos temas, da mesma forma, não podemos diferenciá-los por completo. De certo modo, a situação do homem moderno, o crescimento da cidade moderna, seus sentimentos diante de um mundo caótico, a pobreza e a riqueza como eixo de contradições da cidade e os novos conceitos de beleza que a vida moderna instaura, mesmo que tratados de modo diverso, estão presentes nas duas obras.

A crítica sempre assegurou, com certo grau de liberdade, que eles são diferentes na expressão do conteúdo político e social, visto que Victor Hugo tinha uma preocupação ideológica desnudada em sua obra, especialmente depois dos anos de 1850, quando partiu para um conteúdo social e político evidente, enquanto Baudelaire mantinha outro discurso, no qual procurava separar o domínio da arte e o da política.

A relação do eu lírico da poesia de Victor Hugo com as causas sociais e com uma literatura didática é clara, dado que faz parte de seu projeto estético-político. Em Baudelaire, não se pode afirmar nada a esse respeito sem levantar uma discussão ampla sobre o assunto, passando especialmente por críticos como Adorno, Benjamin, Friedrich e Oehler. Entretanto, não queremos nos alongar nessa possível dicotomia, já que merece uma análise extensa que talvez nos levasse a fugir ao assunto principal da pesquisa.

Da mesma forma, encontramos nuances com relação à abordagem da poesia pessoal de Victor Hugo, desde seus contemporâneos até os críticos dos anos de 1980, passando por

Friedrich, Albouy, Gleize e Durand, que mostram o quanto novas aproximações ainda são possíveis e fecundas.

Desejamos enfatizar inicialmente que existem discussões sobre características de Victor Hugo e de Baudelaire a serem levadas adiante e que podem ser enriquecidas pelo viés da comparação.

1.2 A SITUAÇÃO DE VICTOR HUGO E BAUDELAIRE NO SÉCULO XIX

Para entendermos melhor como os poetas vêm sendo comparados, é preciso analisar também qual era a situação de cada um deles no meio literário no século XIX.

A longa vida e a obra de Victor Hugo acompanharam o século. O enorme público que conquistou o elegeu como o poeta mais importante da França e é quase impossível resumir em poucas palavras o que se passou entre o prestígio do autor romântico dos anos de 1830 ao político proscrito que enviava seus livros combativos à pátria clandestinamente nos anos de 1850 e 1860.

A figura de Baudelaire é contrária a tal personalidade. Nos seus 46 anos de vida, escreveu relativamente pouco, apesar de ter dedicado a vida à literatura e à crítica de arte. Não colocou sua escrita em prol das causas sociais e foi incompreendido pela maioria dos contemporâneos.

Diríamos que Victor Hugo levava seus leitores à comoção, na medida em que havia empatia entre os seus interesses e os do público que o acompanhava, entretanto, Baudelaire provocava o choque, posto que expressava o que muitos não queriam ouvir e de uma maneira tal, que tornava difícil sua aceitação pelo grande público.

Uma boa maneira de se perceber quais lugares ocupavam é fazer a comparação do contexto da morte de cada um. Enquanto Victor Hugo morreu numa velhice abastada (em parte fruto do que conseguira com a venda de suas obras) e recebeu um enterro cheio de pompas (com direito a traslado público, presença comovida de milhares de pessoas e cripta no *Panthéon*), Baudelaire morreu sífilítico, hemiplégico e afásico, ao lado da mãe, de Jeanne Duval⁴ e de poucos amigos que lhe restaram.

Provavelmente era essa situação que Benjamin (1939/2000, p. 61) considerava quando escreveu que “para a multidão que acompanhava Hugo e que ele acompanhava, não havia nenhum Baudelaire. Mas sem dúvida essa multidão existia para ele e o levava diariamente a sondar a profundidade do seu próprio fracasso”. O “fracasso” a que se refere diz respeito à condenação judicial de *Les Fleurs du Mal*, às dificuldades financeiras, aos trabalhos inacabados, aos cobradores que lhe vinham bater à porta, à incompreensão familiar, à tristeza profunda e às desventuras no amor.

Claro que Victor Hugo passou por alguns percalços: uma traição da mulher, os casos de loucura na família (o irmão e uma filha), a luta pela democracia e a decepção com a ditadura, a condição de exilado, a morte de sua filha Léopoldine e do genro, afogados. Entretanto, parecia estar obstinado à superação, fazendo das adversidades suas armas, de modo que conseguiu viver da literatura e ser aclamado pela multidão de seus leitores.

Poderíamos aventar as diferenças dos tipos de perseguições que sofreram, visto que Victor Hugo ficou conhecido para a posteridade como aquele que foi condenado por questões políticas e Baudelaire, por motivos morais.

⁴ No ano de 1842, Baudelaire conhece Jeanne Duval, malabarista de origem americana. Essa paixão, de relação conturbada, o acompanhará até seus últimos dias de vida.

Victor Hugo sentiu-se ultrajado ao ver que seu partido dera apoio à matança de 1848 e, em 1851, à ditadura de Napoleão⁵. Suas críticas ao regime incomodaram o imperador e seus correligionários, que o baniram da França, para onde voltaria somente em 1870. Essa situação repercutiu em transformações no âmbito político (ele passará a ser declaradamente um homem de esquerda) e no âmbito estético (sua literatura expressará agora evidente teor ideológico). A crítica afirma que ele já manifestava compaixão pelos pobres antes disso, mas nos anos de exílio a compaixão torna-se luta, aspecto marcado em obras como *Les Misérables*, *Les Châtiments* e *L'Année Terrible*, divulgadas ilegalmente na França, onde era impedido de publicar.

Por sua vez, Baudelaire foi obrigado a retirar as peças consideradas imorais para uma sociedade hipócrita, que não queria o lesbianismo, o sexo ou certas baixezas figurados na literatura, especialmente na lírica, de modo que a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, de 1861, apresenta importantes transformações em relação à primeira, de 1857. Esse fato desencadeou uma série de eventos negativos em sua vida.

No entanto, o estudo de Krakovitch (1985) sobre a censura nas peças teatrais de Victor Hugo nos leva a inferir que não se pode fazer uma distinção categórica entre Victor Hugo e Baudelaire sob tal ponto de vista, de modo a diferenciar um poeta que sofreu julgamento político (Hugo) e outro que foi processado em razão de uma moral (Baudelaire), porquanto a censura no século XIX, de maneira geral, mesclava essas duas esferas.

Krakovitch (1985) revela que algumas das peças hugoanas sofreram intervenção do governo não apenas por questões políticas, mas também por conter cenas consideradas baixas

⁵ O século XIX na França foi marcado por conturbações políticas e lutas sociais. O ano de 1848 ficou gravado na história pelas batalhas acirradas entre operários e burgueses e por violentas repressões governamentais. Numa delas, que ocorreu em julho, diz-se que morreram dezesseis mil trabalhadores sob as ordens do general Cavaignac. Luís Napoleão (sobrinho de Napoleão Bonaparte) assume a presidência em dezembro deste ano e quatro anos mais tarde deveria deixar o poder, entretanto, mesmo diante da insatisfação popular e da recessão, em 1851 aplica um golpe: denomina-se doravante imperador, com o nome de Napoleão III e passa a perseguir os que lhe são contrários. Nem é preciso que se diga que tais acontecimentos serão avaliados como uma mancha na história de uma França pós-Revolução Francesa e que a literatura em muito dialoga com essa experiência.

para a sociedade da época e aponta também para a impossibilidade de se separar política e moral naquele tempo, porque a contenção dos assuntos morais dizia respeito a um dos deveres do Estado.

Assim, considerando a maneira como a política intervinha, podemos afirmar que, quando o governo de Napoleão III censurou a publicação do livro de Baudelaire, não era apenas uma moral que estava em jogo, mas a tentativa de controle do gosto de determinado público defendida pelos interesses do poder político.

Com relação ao reconhecimento de cada um, é preciso lembrar que não se deu ao mesmo tempo: no século XIX, ocupavam lugares bastante diferentes diante do público, visto que parte da crítica, especialmente a jornalística, tinha por hábito relacionar obra e vida, de modo que a literatura social de Hugo o levou a ser aclamado como um homem preocupado com o povo, ao passo que os aspectos chocantes da obra baudelairiana fizeram com que Baudelaire fosse julgado como uma pessoa imoral.

Proust (1954), ao refletir sobre a amizade de Sainte-Beuve e Baudelaire (especialmente a subserviência do segundo e a falta de reciprocidade do primeiro), lembrou que o jovem suplicara um artigo a respeito de *Les Fleurs du Mal* ao amigo, que era uma voz de autoridade certamente levada em conta em um julgamento, mas este apenas escrevera uma carta anônima com argumentos de defesa para o advogado, além de um artigo vago nas *Causeries de Lundi*.

Para Proust, esse episódio sugeriria que Sainte-Beuve não queria ter a sua reputação de grande homem das letras prejudicado ao associar-se a Baudelaire, mostrando-nos assim o quanto Baudelaire foi penalizado em razão das características de sua poesia. A prática crítica de Sainte-Beuve fazia uma ligação direta entre o sujeito criador e a obra. Proust rompe com esse modelo, mostrando as contradições entre o poeta e o sujeito Baudelaire. Isso hoje já é assimilado, embora ainda existam discussões sobre a construção da poética baudelairiana a partir tão somente da personalidade ou da vida de seu autor.

A situação de Baudelaire diante do público e seu anseio por reconhecimento são interpretados de diversas maneiras:

Para Proust (1954, p. 168), a retirada da candidatura de Baudelaire à Academia Francesa, a conselho de Sainte-Beuve, revela o quanto o autor de *Les Fleurs du Mal* não tinha consciência do valor de sua arte: “Il s’apercevait dans une sphère où un fauteuil à l’Académie, un article de Sainte-Beuve étaient beaucoup pour lui”. Isto é, talvez não buscasse reconhecimento em vida por julgar-se desmerecedor dele.

Para Balakian (1967/2000, p. 32), por sua vez, “Baudelaire não é um escritor desinteressado, está ao contrário passionalmente interessado em ser aceito como um poeta, em se tornar reconhecido e famoso, e faz a corte aos Hugos, Gautiers e Sainte-Beuves que poderiam facilmente patrocinar sua carreira”.

Até mesmo a dedicatória de *Les Fleurs du Mal*, a Théophile Gautier, é motivo de tais especulações. Há quem afirme que não se trata de algo sincero, pois que tinha por trás o interesse de procurar aproximação e apoio em um poeta reconhecido; entretanto, Pichois (1975) vê sinceridade nessa atitude, e não uma estratégia política que visaria apenas arrecadar amizades que lhe dessem apoio ou o inserissem no meio dos autores prestigiados.

Bourdieu (1992) analisou o papel de Baudelaire no meio literário de meados do século XIX de maneira a colocá-lo na posição do primeiro que rompeu com as instâncias burguesas e acadêmicas de reconhecimento literário. Essa análise destoa da leitura de Proust e de Balakian, pois afirma que Baudelaire teria plena consciência de sua arte e apenas em alguns momentos teria sido tentado a buscar aprovação de seus ilustres contemporâneos.

Na verdade, a personalidade de Baudelaire é contraditória e torna difícil interpretarmos até que ponto estava ou não implicado com seu reconhecimento nos meios literários oficiais. O fato é que nem de longe atingiu a massa que Victor Hugo conquistou, e um dos motivos

para essas diferentes recepções diz respeito à singularidade da proposta de cada um deles: Hugo fez uma obra voltada para o povo, Baudelaire não.

Valéry, em “Situation de Baudelaire” (1924/1948), analisa as diferenças entre a poesia baudelaireana e a romântica e acredita que Baudelaire foi levado a buscar essa diferença, dado que nasceu em meio a grandes poetas, tais como Victor Hugo, Lamartine e Vigny, e deveria marcar seu espaço de outra forma:

Le problème de Baudelaire pouvait donc, – devait donc, – se poser ainsi: “être un grand poète, mais n’être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset”. Je ne dis pas que ce propos fût conscient, mais il était nécessairement en Baudelaire, – et même essentiellement Baudelaire. Il était sa raison d’État [...]
(VALÉRY, 1924/1948, p. 132)

Nesse mesmo texto, Valéry comenta a fama póstuma de Baudelaire, fato que nos leva a considerar que já no final do século XIX há uma espécie de inversão do conceito de boa poesia, o que será intensificado nas primeiras décadas do século XX e levará o público a reservar um lugar entre os ilustres para Baudelaire.

Moretto (1989) reuniu alguns textos teóricos da segunda metade do século XIX e início do século XX com a finalidade de estudar os autores e a literatura denominados decadentes. Os textos mostram mudanças estéticas significativas que indicam os motivos que levaram os mais jovens a buscarem cada vez mais a obra de Baudelaire.

Houve na França, especialmente a partir dos anos de 1870, um mal-estar diante das ideias positivistas ligado a um sentimento de fracasso dos ideais e ao sentimento de decomposição do homem; por isso, a literatura passou a expressar oposição aos valores burgueses, ao positivismo e ao utilitarismo. Assim, embora descendentes diretos do Romantismo, muitos autores do período foram contrários a aspectos da arte romântica (MORETTO, 1989).

Os artigos que Moretto reúne deixam explícita a ligação das novas ideias literárias à figura de Baudelaire, que parece ser uma espécie de mentor estético donde surgiram os primeiros sinais de uma literatura *fin-de-siècle*, dando a impressão de que a luz do *sol*

romântico chegou a Baudelaire refletindo-se em diversos raios que formaram a poesia moderna.

O prefácio de Théophile Gautier para a reedição de *Les Fleurs du Mal*, em 1868, é considerado uma obra fundamental para as novas correntes, já que mostra entendimento de como a poesia baudelaireana trouxe algo de novo: o autor teria compreendido o papel de Baudelaire para um tempo de decadência (MORETTO, 1989; KAHN, 1902/1989).

Para conferir valor positivo à obra de Baudelaire, Gautier (1868/1991) recorre ao tom elogioso do comentário de Victor Hugo a seu respeito (“Vous dotez le ciel de l’art d’on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau”, carta de 06/10/1859). A figura de Victor Hugo toma ares míticos (um “São João poético que sonha na Patmos de Guernesay”) e garante a fórmula: Baudelaire é tão grande que merece elogios até mesmo do poeta maior.

Não é a imagem de Victor Hugo que encontramos nos escritos de Baju, para quem Baudelaire é precursor do movimento decadente. Ao discorrer sobre Barbey d’Aurevilly, afirma:

Ele é realmente o escritor único deste século. Excetuando Verlaine, ninguém pode comparar-se a ele. Victor Hugo, que contudo é considerado um gigante, é apenas um anão ao seu lado. Barbey eleva-se tanto mais acima de Victor Hugo quanto este acima no resto da humanidade. (BAJU, 1887/1989, p. 103)

A opinião de Baju, de que Victor Hugo teria sido ultrapassado por outros, parece ser compartilhada por muitos de seus contemporâneos. Obviamente, tais afirmações soaram mal aos ouvidos dos mais conservadores e não tardou para que Brunetière (1888/1989) respondesse com duras críticas à geração de Mallarmé. O autor ataca os jovens que ainda não tinham escrito nada semelhante a *Madame Bovary*, a *L’Assomoir*, a *Les Orientales* ou a *Cromwell*, demonstrando que considerava Flaubert, Zola e Hugo como autores exemplares.

Nesse texto, a geração dos anos de 1870 em diante é acusada de escrever com linguagem obscura e Baudelaire, de se portar como um “maníaco obscuro” que desejara espantar e escandalizar. Vale notar que a obscuridade da lírica não era um valor positivo para Brunetière, mas o será para os críticos do século XX, incluindo-se Friedrich, nos anos de 1950.

As comparações entre Victor Hugo e Baudelaire começavam a delinear-se na crítica. Victor Hugo, que fora nos anos de 1830 o exemplo da novidade, agora fazia o gosto dos conservadores e era defendido por eles; Baudelaire era louvado como um mentor pelos decadentistas, simbolistas e tantos outros representantes das mais variadas vertentes da poesia moderna.

1.3 A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

No começo do século XX, as novas gerações demonstram, por um lado, maior compreensão com a estética baudelaireana e, por outro lado, sentimentos ambíguos com relação à obra hugoana.

Nesse momento, frequentemente nos deparamos com tentativas de se comparar Victor Hugo e Baudelaire no intuito de se provar a igualdade ou mesmo a superioridade do segundo sobre o primeiro. Como vimos, Baudelaire não fora reconhecido em vida, a não ser pelo círculo de amigos literatos que lhe era próximo, uma vez que o público não recebera bem seu projeto por estar acostumado às formas românticas mais tradicionais.

Mas ele não fora totalmente indiferente a esse fato e em alguns momentos buscara reconhecimento. Após sua morte, isso parece ter se tornado uma espécie de questão de honra para seus admiradores, que se multiplicavam rapidamente. Fayolle (1972) estudou a projeção de Baudelaire nos manuais de literatura franceses e verificou uma ascensão espetacular em sua aceitação nos espaços institucionais: em 1880 ele ocupava o 36º lugar nesses livros e em 1940 já alcançava o segundo lugar. O primeiro, como sempre, era de Victor Hugo.

Em alguns estudos sobre Baudelaire na primeira metade do século XX, a presença de Victor Hugo tinha importância, no sentido de que ele sempre era um contraponto a ser

superado. Por isso, observamos que muitas vezes a intenção é se estudar Baudelaire, mas Victor Hugo está sempre ao lado, servindo de apoio aos críticos.

Mayaux (2002) lembra que, no início do século XX, a obra e a vida de Victor Hugo inspiraram Charles Péguy; que muitos aspectos de sua obra foram rejeitados por Valéry; que Gide e Saint-John Perse demonstravam uma espécie de irritação pouco disfarçada com a literatura hugoana; e que Mauriac e Cocteau viam nela a nostalgia de algo que viria a cair no esquecimento.

A irritação de Gide, referida por Mayaux, está exposta de modo convincente numa frase que viria a se tornar célebre divulgada na revista *L'Ermitage*, em 1902. Quando se perguntou a cem poetas sobre sua preferência pessoal, com a pergunta “Qual é o seu poeta?”, excluindo aqueles ainda vivos, a maioria escolheu Victor Hugo como seu preferido, Gide também, mas com a frase “Victor Hugo, hélas!”.

A frase instaura uma ambiguidade, já que ele poderia ter escolhido qualquer outro para eleger como favorito, mas escolhe Victor Hugo, não sem indicar que há algo de errado nessa escolha e que, talvez, haja algo de errado na poesia hugoana.

A resposta tornou-se emblemática e foi aplaudida por vários contemporâneos, inclusive por Valéry, que disse ser a mais bela fala do século. A concordância entre Gide e os poetas do início do século mostra a reputação de Victor Hugo nos meios literários do pós-simbolismo, um misto de admiração e de reavaliação (LIOURE, 2002).

Contudo, Lioure esclarece que a trajetória das opiniões de Gide acerca de Victor Hugo não deve ser resumida ao ano de 1902, na medida em que, ao analisar os seus diários, suas correspondências e alguns escritos de sua fase mais madura, descobre-se que na sua adolescência sentira entusiasmo e exaltação ao lê-lo e, mais tarde, voltou a ele com uma dose maior de compreensão.

Essa maior compreensão com relação à obra hugoana, característica da fase mais madura de Gide, está clara no prefácio que faz para sua *Anthologie de la poésie française* (1949). Ele conta uma situação pela qual passou quando estava na Inglaterra, momento em que um poeta contemporâneo lhe perguntara por que não havia poesia francesa de Villon a Baudelaire. A ignorância do inglês fez com que Gide se motivasse a escrever uma antologia que mostrasse os versos mais belos da literatura francesa.

No prefácio, a admiração de Gide por Baudelaire é incontestável, assim como o fato de que o coloca num lugar acima de seus contemporâneos, valorizando-o não apenas por suas inovações no campo temático, mas também, e principalmente, no que diz respeito ao trabalho formal:

[...] Car il n'est rien, chez Baudelaire, qui ne réponde à quelque interrogation de son esprit critique, à sa constante investigation, et c'est bien par cette conscience de lui-même et de son art qu'il s'élève si fort au-dessus des vagues et faciles transports de ses plus éminents contemporains

.....
Baudelaire, à l'encontre de ses contemporains, apporta dans son art, encouragé par Poe, science et conscience, patience et résolution. (GIDE, 1949, p. 10)

Ao apresentar Lamartine, Gide (1949) aponta o que chama de falta de surpresa nos seus versos como um defeito e, além disso, afirma que esse elemento é abundante em Baudelaire. Para nós, interessa observar que a admiração por Baudelaire não o impede de reconhecer a grandeza de Victor Hugo e a importância do Romantismo para a literatura francesa.

Ao analisar o contexto em que o Romantismo francês nasceu e as dificuldades que essa estética enfrentou para se afirmar diante do público, acostumado a uma literatura de características próximas à literatura grega, latina e espanhola, Gide (1949, p. 30) reconhece que o século XX julgou os românticos sem levar em conta seu papel histórico: “On juge aujourd’hui le romantisme sans indulgence. On oublie l’aridité précédente, la soif que ce torrent, souvent impur il est vrai, vint étancher; on reproche son bouillonnement à ce flot et l’on en dénonce l’écume”.

O autor confessa que tentou, ao apresentar os autores do Romantismo, não se deixar levar por julgamentos tendenciosos, visto que são representantes de uma “escola oposta” à que ele sempre seguiu (GIDE, 1949) e, ao elogiar Ronsard, compara-o a Victor Hugo: “Il domine la poésie française de très haut et nous ne retrouverons plus qu’avec Hugo pareilles effusions lyriques” (p. 20).

Depois, coloca Victor Hugo não apenas em posição de igualdade com Ronsard, mas em lugar superior, quando afirma que a mais importante característica do primeiro teria sido aquele estado de embriaguez eufórica que os séculos posteriores, de “tête froide”, não teriam compreendido e que apenas Hugo teria voltado a valorizar, ultrapassando-o (GIDE, 1949).

Gide chega a fazer uma avaliação de si próprio enquanto leitor de Hugo:

Au temps de ma jeunesse, mon esprit, soumis aux conseils de nos classiques, ne laissait pas de rester péniblement accroché par certaines outrances que je considérais, chez Hugo, comme des fautes de goût intolérables. Aujourd’hui je tiens ces indéniables scories comme la nécessaire rançon d’un génie qui préférait la gibbosité à la platitude, la difformité à la conformité banale; et mes réticences d’antan m’apparaissent, lorsqu’il m’en souvient, un peu niaises [...] (GIDE, 1949, p. 33)

Para Lioure (2002), Gide, perdendo o entusiasmo da adolescência, começou a criticar negativamente os dramas de Victor Hugo, depois os seus romances, que agora lhe pareciam entediantes, e por fim se voltara contra a sua pessoa, condenando sua postura burguesa e seus ensinamentos morais e políticos. Afinal, Gide era escritor do século XX e tinha por princípio estético uma arte que previa a concisão na expressão, por isso, via em algumas composições de Hugo um excesso de verbalismo.

Dessa forma, Lioure (2002, p. 66) conclui que “le jugement de Gide à l’égard de Hugo est donc sujet à bien des variations et de contradictions, qu’il justifiait en alléguant l’inégalité des œuvres et la juxtaposition, dans un même écrit, de l’admirable et du détestable, ou, dirait-on, du grotesque et du sublime”.

Enquanto havia essa ambivalência nos julgamentos de Victor Hugo por parte da intelectualidade da época, acontecia o inverso na recepção de Baudelaire. Amaral (1996) o situa na crítica literária até o começo do século XX e esquematiza o que chama de sua “trajetória ascendente”, indo das “opiniões divididas” em meados do século XIX até a consagração como o “poeta da modernidade” por Benjamin, passando pelas leituras iniciais que enfatizavam o seu satanismo e pela abordagem simbolista, calcada em poemas como “Correspondences” e “Harmonie du soir”.

Em “À propos de Baudelaire” (1921/1999), Proust compara Baudelaire a Victor Hugo, especialmente, e a outros românticos. Sua preferência pelo autor de *Les Fleurs du Mal* é evidente em passagens como: “je tiens Baudelaire – avec Alfred de Vigny – pour le plus grand poète de XIX^e siècle” (p. 344); ou “À côté d’un livre comme les *Fleurs du Mal*, comme l’œuvre immense d’Hugo paraît molle, vague, sans accent” (p. 347); ou ainda quando afirma que Victor Hugo escreveu sobre a morte como alguém que não sente a morte por perto, ao contrário de Baudelaire, que demonstrava “lucidez no sofrimento” (p. 347).

Contudo, Proust (1921/1999) confessa que em alguns momentos aprecia a poesia hugoana. Ele cita o poema “Booz endormi”, por sua serenidade, como um dos mais belos poemas do século XIX (senão o mais belo), e ressalta a beleza dos versos de “Elle était déchaussée”, afirmando que Baudelaire não ultrapassa Victor Hugo na expressão do amor.

“Situation de Baudelaire” (1924/1948), de Valéry, mostra que Baudelaire era louvado pela nova geração do início do século XX e esse reconhecimento era fundamentado na valorização das diferenças entre sua poesia e a romântica. Além disso, queremos enfatizar o fato de que a presença de Victor Hugo como contraponto à figura de Baudelaire é significativa.

O texto tem início com um elogio a Baudelaire – “Baudelaire est au comble de la gloire” – que o situa nas letras francesas no início do século XX como um grande poeta. Em seguida, aponta-se para a repercussão de sua obra no exterior como algo inédito entre os

franceses: “Victor Hugo lui-même n’a guère été répandu hors de France que par ses romans” (VALÉRY, 1924/1948, p. 129-130).

Depois, Valéry (1924/1948) coloca Baudelaire em lugar privilegiado na instauração de uma poesia nova a partir das inovações que este portava em relação ao Romantismo: “il est amené, il est contraint, par l’état de son âme et des données, à s’opposer de plus en plus nettement au système, ou à l’absence de système, que l’on appelle le romantisme”. E admite que fazia uma leitura anacrônica do Romantismo:

[...] Nous possédons, en effet, grâce à la suite du temps et au développement ultérieur des événements littéraires, – grâce même à Baudelaire, à son œuvre et à la fortune de cette œuvre, – un moyen simple et sûr de préciser quelque peu notre idée nécessairement vague, et tantôt reçue, tantôt arbitraire, du romantisme [...] (VALÉRY, 1924/1948, p. 133-134)

Mas essa arbitrariedade de um olhar pós-romântico sobre o Romantismo não parece apresentar um problema para Valéry, visto que ele vê nos autores pós-românticos uma reação ao Romantismo e em suas obras um ganho em “qualidade técnica e intelectual” em relação ao que antes era, para ele, “relaxamento das condições da forma”, “impropriedade da linguagem”, “inconsistência do estilo” e “ingenuidade” (VALÉRY, 1924/1948, p. 135).

Uma das intenções de Valéry é situar Baudelaire entre seus contemporâneos e, entre todos os que cita no início, a atenção maior recai sobre Victor Hugo. De início, como vimos, ele marca uma separação entre eles no que diz respeito ao alcance no exterior, na medida em que apenas os romances de Victor Hugo teriam repercutido (VALÉRY, 1924/1948). Mais adiante, conjectura-se como Baudelaire teria avaliado a obra de Victor Hugo: reconhecendo-se por vezes nela e, ao mesmo tempo, renegando alguns aspectos de sua obra, mas principalmente procurando fazer o que ele não fizera (VALÉRY, 1924/1948).

Os estudos de Benjamin refletem o lugar que Victor Hugo e Baudelaire ocupavam na crítica no início do século, posto que observamos nela um certo anseio pela afirmação de Baudelaire diante dos românticos. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, (1939/2000) é

resultado de estudos que o crítico desenvolvia desde o início dos anos 1920, quando se dedicava à tradução de poemas dos “Tableaux Parisiens”, segunda parte de *Les Fleurs du Mal*.

Com Benjamin, marca-se uma nova leitura de Baudelaire no sentido de que, antes dele, “Spleen et Idéal” era a parte do livro mais comentada e estudada; seus estudos inauguram um interesse crítico pelos “Tableaux Parisiens”. Entretanto, é preciso lembrar que essa parte não constava na primeira edição, de 1857, mas surgiu depois da condenação judicial, quando Baudelaire substituiu peças proibidas por poemas novos ou deslocados de outra parte do livro, a fim de manter a arquitetura da obra.

Nessa nova configuração, há oito poemas que antes pertenciam a “Spleen et Idéal” (“Le Soleil”, “A Une Mendiant Rousse”, “Le Crépuscule du Soir”, “Le Jeu”, “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville”, “La Servante au grand cœur”, “Brumes et Pluies”, “Le Crépuscule du Matin”) e dez novos (“Paysage”, “Le Cygne”, “Les Sept Vieillards”, “Les Petites Vieilles”, “Les Aveugles”, “A Une passante”, “Le Squelette Laboureur”, “Danse Macabre”, “L’Amour du Mensonge”, “Rêve Parisien”).

Benjamin provavelmente escolheu os “Tableaux Parisiens”, porque trazem imagens que lhe permitiram estudar a cidade e as pessoas nela circulavam. Em “Paris, capital do século XIX” (1991) já aparecem alguns temas tratados mais tarde: as mudanças na paisagem urbana, as galerias e lojas, os panoramas, as exposições universais, a iluminação a gás, a publicidade, a moda, a prostituição e o *flâneur*.

Esta última figura está associada a Baudelaire, que recolheria nas ruas os materiais para a construção de uma nova lírica, procuraria exílio na multidão para captar a energia que tem a massa; estaria no limiar entre o proletariado e a burguesia; e condensaria a carga de revolta latente dos movimentos esquerdistas nascidos na época.

Benjamin analisou a modernidade baudelaireana interligando os temas da cidade, da mulher e da morte, que têm aqui um tratamento diferente da lírica romântica. A morte passa a

ter novos significados num mundo em que a mercadoria vale mais que a alma e também quando minam as esperanças de salvação do espírito. Da mesma forma, a vida na cidade com todos os seus paradoxos sugere que o homem vive num tempo final, dominado pelo materialismo.

O crítico afirma que “pela primeira vez, com Baudelaire, Paris se torna objeto de poesia lírica” (BENJAMIN, 1935/1985, p. 38). Não é o que Aragon vai defender nos anos de 1950, mas que Victor Hugo é o primeiro a fazê-lo. De fato, devemos observar que Benjamin não leva em conta o fato de que Victor Hugo já fazia de Paris objeto de sua lírica antes da publicação de *Les Fleurs du Mal*.

Esse primeiro texto parece ter servido de base para os seguintes, que deslindam os desdobramentos dessas análises sobre as alegorias, a mercadoria como novo objeto estético, os conspiradores, revolta e revolução, as barricadas, a boêmia, a modernidade, o *flâneur*, a prostituta, os catadores de lixo, entre outros.

O objetivo principal de Benjamin (1939/2000) era analisar certos aspectos da poesia de Baudelaire julgados por ele como fundamentais para se entender algumas características da era moderna a partir do século XIX. Para tanto, o filósofo recorre à comparação com vários autores contemporâneos, como Balzac, Lamartine, Musset e Victor Hugo.

No caso das comparações com Victor Hugo, observamos que Benjamin o apresenta num patamar inferior a Baudelaire. Assim como outros críticos, ele lança mão da comparação para tentar compreendê-lo. Entretanto, podemos apontar limitações nessa abordagem, posto que a intenção é mostrá-lo como o poeta da modernidade e, nesse sentido, o que vem antes é tomado como algo ainda em preparação.

Além disso, salvo as raras vezes em que Benjamin os comparou nos temas da inspiração, da forma poética e da fé, a comparação restringe-se basicamente a temas afins à vida urbana: o progresso, a paisagem, a multidão, as descrições da cidade, o humanitarismo, o conceito de antiguidade, a postura política e a natureza.

Benjamin quer fazer sobressair aquilo em que não são parecidos e o tom de seu discurso revela certa hostilidade com Victor Hugo. No início de “Paris do Segundo Império” (1939/2000, p. 12), faz uma rápida alusão à ligação entre eles: “Difícilmente a causa dessa fama terá sido apenas a inimizade que Baudelaire manifestou contra o então proscrito Victor Hugo, muito celebrado na Bélgica”. Mais tarde, ao distinguir o papel da multidão, afirma: “Se fosse preciso uma prova da força com que a experiência da multidão moveu Baudelaire, a encontraríamos no fato de ter nutrido uma rivalidade com Victor Hugo sob o signo dessa experiência” (BENJAMIN, 1939/2000, p. 56).

Mas não há uma contextualização dessa “inimizade” ou dessa “rivalidade”, não se menciona a fase perturbada pela qual Baudelaire passava quando foi à Bélgica, nem que ele tenha ido lá também com a intenção de encontrar-se com Victor Hugo, nem que a “rivalidade” entre os dois deve ser muito bem ponderada para não fazer parecer que seja uma constante, nem que Baudelaire em muito contribuiu para que uma amizade entre os dois não acontecesse de fato.

Na obra como um todo, há um jogo de *capitatio benevolentia*, em que Benjamin reconhece ou elogia certos aspectos da obra hugoana, como se estivesse preparando o terreno para logo em seguida mostrar suas limitações e os aspectos em que Baudelaire o teria superado. É o caso da análise que faz das barricadas, do proletariado e das multidões em um e outro.

Toda sua leitura tende a demonstrar o quanto Victor Hugo, apesar de ter-se declarado o arauto da democracia e ter defendido o lugar sagrado do poeta na condução do povo à liberdade, não teria conseguido ver distintamente os rostos das pessoas no amálgama que eram as multidões, enquanto Baudelaire teria ido ao microcosmo daquelas vidas miseráveis.

A frase “Hugo fixou, de modo impressionante, a rede dessas barricadas, deixando na sombra, no entanto, sua guarnição” (BENJAMIN, 1939/2000, p. 13) mostra que o elogio vago “modo impressionante” logo é relativizado pela conjunção “no entanto”, impondo uma

ressalva que tem por finalidade apontar um problema no ponto de vista de Victor Hugo.

Reparemos no tom pejorativo com que este é tratado no seguinte excerto:

[...] Victor Hugo via as coisas como as colocavam à sua frente as experiências de uma carreira literária coroada de êxito e de uma carreira política brilhante. Foi o primeiro grande escritor a dar títulos coletivos às suas obras: *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la Mer*. Para ele, multidão queria dizer, quase na acepção clássica, a multidão dos clientes – a massa de seus leitores e eleitores. Em suma, Hugo não era nenhum *flâneur*. (BENJAMIN, 1939/2000, p. 61)

Reconhece-se o brilhantismo político de Victor Hugo, bem como seu sucesso no meio literário e sua empatia com o público. Entretanto, é acusado de fazer uma literatura para as massas, no sentido de angariar clientes. Assim, para Benjamin, Victor Hugo colocava-se como um contemplador, um pai e um sacerdote, mas não um *flâneur*.

Ser um *flâneur*, para o crítico, é algo de valor positivo na postura de um poeta moderno, por isso Baudelaire é tido por ele como o “protetor” do limiar que separa o indivíduo da massa, ou seja, Baudelaire não teria sido reconhecido em vida pelas massas, dado que não teria feito uma literatura para as massas, e por isso teria pagado com a rejeição popular e com o processo.

Ao discorrer sobre o conceito de antiguidade, Benjamin (1939/2000, p. 80) afirma que “a modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade. A contragosto, e em casos contados, Baudelaire a atribui a Hugo”. Como o crítico não explicita as passagens a que se refere, fica a seguinte questão: será mesmo que Baudelaire teria reconhecido esse dado “a contragosto e em casos contados”, ou era difícil para Benjamin admitir que ele tenha elogiado Victor Hugo com sinceridade?

Há em certos momentos um esforço de Benjamin por encontrar algum fio que os una, por exemplo, quando aproxima “À l’Arc du Triomphe”, de Victor Hugo, e o poema baudelaireano dedicado a Victor Hugo, “Le Cygne”. Para o crítico, “Le Cygne” era a expressão máxima do conceito de modernidade “em sua interpenetração com a antiguidade”,

traço não desenvolvido por Baudelaire em seus escritos teóricos, mas que ganharia contornos precisos em *Les Fleurs du Mal* (BENJAMIN, 1939/2000, p. 81).

Benjamin tem dificuldades em avaliar em quê são próximos ou não. Uma afirmação que os coloca em lados opostos como “tanto quanto se possa falar de uma fonte de inspiração em Victor Hugo, ela é fundamentalmente distinta da de Baudelaire” (BENJAMIN, 1939/2000, p. 82), logo é contrariada da seguinte forma: “No poema de Hugo, *Ao Arco do Triunfo* [...] deve-se reconhecer a mesma inspiração decisiva para a ideia baudelairiana de modernidade” (BENJAMIN, 1939/2000, p. 84).

Quando o crítico se debruça sobre a escolha do vocabulário dessas respectivas poesias, esse misto de proximidade e distanciamento fica evidente:

[...] Victor Hugo começara na poesia a nivelar a diferença entre as palavras da linguagem corrente e as da linguagem elevada. Sainte-Beuve procedera de modo semelhante [...] Baudelaire ultrapassou tanto o jacobinismo linguístico de Victor Hugo quanto as liberdades bucólicas de Sainte-Beuve [...] *Les Fleurs du Mal* é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana [...] (BENJAMIN, 1939/2000, p. 96).

Benjamin encontra no trabalho com a forma algo de semelhante nos dois, mas não emprega o termo continuidade ou renovação, mas sim ultrapassagem, que insere um julgamento de valor claro: a obra de Hugo, apresentada como um bloco rígido – como se não houvesse nela ambiguidades, contradições e nuances – estaria aquém de Baudelaire.

1.4 MEADOS DO SÉCULO XX

A hostilidade para com a poética hugoana, que ganhara contornos a partir do fim do século XIX por parte de certo público, começa a ser revista em meados do século XX. Baudelaire continua a ocupar o lugar de pai da poesia moderna e de inaugurador das vanguardas, no entanto já não percebemos tão fortemente a presença de Victor Hugo como seu avesso.

Peyre (1951) pretendeu fazer uma apresentação geral da obra baudelairiana e mostrar em que ponto estava a crítica sobre ela até o momento em que publicou o livro. Para tanto, abordou temas como a vida do poeta e seu meio literário, suas fontes e seu pensamento enquanto crítico de arte. Ressaltamos que Benjamin não é levado em conta neste trabalho, confirmando assim o fato de que não teve reconhecimento em vida e apenas a partir dos anos de 1960 e 1970 tornou-se importante para a crítica literária (SELIGMANN-SILVA, 2007).

Peyre (1951) constata que, a partir do século XX, os estudos sobre Baudelaire ganharam mais fôlego e que a tendência para o século XXI era a de que ganhassem ainda mais, uma vez que o crescimento do interesse por Baudelaire indicaria um esforço por se entender o que parecia obscuro. Neste caso, ainda restaria muito a ser analisado, porquanto a maioria dos trabalhos lhe parecia medíocre, apesar da efervescência de leituras daqueles cinquenta anos. Entretanto, não sabemos quais eram exatamente os trabalhos “medíocres” a que se refere, já que ele não os identifica.

Observamos que o nome de Victor Hugo é lembrado constantemente. O autor o cita logo no início, ao discorrer sobre a receptividade de Baudelaire no século XX, e acaba por fazer um balanço dessas comparações no início do século:

[...] C'est en 1917, quand l'œuvre baudelairienne tomba dans le domaine public que, parmi les tristesses le plus mornes de la première guerre mondiale, une jeunesse prématurément sensible à cette poésie amère, avide de beauté derrière son cynisme et d'idéal malgré son “diable au corps”, se précipita sur les éditions bon marché de Baudelaire qui pululèrent soudain [...] On immola bien vite à ce dieu nouveau l'éloquence des romantiques, les coups de cymbale et même le mysticisme visionnaire de Hugo, les bizarreries voulues de certains symbolistes [...] (PEYRE, 1951, p. 10-11)

Aqui estão apontados dois fenômenos essenciais para o sucesso de Baudelaire no século XX: o primeiro deles é o fato de que sua obra tenha se tornado de domínio público, isso fez com que várias editoras pudessem publicá-la a preços mais módicos, conferindo-lhes assim maior acessibilidade; o segundo – provavelmente o de maior importância – diz respeito

a uma transformação no gosto do leitor nesse século, que já não se satisfazia com as formas românticas.

Tal mudança pode ser observada no modo como Baudelaire foi comparado aos românticos tanto pela crítica jornalística, quanto pela crítica universitária, que começara a colocar em evidência as características baudelairianas que diferiam do Romantismo, valorizando suas inovações e reservando-lhe lugar acima dos que o precederam e até de alguns que o sucederam.

Il était courant à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci de vilipender la manie de l'oratoire dans la poésie française allant de Ronsard aux romantiques, et de déplorer chez Lamartine, Vigny et Hugo l'habitude invétérée du discours, sinon du sermon, en vers. Il voudrait un jour la peine de préciser les traits de cette poésie dite oratoire et même de les évaluer à nouveau, en n'oubliant pas ce qu'une certaine poésie a perdu à y renoncer. Car il y a un contenu aussi dans l'œuvre en vers [...] (PEYRE, 1951, p. 119)

O excerto aponta para críticas ao tipo de discurso presente em Victor Hugo (entre outros românticos), que revelariam um equívoco de interpretação e um exagero da concepção de arte pela arte. Segundo Peyre, as comparações de maneira geral negligenciaram as afinidades entre suas obras, sacrificaram um para que se sobressaísse a grandeza do outro e acreditaram, por muito tempo, que amar um significava detestar o outro.

Contudo, segundo o autor, esse movimento teria sido bastante forte até a década de 1940, mas os mais jovens estariam redescobrimdo Victor Hugo, de modo diverso daquele em que era lido no século XIX. Essa nova geração voltava-se para seus últimos poemas, místicos e visionários. Tal constatação mostra que não apenas a maneira de se ler Baudelaire ganhava novas nuances e perspectivas, mas também a recepção de Victor Hugo.

Em determinado momento, ainda que demonstre esforço por não incorrer nos mesmos julgamentos daquela crítica que tendia a forçar uma luta de egos, Peyre (1951, p. 25) privilegia Baudelaire: “Nous ajouterions tout de même qu’après une longue familiarité avec

Les Fleurs du Mal, les meilleurs vers de Hugo, s'ils ont plus d'éclat, paraissent encore manquer d'une certaine densité psychologique”.

Mas há tentativas de aproximá-los, por exemplo: Victor Hugo consta na lista de autores lidos por Baudelaire na juventude e, portanto, é reconhecido como um dos formadores de sua sensibilidade e de sua imaginação; afirma-se que Baudelaire admirou o verso romântico colorido, variado e pitoresco de Hugo, e que numa carta a sua mãe de 1859 há um elogio à primeira parte de *La Légende des Siècles*, obra que demonstraria o auge da arte hugoana, capaz de ofuscar com seus versos pitorescos, deslumbrantes e surpreendentes.

Quando a importância de Hamlet na obra baudelairiana é analisada, Peyre coloca Hugo entre os predecessores que admiravam essa personagem de Shakespeare; quanto ao papel do poeta na sociedade, Baudelaire é visto como um “irmão mais novo” dos românticos, a diferença é que este é incompreendido porque não pertence a esse mundo; o Victor Hugo de *Les Rayons et les Ombres* é também citado como um dos “ancestrais” das correspondências de Baudelaire.

Peyre busca o equilíbrio de oposições e afinidades, dado que encontra fontes românticas nas características mais exaltadas de Baudelaire. Para o crítico, o seu conceito de beleza combate a teoria de um belo universal e único, teoria já questionada por muitos românticos; isso faz com que possamos colocá-lo entre Goethe, Shelley, Keats, Hugo e os simbolistas franceses. Igualmente entre românticos, como Hugo, Shelley e Novalis, e alguns modernos, como Maupassant, estaria a expressão do terror e do medo, que traz sentimentos universais do homem diante da morte, do mal e da solidão.

Peyre ainda coloca Baudelaire entre os “gigantes” Hugo, Keats e Shakespeare por seu trabalho com as imagens, evocadas da memória ou do espírito e que desencadeiam sensações depois buscadas pelos surrealistas. Ninguém antes, salvo Victor Hugo, teria construído imagens metafóricas tão intensas. Também Baudelaire estaria em parêntese com ele pelo fato de

ambos serem igualmente grandes na prosa e na poesia (Peyre considera os *Paraisos Artificiais*) e pelo alcance de público que somente os dois tiveram.

No entanto, em alguns outros aspectos, Peyre não hesita em colocá-los em oposição: é o caso da figura do Cristo, rara na obra baudelairiana e, quando presente, tratada de modo inverso à maneira hugoana; também é o caso da função do poeta, visto que Baudelaire rejeita o didatismo, a eloquência e os prestígios dessa “gloriosa” tarefa; e do uso dos substantivos, de significação vaga em Baudelaire em oposição à precisão das palavras na obra hugoana.

Há ainda outro ponto em que Baudelaire e Hugo são apresentados como contrários, e este nos diz respeito especialmente, é a presença feminina. Para Peyre, o amor é o principal tema de *Les Fleurs du Mal* e, apesar de todo o sentimentalismo romântico, ninguém teria se debruçado tanto sobre o tema quanto Baudelaire. Hugo teria expressado de forma singular o *frisson* do desejo, mas seus versos de amor hoje nos parecem entediantes.

Desse modo, ao apontar tanto os aspectos de similaridade, quanto as características distintas que a poesia baudelairiana manifesta em comparação aos românticos, Peyre acaba por explicitar o lugar de Baudelaire na história da literatura francesa, que vive na dualidade entre o velho e o novo. Em resumo,

[...] Baudelaire réfléchit longuement, dans ses jeunes années, sur ce qu'il devait admettre et ce qu'il pouvait rejeter de l'héritage de ses aînés immédiats: ces aînés étaient bien entendu Hugo et Balzac, Delacroix et Daumier, et quelques vingt autres. Poète, révolté, il portait le romantisme en lui et le savait. Mais critique, analyste, il discernait également ce qu'il y avait eu de factice et d'inachevé dans l'art des romantiques. La grandeur originale de Baudelaire procède sans doute de cette dualité profonde. (PEYRE, 1951, p. 180-181)

Nesse contexto em que as comparações com ares de disputa davam sinais de abrandamento e que se redescobria um Hugo visionário, como anunciava Peyre, Aragon publica *Avez-vous lu Victor Hugo?*, em 1952.

O texto foi encomendado para as comemorações do aniversário de 150 anos do nascimento de Victor Hugo. Não percebemos nele, ao contrário do que se poderia esperar, um

discurso ameno que se contentasse somente em parabenizá-lo com os louvores a que tem direito, mais que isso, o tom é de revolta contra o lugar que a França vinha lhe dando nos últimos tempos.

Aragon lembra que, no ano precedente, Paris comemorava simbolicamente seus dois mil anos, mas, em meio a tantas pompas e solenidades, Victor Hugo ganhara uma parca homenagem que não teria feito jus ao que significou para a cidade. Além disso, na praça que tivera seu nome e cuja estátua de bronze havia sido levada pelos nazistas, foi instalado um carro que homenageava a evolução técnica e a amizade com os americanos. Aragon considerou isso uma afronta àquele que lutara contra o materialismo e a favor da igualdade social.

O título *Avez-vous lu Victor Hugo?*, em forma de questão, funciona ao mesmo tempo como um convite e como uma provocação. Um convite aos que não leram, que venham conhecer a obra do maior poeta francês, segundo Aragon. E uma provocação aos que não o leram, pelo menos não com a atenção que a obra merece, e mesmo assim emitem julgamentos depreciativos.

Mais qui donc en France lit Victor Hugo? Et qu'en lit-on? Il faudrait faire le point de ce phare, il faudrait voir où diriger sa lumière, sur quelles ombres. Hugo, ce n'est pas l'affaire de quelques-uns dans ce pays, mais de tous. Que fait-on pour que tous le connaissent, le comprennent, l'aiment, l'écoutent? Les fêtes passeront, mais il y a ses livres.
Avez-vous lu Victor Hugo?
Un cent-cinquantenaire, c'est une bonne occasion de réparer l'oubli
(ARAGON, 1952, paginação irregular)

O apelo de Aragon nos faz refletir sobre o fato de que houve, em um século, uma inversão: enquanto em meados do século XIX Victor Hugo gozava do auge da sua carreira literária e Baudelaire lutava pela aceitação de *Les Fleurs du Mal*, em meados do século XX Baudelaire passava a ser o preferido de muitos e a obra de Hugo já não era lida com o mesmo afã.

Aragon, usando um termo bastante baudelaireano, “phare”, elege Victor Hugo como o maior poeta francês de todos os tempos por diversos motivos: ele foi o responsável pelo renascimento do lírico no século XIX; sua obra ficou mundialmente conhecida; valorizou a

paz em tempos de guerra; demonstrou esperança na justiça social e na liberdade conquistadas pela união do povo; e, por isso, foi uma voz de um alento para os jovens até mesmo do século XX e é tão atual quanto os anseios humanos ainda o são.

Em tom exaltado, questiona:

Qui a jamais parlé de Paris, comme Hugo, avant et après? Personne. Et même si un jour, à nouveau, Paris doit se faire verbe et chair dans l'œuvre d'un poète, ceci n'effacera jamais cela: parce que Victor Hugo aura été le premier, que c'est lui qui a fait naître Paris à la vie lyrique, sacré Paris source et thème de l'inspiration lyrique, décor et matière, âme et personnage de la poésie nationale. (ARAGON, 1952, paginação irregular)

Nesse excerto, observamos que Aragon destaca o aspecto inaugural da obra hugoana. Se retirarmos a camada inflamada que dá o tom ao discurso, sobrarão uma análise que pretende retomar essa poesia naquilo que parecia estar esquecida, ou seja, a sua abordagem lírica da cidade.

Sob essa perspectiva, somos remetidos às leituras que ligam *Les Fleurs du Mal* à Paris, especialmente Benjamin, que afirma ser Baudelaire o primeiro a trazer a cidade moderna para a lírica e que critica Victor Hugo na maneira como lidou com a multidão, não levando em conta o papel de destaque de Hugo.

A análise de Aragon nos faz lembrar “Paris” (1867/2001), texto de Victor Hugo que aclama a capital francesa como a grande estandarte de uma nova era⁶.

O foco de Aragon é a exaltação de Victor Hugo. Não parece estar preocupado em provar a sua superioridade sobre os outros a partir de comparações, mas tão somente de apontamentos da importância de sua obra literária. O único momento que o nome de Baudelaire é citado de modo direto reflete o seguinte pensamento: Hugo pode ser comparado a Dante, mas nunca a Musset e a Verlaine, nem mesmo a Baudelaire, já que este seria muito pequeno para ser comparado a ele.

A não comparação é eco das rugas entre baudelafricanos e hugoanos na crítica literária da primeira metade do século e mostra que a suposta superioridade de Baudelaire não era

⁶ “Paris” (1867/2001) é um texto exemplar para o estudo da ligação de Victor Hugo com a cidade. Por isso, traremos uma análise dele no segundo capítulo.

opinião de todos, mas que o desejo de se afirmar um poeta diante do outro ainda era presente na crítica.

Em 1956, surge no cenário crítico *Estrutura da Lírica Moderna, da metade do século XIX a meados do século XX*, de Friedrich. O autor propõe-se a percorrer os caminhos da poesia moderna no período de um século, de metade do século XIX até meados do século XX, como explicita o título. Para tanto, estuda Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Valéry, encontrando neles características afins.

No capítulo dedicado a Baudelaire, Friedrich pretende encontrar diferenças entre ele e os românticos (estando, na maioria das vezes, Victor Hugo implícito neste diálogo). O objetivo remete ao propósito de Benjamin, que procurou mostrar os elementos que afastam Baudelaire dos românticos.

Enquanto Benjamin fez uma análise da obra baudelairiana voltada para o que se passava em Paris, associando-a a uma série de fenômenos políticos e sociais, Friedrich mostra-se mais interessado na poesia em si, na sua história independentemente dos fatos que lhe são externos, por isso poucas vezes faz menção à época.

Friedrich compara Baudelaire a vários antecessores e contemporâneos, principalmente a Rousseau, a Diderot, a Poe e a Novalis. Victor Hugo por três vezes é citado diretamente, mas os constantes contrapontos com o Romantismo podem ser aplicados ao maior expoente da escola romântica francesa. E o tom que confere às comparações evidencia desde o início uma leitura que tende a superestimar a lírica baudelairiana em detrimento do Romantismo como um todo:

Com Baudelaire, a lírica francesa passou a ser de domínio europeu, como se vê da influência que, a partir de então, exerceu sobre a Alemanha, a Inglaterra, a Itália e a Espanha. Na própria França, tornou-se logo evidente que de Baudelaire partiam correntes de caráter diverso, mais excitantes que as derivadas dos românticos [...] (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 35)

Baudelaire é apresentado como o fundador da lírica que veio depois e prova do seu valor é seu alcance nas literaturas estrangeiras. Contudo, o crítico parece esquecer que a influência de Victor Hugo sobre as literaturas de além-França também é notável, assim como o fato de que fora preciso que os românticos trouxessem a poesia de volta à lírica francesa para que Baudelaire a trabalhasse de modo novo⁷.

Gostaríamos de chamar a atenção para o adjetivo “excitantes” dessa última passagem, usado por Friedrich ao se referir às correntes que viriam de Baudelaire: o termo, além de vago, diz respeito a uma parcela do público em que está incluído o crítico.

Claro que o gosto do leitor sofre mudanças significativas a partir do fim do século XIX, entretanto, não cremos ingenuamente que a poesia romântica deixara de fazer o gosto de muitos leitores e de ser excitante para eles de modo geral, uma vez que, como afirmou Aragon, muito dessa poesia continuava viva ao tratar de questões ainda pertencentes ao homem do século XX.

Quando o conceito de “despersonalização” é analisado, a figura de Hugo é trazida de maneira mais explícita. Friedrich (1956/1978, p. 36) pretende mostrar o que “lhe permitiu [a Baudelaire] transformar o legado romântico numa poesia e num pensamento que, por sua vez, gerou a lírica dos posteriores”. Notemos que ele se refere à transformação, portanto, não nega a presença romântica, mas, assim como fez Benjamin, elenca os aspectos em que teria superado o Romantismo.

Para Friedrich (1956/1978, p. 36-38), “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos”. O contraponto é Victor Hugo, que

⁷ Nesse contexto, queremos chamar atenção para o colóquio de Besançon (MAYAUX, 2005), que traz dois artigos bastante interessantes que ilustram a forte projeção de Victor Hugo na Turquia e na Grécia; e para o livro de Leão (1960), que analisa a universalidade de Victor Hugo, bem como sua influência no Brasil, tanto em nossa literatura, quanto nos ideais políticos dos nossos românticos.

datava quase todos os poemas e os carregava dos seus sentimentos reais de indivíduo e de homem político.

Segundo o crítico, outro aspecto que afastaria Baudelaire dos românticos é a estruturação do livro, para ele:

O fato de Baudelaire ter disposto *Les Fleurs du Mal* como construção arquitetônica comprova a distância que o separa do Romantismo, cujos livros líricos são simples coleções e repetem, quanto ao aspecto formal, na arbitrariedade da disposição, a causalidade da inspiração [...] (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 40)

Esse assunto será retomado de modo diferente por Gleize (1983), que irá relativizar o conceito adotado por Friedrich. Antes de nos determos nos seus argumentos para uma desvinculação do eu lírico da poesia de Victor Hugo e da pessoa empírica de Victor Hugo, queremos ressaltar que se pode objetar a opinião de Friedrich por dois motivos:

Primeiramente, pelo fato de que o poeta doou à Biblioteca Nacional todos os seus rascunhos devidamente passados a limpo e isso indica que não só de inspiração eram feitos os seus poemas. Em segundo lugar, há organização em suas obras poéticas, ainda que não seja a construção arquitetonicamente estruturada que pretendeu Baudelaire, por exemplo: *Les Orientales* segue um filamento temático que expressa a busca pelo exotismo, *Les Contemplations* tem uma divisão entre um antes e um depois que mostra a organização frente uma data precisa, e *La Légende des Siècles* resgata poeticamente a história da humanidade, e uma linha do tempo surge de uma racionalização proposital.

Em outro momento, Friedrich (1956/1978, p. 42) chama os românticos de “amadores”, utilizando-se do mesmo jogo retórico que vimos em Benjamin: abre concessões para aproximar a lírica de Baudelaire da lírica romântica, mas em seguida coloca esta última em lugar superior: “Também no aspecto temático pode-se perceber por que rumo Baudelaire se afasta do Romantismo. O que herdou deste – e é muito – ele transforma em uma experiência tão dura que, em confronto com ele, os românticos parecem amadores”.

É verdade que Baudelaire “meditou sobre o conceito da modernidade numa extensão bem diversa dos românticos” (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 42), porém, ao contrário do crítico, não atribuiríamos ao romântico Victor Hugo a posição de “amador”, ele não parece nem de longe algo desse tipo, mas alguém que participou da formulação e que expressou conscientemente a estética romântica.

Quando se faz a análise de uma “estética do feio”, o prefácio de *Cromwell*, de Victor Hugo, que se tornou peça fundamental para a teorização do Romantismo francês, é mencionado em comparação a Baudelaire. Segundo Friedrich, a obra deste carrega algumas das ideias do texto hugoano, tais como o bizarro, a bufonaria e o absurdo.

Mas o crítico (1956/1978, p. 44-45) acredita que essas ideias “recebem nova agudeza”, perdem a comicidade e tornam-se “perspectiva daquela realidade, na qual Baudelaire e os poetas posteriores querem penetrar para escapar às opressões do real”. Também mais “agudo” em Baudelaire seria o afastamento do público, iniciado por Rousseau, e que culminara entre os românticos na temática do poeta solitário.

Friedrich (1956/1978) ainda encontra correspondência entre Baudelaire e os românticos na busca pela evasão, mas aponta para uma “idealidade vazia” no primeiro, que parece vir de uma postura pessimista diante da vida, dado que tende a procurar lugares altos e transcendência, mas acaba por cair no baixo, no abissal. Daí que a figura de linguagem essencial em *Les Fleurs du Mal* seja o oxímoro.

Assim ocorre por toda parte em Baudelaire. A idealidade vazia tem origem romântica. Mas Baudelaire dinamiza-a a uma força de atração que, despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo [...] (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 48)

Friedrich reconhece que há intersecções entre essas poesias, posto que Baudelaire continuaria o projeto romântico transformando-o. Isto é, ele não se esquece de que o próprio poeta se via marcado pelos “estigmas” do Romantismo:

Estas possibilidades são encetadas por um poeta que traz os estigmas do Romantismo. Do jogo romântico, Baudelaire fez uma seriedade não romântica; com as ideias marginais de seus mestres, construiu um edifício de pensamento, cuja fachada lhes voltou as costas. Por isso, pode-se chamar a lírica de seus herdeiros de “Romantismo desromantizado”. (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 58)

Porém, nesse contexto, o uso da expressão “seriedade não romântica” é bastante esclarecedor do tipo de aproximação que Friedrich faz de Baudelaire e os românticos, porquanto parte de uma ideia comum de que esses não devem ser levados a sério, de que os sentimentos e o gosto da poesia romântica são pueris e não correspondem às formas estéticas e psicológicas do homem a partir de meados do século XIX.

O julgamento de Friedrich soa como um eco das opiniões dos autores do fim do século XIX sobre seus antecessores imediatos, os românticos; opiniões estas que o próprio Baudelaire ajudou a formular, especialmente quando os criticou pelo que julgava ser falta de trabalho, sendo um dos primeiros a manifestar esse tipo de análise.

Um exemplo disso são as críticas que desferiu sobre Musset. Numa carta a Fraisse, Baudelaire afirma que a sua poesia foi feita para adolescentes:

[...] Excepté à l'âge de la première communion, c'est-à-dire à l'âge où tout ce qui a trait aux filles publiques et aux échelles de soie, fait l'effet d'une religion, je n'ai jamais pu souffrir *ce maître des gandins*, son impudence d'enfant gâté qui invoque le ciel et l'enfer pour des aventures de table d'hôte, son torrent bourbeux de fautes de grammaire et de prosodie, enfin son impuissance totale à comprendre le travail par lequel une rêverie devient un objet d'art [...] (BAUDELAIRE, 1860/1973, p. 675)

As reações contra a obra de Musset da parte dos autores da segunda metade do século XIX em diante, como Flaubert e Baudelaire, indicam o nascimento de uma nova estética, que tendia a inferiorizar alguns aspectos do Romantismo. Musset teria sido criticado especialmente por associar a poesia aos sentimentos, por isso, acusado de ser melancólico e de ter características femininas (GUYAUX, 1995).

Tais considerações de Baudelaire, na verdade, podem ser estendidas à grande parte dos românticos. Friedrich reitera a linha crítica que afirma ser o Romantismo uma fase infantil, preparatória para a maturidade dos modernos.

Entretanto, não queremos com isso deixar a impressão de que tanto o Romantismo, quanto Victor Hugo sejam sempre lidos dessa forma. Não apenas o livro de Aragon, mas igualmente outras obras permitem afirmar que, apesar das críticas que sofreu por parte dos seus próprios contemporâneos e continuou a receber dos leitores do século XX, Hugo sempre esteve entre os poetas mais prestigiados da França, senão o mais prestigiado.

No prefácio para o primeiro volume de poesias de Victor Hugo da Bibliothèque de la Pléiade, da Gallimard, Picon(1964) tentou explicar como e por que amava o poeta: “Aimer Hugo, c’est accueillir une voix qui s’écarte de toutes les autres et ne s’écarte jamais vraiment d’elle même. Le regarder dans son abrupt, l’isolement de son à-pic” (p. XIV). Dessa forma, o autor afirma que, para amar a Hugo, é necessário entendê-lo como uma voz única, de uma coerência consigo mesma.

Não acreditamos que, à maneira de Aragon, Picon esteja afirmando que não se deva comparar Victor Hugo a nenhum outro escritor, porquanto ele seja tão superior a todos os outros que não haveria modos de compará-lo (porque o próprio Picon faz comparações entre Hugo e vários outros neste prefácio). Mas entendemos que esta afirmação diga respeito às comparações que trazem ideias do gênero *Victor Hugo não conseguiu fazer o que tais outros fizeram*, visto que o poeta deve ser compreendido no conjunto de sua obra.

No prefácio, Picon problematiza a pessoalidade da poesia hugoana – característica bastante criticada, como vimos, ao tratar da expressão lírica de Victor Hugo – em termos de consciência ou de vozes:

[...] Déjà, dans les poèmes mesurés et personnels qui mettent en relation un objet limité et une conscience distincte, se glisse vite une fièvre, une accélération, une démesure : les notations sèches, les paragraphes lapidaires de *Choses Vues* ou de la description de Guernesey sont moins des recours contre cette démesure que, par leur multiplication même, le signe de l'exaspération qui atteste que toute relation entre l'objet et la personne est détruite par celle de la totalité et d'une conscience décentrée. Déjà, dans les poèmes biographiques des *Contemplations*, la généralité dont Hugo se réclame selon la perspective classique (tout homme porte en lui la forme entière de l'humaine condition) est moins l'extrapolation de l'exemple personnel que l'immanence du sentiment vécu dans un univers [...] (PICON, 1964, p. XXIV)

Na introdução à mesma edição, Albouy (1964) começa por um breve balanço da recepção de Victor Hugo e conclui que o reconhecimento e a celebração dele como uma grande figura e uma instituição nacional francesa não contribuíram para uma verdadeira compreensão de sua poesia, de modo que ela não seria levada a sério.

Albouy (1964) data dos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial uma “reapreciação” de Victor Hugo e acredita que a partir de então, muitos trabalhos passaram a ser empreendidos no sentido de estudá-lo sem os preconceitos criados anteriormente, especialmente trabalhos que colocavam ênfase na produção hugoana da época do exílio.

1.5 O TOM DAS LEITURAS NA CRÍTICA DO FIM DO SÉCULO XX

A partir da década de 1970, a questão *quem é o melhor?* parece não ser mais o foco de quem estuda Victor Hugo e Baudelaire e venha a compará-los, o que se explicita pela mudança das leituras das obras de cada poeta.

Ainda observamos certa tendência a associar Baudelaire ao Romantismo, com enfoque nas suas contribuições para o futuro, tendo os românticos como etapa de preparação para a chegada da poética baudelaيرية. Desse modo, muitos críticos demonstram que apenas com Baudelaire a poesia francesa teria chegado ao seu grau de maturidade, colocando os românticos na condição de algo ainda em formação.

Alguns textos da década de 1970 permitem vislumbrar como os poetas eram lidos na época, se ainda eram comparados e o que era valorizado em suas obras. Neles, veremos que o nome de Victor Hugo aparece muitas vezes ao lado do nome de Baudelaire, mas o caráter depreciativo de antes já não é acentuado. Fowlie (1974) traz a mesma linha de Friedrich, ou seja, quer mostrar o quanto Baudelaire teria ido além do Romantismo na expressão dos sentimentos do homem moderno e no nascimento de uma estética.

A ideia é de que com Baudelaire nasce um mundo novo para a poesia. No entanto, a presença dos românticos em suas análises nos leva a crer que o começo de um mundo baudelairiano não se dá exatamente em Baudelaire, mas a partir dos elementos que já estavam presentes antes dele.

Baudelaire é considerado o principal iniciador da arte moderna em todos os seus aspectos, sejam gráficos, literários, musicais ou críticos. A partir dele, a poesia teria tido início em “sentido absoluto”, e um dos fatores responsáveis por esse *reinício* estaria na busca das fontes esotéricas da poesia.

Entretanto, Fowlie não hesita em advertir que essa busca vinha dos iluministas, que, por sua vez, teriam influenciado tanto Balzac, quanto Victor Hugo. Baudelaire teria inaugurado algo de novo, mas não sem se apropriar do trabalho desenvolvido por antecessores, fazendo sua leitura própria desses mesmos elementos.

Para ele, a principal contribuição baudelairiana seria a quebra com o tipo de escrita oratória de antes. Baudelaire teria escrito com traços dessa oratória em seus piores momentos, mas, nos seus melhores momentos, teria realizado uma espécie de autoanálise, uma análise implacável do seu estado de alma jamais feito pelos românticos e que demonstraria um maior grau de lucidez – o autor não cita a que momentos bons ou ruins a que se refere.

Gauthier (1974, p. 45), por sua vez, associa Baudelaire aos românticos, inclusive a Victor Hugo, quando afirma que a concepção do poeta maldito é herança direta do

Romantismo. A inovação baudelaireana nesse aspecto seria adicionar ao caráter social do poeta incompreendido, elementos psicológicos e espirituais, isto é, “avant lui, le poète a attribué son malheur à la tension qui existait entre lui et son milieu social; avec Baudelaire, le malheur naît surtout d’un conflit psychologique, mais d’un conflit spirituel qui provient de la recherche de l’impossible”.

Mais uma vez, observamos que há tentativas de se aproximar Baudelaire dos românticos, seja para analisar os imbricamentos com a estética romântica, seja para estudar as inovações desse poeta para a construção de uma lírica nova.

Até mesmo as relações pessoais entre Victor Hugo e Baudelaire ganham novo olhar. Se Benjamin havia enfatizado a “inimizade”, agora Zimmerman voltava ao assunto para refletir de modo diverso sobre as suas relações. De maneira resumida, ele afirma que há trocas, encontrando fontes hugoanas na poesia de Baudelaire e vice-versa (ZIMMERMAN, 1974).

Nesse mesmo espírito, Cellier publicou *Baudelaire et Hugo* (1970), que pretendia levantar a documentação sobre as relações pessoais. O autor acaba indo às obras e discorre sobre fontes e influências, mas o que nos importa perceber é a procura por nuançar suas relações, sejam elas pessoais ou literárias, justamente para romper com estereótipos que formulam oposições categóricas entre eles.

De certa maneira, as últimas décadas do século XX são marcadas por uma volta a Victor Hugo com um novo olhar, que já não era o mesmo do século XIX, nem tampouco aquele da primeira metade do século XX. O apelo de Aragon foi finalmente ouvido, já que as novas leituras de Victor Hugo não mais enfatizaram seu caráter social ou pessoal, mas buscaram uma leitura mais completa.

Nesse retorno, percebemos que se quer desvinculá-lo dos rótulos colocados ao longo do tempo. Os títulos *poeta romântico*, *poeta do social*, *poeta da ideologia*, *poeta do discurso retórico*, entre outros, pouco a pouco vão sendo colocados em xeque. Isso é possível graças a

um novo jeito de encarar sua obra: não mais como compacta, densa e imóvel, mas como uma literatura que se fez com os anos, cheia de metamorfoses e complexidades.

Como exemplo, pode-se elencar a retomada do poeta num plano crítico por Bloy e num plano poético por Claudel, bem como a publicação de alguns trechos inéditos de suas obras por Guillemin, em *Pierres* (1951) e, entre outros aspectos, o papel ideológico das transposições de suas obras literárias para óperas, que o atualizam dando-lhe um sopro contemporâneo (MAYAUX, 2002), além dos desenhos animados e dos musicais.

O movimento de retorno a Victor Hugo, que tivera sua voz de conclamação expressa por Aragon, ganha mais tarde um aliado em Albouy, que chama atenção para essa necessidade nos seguintes termos:

[...] Plus que d'autres peut-être, l'œuvre de Victor Hugo demande à être lue dans son ensemble, les divers recueils s'opposant, se complétant, se reflétant les uns les autres [...] Ils ne prennent leurs sens qu'à cette condition; ils ne parlent vraiment qu'en dialogant entre eux [...] (ALBOUY, 1974, p. IX)

Só assim enxergaríamos os vários Victor Hugo que existem e nos desvencilharíamos dos preconceitos contra ele.

Trousson (1985) tenta entender as nuances da obra hugoana a partir das influências de Rousseau e Voltaire na sua formação, visto que os dois autores estão nos fundamentos de sua educação. O crítico se pergunta, por exemplo, se a parte da obra de Victor Hugo voltada para a busca e a exaltação da natureza enquanto realidade misteriosa não seria resquício de um pensamento rousseauiano.

Trousson (1985) afirma que nas primeiras obras de Victor Hugo não se vê traço de revolução estética, mas um respeito pelos clássicos, especialmente por Racine, Voltaire e Corneille. Nota-se, e nisso pode-se associá-lo a Voltaire, um descontentamento com o mundo desordenado e sem caridade. Dessa maneira, mesmo quando nos anos 1830 ele torna-se monarquista, seu espírito voltairiano jamais foi completamente esquecido.

Contudo, para o crítico, pouco a pouco o seu diálogo com Voltaire vai cedendo espaço para concepções mais próximas de Rousseau, porque – segundo a ótica de Hugo, que relaciona a poesia ao misticismo que move também as religiões – ao negar a religião, Voltaire teria também negado a poesia. Tal mudança de opinião revela uma guinada política e literária, pois ele passará a se ver como um profeta que faz da sua obra uma verdade e uma religião.

No prefácio a *Cromwell* (1827/1963), Hugo defende uma estética romântica, avessa a Voltaire. A partir dos anos de 1830, demonstrará simpatia pela República. Em *Littérature et Philosophie Mêlées* (1834), consagra 1789 e afirma que é preciso recuperar a língua tornada áspera e analítica por Voltaire. Mas a herança voltairiana jamais se apagará, na medida em que, depois dos anos de 1850, veremos um “apôtre de la justice et de la tolérance, le champion de l’anticléricalisme” (TROUSSON, 1985, p. 98-104).

A análise cuidadosa de Trousson busca entender as contradições de Victor Hugo. Isso é interessante, visto que reflete um tempo de releitura em que se verifica um esforço por entendê-lo mais a fundo.

Gleize (1983) analisou o projeto romântico de Victor Hugo lançando luz sobre ideias já fixadas na crítica. Segundo o autor, seu trabalho descende das pesquisas realizadas por Albouy⁸, que chamara atenção para a urgência de um retorno àquilo que a tradição costumava denominar de poesia pessoal e abriu caminho para que fosse possível uma releitura de Victor Hugo no sentido de uma avaliação do seu lugar na literatura francesa.

Ele aponta para uma necessidade de revisitá-lo, da seguinte forma:

[...] Si l’on veut essayer de comprendre quelque chose à la question de l’espace lyrique, à son remodelage au cours du XIX^e siècle et à ce qu’il advient ensuite de cette problématique de la place du sujet dans la poésie, au lien par exemple de cette question avec celle de la lisibilité du poème, il est absolument nécessaire de ne pas manquer le moment Hugo [...] (GLEIZE, 1983, p. 47)

⁸ Gleize cita três trabalhos: a edição crítica que Albouy fez das *Obras Poéticas* de Victor Hugo (Gallimard, Coll. La Pléiade, 2 vol., 1967 e 1968); seu livro *La Création Mythologique chez Victor Hugo* (José Corti, 1968); e *Mythographies* (José Corti, 1976).

“Ne pas manquer le moment Hugo”, para o autor, significava não mais incorrer em dois erros de interpretação quanto ao seu papel na história da literatura, ou seja, vê-lo como algo “caduco” a partir do qual tudo que vem depois lhe é contrário ou, por outro lado, enxergá-lo como o precursor de todos os modernos, forjando características de modernidade das quais teriam evoluído as vanguardas e impondo-lhe uma imagem diferente daquilo que foi.

Nesse trabalho, o foco recai sobre aquilo que é especialmente importante para repensarmos o que afastava Victor Hugo de Baudelaire segundo a crítica tradicional, isto é, o grau de pessoalidade da lírica. Para tanto, recorre à análise das datações dos poemas e do *eu* que se delinea em *Les Châtiments* e em *Les Contemplations*, colocando em questão o senso comum dos estudos que versam sobre a poesia hugoana.

O crítico retraça os caminhos de elaboração do *eu* que se expressa na poesia hugoana e chega à conclusão de que não se pode simplesmente associá-lo ao homem Hugo, mas por caminhos complexos essa voz, que é de Victor Hugo (homem histórico), é do mesmo modo a voz de um sujeito abstrato/ideal. Gleize analisa dois fenômenos nesse âmbito: a despersonalização e a “dépossession”, já que esse *eu* se transforma sucessivamente em *nós* para, por fim, ser destituído de pessoalidade e ser não mais que uma voz, a voz de Deus ou a voz de uma consciência.

O estudo das datas que constam nas composições de *Les Contemplations* traz outra revelação, na medida em que elas são diferentes nos manuscritos e na edição publicada; logo, há reais indícios de que Victor Hugo mudava tais referências para garantir aos leitores um efeito de veracidade pré-calculado. E esse jogo assinala, mais uma vez, que os poemas não estão ligados exclusivamente à vida de Victor Hugo e mostram como podemos avaliar sua obra pelo que ela tem de estruturalmente preparado.

Nessa esteira, devemos situar *Les Mages Romantiques* (1988), de Bénichou, que procura estudar várias facetas e tensões da obra hugoana, levando em conta os diferentes

estágios de sua construção num tom que não parece avaliar sua literatura a partir dos padrões instaurados pela poesia moderna que tomou lugar depois do Romantismo.

O trabalho de Durand em *L'art d'être Hugo* (2005) vem, vinte anos depois, completar os estudos de Gleize, posto que percorre toda a carreira literária de Victor Hugo tentando resgatar, desde as obras de juventude, como ela se formou, evidenciando um longo processo de amadurecimento na construção do sujeito. O crítico tem uma linha de pesquisa voltada para a poesia moderna, especialmente para Mallarmé, e é significativo que, em determinado momento de seu percurso acadêmico, tenha sentido a necessidade de voltar-se para Hugo.

Os motivos que o trouxeram a Victor Hugo são muito semelhantes aos de Gleize, diga-se, um descontentamento com a maneira que a crítica do século XX vinha o apresentando, que mostrava incompreensão da obra. Para Durand, as leituras pós-românticas embalaram-no num invólucro de “ingênuo”, “empolado” e até “ridículo”, datando-o e minando aquele primeiro entusiasmo sentido pelos jovens contemporâneos, quando um retorno aos seus poemas levaria à desmistificação de tais opiniões.

Durand afirma que essas leituras pós-românticas assim o fizeram por tomar o modelo mallarmeano por paradigma de “boa poesia”, levando à desqualificação do “moi” da lírica romântica. Assim, o autor volta ao tema da personalidade hugoana e conclui que já em *Les Feuilles d'Automne* o *eu* que se expressava era plural e de difícil identificação (mas não era ainda o sujeito fragmentado de Baudelaire), mostrando que Hugo já problematizava essa questão ao introduzir um *eu* universal, que era ele mesmo e o leitor: um *eu* expandido.

Esses últimos estudos levam-nos a rever tanto a crítica benjaminiana, quanto a friedrichiana, posto que ambas nos apresentam um Hugo estereotipado, não parecem levar em conta os matizes de uma obra tão imensa, atribuindo-lhe uma personalidade lírica exagerada e uma confiança na inspiração que prescindia de um trabalho formal mais consciente.

Em suma: Friedrich postulava a diferença essencial entre Baudelaire e Hugo a partir de duas características: a pessoalidade e a falta de organização da poesia hugoana de um lado, e a despersonalização e a organização racional da poesia baudelaireana, do outro; sendo que a datação das composições de Hugo era uma das provas dessa dicotomia. Entretanto, Gleize e Durand voltam justamente a esses dois pontos e mostram o contrário, isto é, que a poesia de Hugo também não pode ser ligada à sua vida de modo ingênuo e que há nela sinais de organização racional.

Desse modo, a partir desses estudos, os conceitos *pessoalidade* e *inspiração*, usados por parcela da crítica para distingui-los, são problematizados e revistos especialmente na lírica hugoana. A barreira que separava os poetas volta a diluir-se, confirmando assim a dificuldade de estabelecermos os limites entre suas poéticas: é o olhar do crítico que vai impor essas diferenças.

Observamos na linha de raciocínio de Friedrich, o modelo mallarmeano a que Durand se refere, que levava a crítica do século XX a julgar como inferior as características não mallarmeanas da lírica anterior, ou seja, a crítica havia avaliado anacronicamente o Romantismo em geral, impondo valores modernos a uma literatura própria de um tempo anterior à construção da modernidade poética.

Esse olhar é alvo de críticas por parte de Berardinelli em *Da poesia à prosa* (2007), quando o crítico se debruça sobre os problemas-chave da poesia moderna (que em certa medida são os mesmos da crítica moderna): seu enclausuramento e suas possibilidades de relação com o mundo, chegando a se remeter seu fracasso, à medida que um afastamento da realidade colocaria em risco a sua própria existência.

Nesse estudo, que questiona a própria definição de poesia moderna, há um capítulo todo dedicado ao trabalho de Friedrich. Mas Berardinelli inverte os sinais, de maneira que os aspectos que Friedrich usava não só para definir, como para aplaudir a lírica moderna

colocando-a acima das que lhe antecederam, são vistos agora como desencadeadores de sua morte progressiva.

Morte no sentido de que os caminhos que a lírica encontrou para não *se corromper* ou não compartilhar da realidade do mundo, tais como o trabalho no nível formal ou a obscuridade, acabaram por se tornar senso comum. E também *morte*, visto que se encerra num círculo restrito, de autores/escritores e de acadêmicos.

Não queremos reproduzir todas as críticas conferidas ao clássico de Friedrich, por isso vamos nos centrar naquilo que afirma sobre o modelo de Mallarmé:

A centralidade do modelo de Mallarmé faz com que tudo o que precedeu sua obra seja lido em chave de “preparação” e de formulação ainda incompleta, imperfeita, imatura – o que implica a ideia de uma linha evolutiva Novalis-Poe até o Baudelaire teórico com a consequente remoção, por exemplo, de poetas como Leopardi (mas também pouco se fala de Hölderlin e de Coleridge). O próprio Baudelaire, na condição de “precursor” do mais coerente e absoluto Mallarmé, é fortemente depreciado como um poeta em quem a modernidade assume formas realístico-alegóricas, prosaicas, demonológicas e moralistas [...] (BERARDINELLI, 2007, p. 19)

Berardinelli percebe que, em Friedrich, não somente Hugo é lido como etapa preparatória para algo superior que viria a ser criado, mas Baudelaire também. Gleize, Durand e Berardinelli resumem o incômodo da crítica do final do século XX sobre os críticos anteriores, que acabaram por incorrer em julgamentos rotulantes e conduziram à construção de fórmulas prontas, por considerar que a poesia havia alcançado seu auge com os modernos pós-mallarmeanos.

É importante perceber que não apenas a leitura de Victor Hugo sofreu mudanças nesses últimos anos, mas Baudelaire também ganhou novos olhares. Queremos chamar a atenção neste momento para a exposição de Clark (1974) sobre a presença da pobreza na obra de Baudelaire, dado que seus estudos estão entre dois pólos interpretativos: Friedrich e Oehler.

A leitura de Friedrich havia afastado a obra baudelaireana quase que completamente da experiência histórica na década de 1950; Clark, por sua vez, não vê o menor problema em assumir que Baudelaire é o “poeta da pobreza”, e isso implica em dizer que ele estava mais

ligado aos fatores do cotidiano parisiense do que pretendiam alguns críticos, mas ainda não é a passagem tão direta entre o real e a poesia que fará Oehler.

Clark afirma que o tema da pobreza é um aspecto fundamental da obra de Baudelaire, tal qual um instrumento numa orquestra, mas um instrumento penetrante, de notas não suaves. O crítico afirma que Baudelaire tinha motivos pessoais para ser tocado pelo tema da pobreza, uma vez que a viu e a vivenciou, e esta condição o levava a sentir a dor do mundo que artisticamente expressou.

Em *Les Fleurs du Mal*, segundo Clark, pouco se aluda à condição financeira (apesar de que em sua correspondência na época revelam-se os problemas que enfrentava nesse campo), mas há momentos que nos levam a considerar a realidade político-social, tais como em “Au Lecteur”, em “Caïn et Abel”, em “A une Petite Mendiante Rousse” e em quase todos os “Tableaux Parisiens”.

Ainda segundo o crítico, em “Spleen et Idéal”, as imagens de pobreza são mais tocantes, pois a elas justapõem-se imagens de extrema riqueza, gerando um contraste que sugere as deformidades da sociedade. Nota-se que, na primeira parte, as imagens de luxo fazem parte do desejo e do sonho, enquanto em “Les Tableaux Parisiens” a pobreza inspira dignidade humana e é um novo símbolo do *spleen*.

Desse modo, considera-se nesse tema uma diferença entre Baudelaire e os românticos, visto que “le spectacle de la pauvreté, d’abord critique purement sociale, est devenu portrait de la tragédie de l’existence” (CLARK, 1974, p. 33). Assim termina a sessão:

Vivre et souffrir dans les faibles, les déshérités et les orphelins était un désir de Baudelaire poète. Pendant un siècle, la critique littéraire a voulu faire descendre cet homme au niveau des démons ou le faire monter vers les anges. Son art pourtant est toujours enraciné dans la terre. Par sa façon de transposer la tragédie de sa propre pauvreté et celle d’autrui en images. Il a su enfin réconcilier les hauts devoirs de l’homme et de l’artiste. (CLARK, 1974, p. 35)

Fowlie havia, na primeira sessão do mesmo colóquio, apontado para a complexidade do caráter confessional nessa obra.

The authentic artist gives to the world a work of self-revelation which, when it is seen to be a work of confession, may appear quite simple. *Les Fleurs du Mal* was once called a simple book – “un livre simple” Maurice Barrès wrote in 1884, but it would be foolhardy today to apply such an adjective to Baudelaire’s work. The confessional aspect of his writing is so complex and so contradictory in his ceaseless effort to reach some degree of sincerity that no one term today seems adequate to designate the work of Baudelaire, and the only term that we could use to designate the man himself, is this overused word “artist”. (FOWLIE, 1974, p. 11)

Ele usa o termo “confissão”, mas adverte que não se trata de uma confissão nos moldes de uma biografia estrita, ao contrário, o trabalho de Baudelaire traria a confissão de uma parte dele mesmo, que não pode ser relatada em termos históricos, datados ou tampouco anedóticos.

Fowlie discute a possibilidade e a pertinência de se analisar a poesia de Baudelaire a partir das suas experiências pessoais, na medida em que este tem uma biografia conturbada, cheia de informações incoerentes que o próprio poeta fazia questão de dissimular. Entretanto, admite que sua sensibilidade mostra muito do seu temperamento e de sua vida.

Mas, acima de tudo, o crítico reafirma a revolta de Baudelaire contra a literatura realista e a literatura ligada aos ideais burgueses e, usando como exemplo os últimos versos de “Paysage”, lembra que o papel da literatura para Baudelaire era a redescoberta do poder evocativo da imaginação e do homem primitivo anterior aos moldes mentais impostos pelos *slogans* ideológicos.

Nas décadas de 1970 e 1980, os trabalhos de Oehler afirmam que essa postura de Baudelaire faz parte de um logro que lhe permitiu escapar da censura política na época, mas que esse conteúdo ideológico estaria travestido em imagens alegóricas em sua poesia. A partir desse ponto de vista, ele aproxima Baudelaire da realidade parisiense, radicalizando o que Benjamin havia apontado sobre o conteúdo político.

Sartre (1948) defendeu a tese de que a poesia moderna falhou na falta de engajamento social ou político. Adorno (1957/2003), que via um certo engajamento pela forma e não por meio apenas dos conteúdos, afirmou que o recolhimento da poesia moderna era sinal de ruptura e revolta contra a realidade. Entretanto, Oehler não acredita em nenhuma das duas

teorias e, ao estudar a obra de Baudelaire, associa imagens a acontecimentos, levando a leitura de *Les Fleurs du Mal* de um extremo a outro na possibilidade de haver ou não intenções além da procura pelo belo.

Em *Le Spleen contre l'Oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, (1988/1996), Oehler anuncia o objetivo de seu retorno aos escritores que viveram o ano de 1848. Ele pretende esclarecer alguns aspectos das relações entre a história social e a história do espírito no século XIX, apresentando as ligações entre os acontecimentos desse ano e a modernidade literária, porque, para o crítico, o papel da literatura diante daqueles fatos era resistir ao esquecimento.

No “Avant-propos”, evidencia-se que a intenção de Oehler é mais histórica e social que propriamente literária, visto que o uso da literatura vem corroborar com os estudos sobre o espírito humano, no sentido de identificar como essa experiência de 1848 influenciou o pensamento humano ocidental. Para tanto, as obras literárias seriam exemplos do processo de constituição do homem moderno.

Queremos neste momento trazer apenas algumas das análises expostas no livro como exemplos do tipo de aproximação que se faz entre Baudelaire e os fatos políticos.

Oehler afirma que, por volta de 1848, a classe operária era vista como um grupo de animais pelos intelectuais e burgueses, mas o proletariado igualmente via as classes mais abastadas como animais. Dessa maneira, o vocabulário da época revela que a sociedade se via e se expressava em termos de uma bestialização, vocabulário bastante utilizado por Baudelaire em poemas como “Au Lecteur” e “Caïn et Abel” e por Victor Hugo quando descreve as barricadas em *Les Misérables*.

Da mesma forma, ele analisa a presença do mal nos relatos daquele tempo e observa que para a burguesia o mal era o povo e, para este, o mal era a burguesia. Assim, há por parte dessas duas esferas sociais julgamentos mútuos e maniqueístas de substrato cristão que

instauram dicotomias tais como deus e diabo, anjos e demônios, bem e mal, mártires e algozes. Julgamentos que Baudelaire teria utilizado especialmente no ciclo “Révolte”.

Para o crítico, Victor Hugo foi um dos que assumiram o papel social de mártir, pois expôs de forma romântica os seus sofrimentos e o seu *engajamento* heroico. Outro fator interessante de sua obra é o uso da imagem de Deus para exprimir a confiança dos bons e dos pequenos, apesar da derrota em 1848. Com Baudelaire, essa experiência teria se tornado mais dura, porque ele não mais exprime confiança em Deus, mas revolta, como Oehler observa também em “Le Cygne”. Segundo sua análise, de uma forma ou de outra, todos os escritores da época tenderiam a se ver como messias.

Burgueses e operários acusavam-se mutuamente de serem loucos. Por isso, o tema da loucura estaria tão presente na literatura, inclusive em *Les Misérables* (quando Victor Hugo afirmou compreender a loucura das barricadas), em poemas baudelairianos como “Le Vin de l’Assassin” (em que ele diz que todos somos mais ou menos loucos) e nos gestos “loucos” do seu cisne, assim como o medo da loucura estaria representado em “Les Sept Vieillards”.

Nesta rápida passagem pela obra de Oehler, observamos que o tipo de argumentação seduz, posto que dá acesso a conhecimentos profundos da obra, do autor e do tempo. Entretanto, esconde uma postura hermenêutica que empobrece o texto, já que tenta recuperar uma intencionalidade do autor negada por ele próprio e desacreditada pela crítica.

Encontramos em suas análises a constante presença de Victor Hugo que, juntamente com todos os românticos, é apresentado como idealista e ingênuo diante da ironia baudelairiana. Contudo, no limite, o olhar do crítico não os distingue completamente: suas análises não permitem que se separem as obras de Victor Hugo e de Baudelaire a partir do conteúdo que trazem ou das intenções por trás do ato de escrever, visto que Baudelaire já não estaria tão longe do que fez Victor Hugo ao associar seus ideais revolucionários a sua veia poética, quando usa *Les Fleurs du Mal* para denunciar a situação político-social.

Benjamin (1939/2000, p. 56) tinha colocado Victor Hugo e Baudelaire em contraposição sob o argumento de que os dois lidaram de modo completamente diferente com a multidão: “Se fosse preciso uma prova da força com que a experiência da multidão moveu Baudelaire, a encontraríamos no fato de ter nutrido uma rivalidade com Victor Hugo sob o signo dessa experiência”. Ou seja, Victor Hugo estava ligado a ela como herói, mas Baudelaire não queria esse papel. Entretanto, Oehler coloca Baudelaire no mesmo lugar que Victor Hugo: alguém tão ligado ao povo que fez da sua arte objeto de política.

Essa faceta de Victor Hugo foi atacada por parte da crítica do começo e meados do século XX, por isso, o fato de um crítico pós-romântico e pós-mallarmeano fazer uma leitura que aproxima os dois poetas nos mesmos princípios literários é dissonante no percurso crítico de obras que versam sobre a obra baudelairiana.

A obra de Baudelaire tem vínculos com a sua vida e com o mundo objetivo ao seu redor, ela revela certa inquietude que parece ter nascido de um estado de espírito perturbado com essa realidade. Mas é importante lembrar que ele se colocava contra a literatura social e didática que Hugo viria a realizar especialmente em obras como *Les Châtiments*, *Les Misérables* e *L'Année Terrible*.

Devemos levar em conta que Baudelaire tinha uma personalidade deveras contraditória, mas nunca foi ambíguo com relação à negação de uma arte que se submetesse aos puros fatos e não buscasse algo além da realidade visível. Quanto a isso, ele foi muito claro, por isso, acreditamos que a obra de Oehler coloca a poesia de Baudelaire justamente na condição que ele negava durante sua produção poética.

Concordamos que uma análise alegórica da poética baudelairiana é um caminho bastante justificável, pois o poeta afirmara em “Le Cygne” que tudo para ele se tornava alegoria. Devemos considerar, entretanto, que suas alegorias podem não dizer respeito exclusivamente aos acontecimentos políticos de 1848 e 1851.

Ainda resta uma constatação: se Baudelaire usou de alegorias para denunciar os acontecimentos políticos e livrar-se da censura imposta pelo regime de Napoleão III, não é difícil observar que, pelo menos em parte, seu plano falhou, dado que ele, ao contrário de Flaubert, não conseguiu se defender das acusações de imoralidade e foi vítima da censura.

No Brasil, Oehler começou a ser traduzido a partir da década de 1990, mas a boa receptividade do seu trabalho por parte da intelectualidade brasileira deve ser estudada num trabalho exclusivo para esse fim⁹. Queremos aqui chamar a atenção para o artigo “Baudelaire reabilitado”, de Perrone-Moisés (*Folha de São Paulo*, 11/05/1997), que instaura certa desconfiança com relação à obra.

A autora afirma que, a princípio, Oehler a deixou “interessada” e “reticente”, mas não a convenceu no final, na medida em que ela não se considera uma leitora marxista-ortodoxa do texto literário. O trabalho do crítico alemão é elogiado da seguinte forma:

Dentro dos pressupostos e objetivos do crítico - uma “reabilitação” e uma “reinterpretação” do poeta, à luz da luta de classes que se travava na França por volta de 1848 - o trabalho de Oehler é honesto (desde a exposição de seus princípios e objetivos), bem documentado, astucioso no uso e na interpretação das citações, original no cotejo com outros textos da época, elegante e claro no estilo. Essas qualidades lhe garantem um lugar honroso na bibliografia baudelaيرية [...] (PERRONE-MOISÉS, 11/05/1997)

Entretanto, e nisso concordamos com Perrone-Moisés, discute-se a ideia de que Baudelaire precise ser “reabilitado”, visto que jamais esteve em lugar de esquecimento ou desprivilegio. Oehler propõe uma reabilitação ideológica para lhe conceder um “atestado de

⁹ Um exemplo dessa boa receptividade encontramos na resenha de Marco Antonio de Menezes (2004, p. 158-162) para o livro *Terrenos vulcânicos*. O autor afirma que “Oehler nos revela seu método de investigação que pode ensinar não somente ao crítico literário, mas também ao historiador. O ensaio *O caráter duplo do heroísmo e do belo modernos* é uma aula de como o pesquisador deve tratar suas fontes [...] Importa salientar que é o fato de ser estudioso da história francesa do século XIX que transforma Oehler em um leitor ímpar da literatura contemporânea à Revolução de 1848. [...] A busca pelo detalhe escondido nas dobras do tempo e do texto, a paixão por desvendar nexos implícitos, alegorias e textos elípticos faz dele um detetive atento”. O resenhista afirma que Oehler assume uma postura crítica marxista sem medos e também acredita que a pesquisa histórica não diminui a atenção ao texto, ao contrário, ela o moveria para dentro dele, visto que tal método veio de uma espécie de desconfiança de que Baudelaire falava de acontecimentos verdadeiros em seus poemas, hipótese que ele busca confirmar em documentos e arquivos da imprensa da época. Da mesma forma, há referência à recepção de *Quadros parisienses*, publicado no Brasil em 1997, mais especificamente do debate no campo da literatura entre Modesto Carone e Roberto Schwarz, que saudaram a obra como um dos livros mais originais, relevantes e consistentes escritos sobre Charles Baudelaire.

boa conduta política” e, por isso, a autora o inclui entre os críticos marxistas que faziam parte de um modismo do fim dos anos de 1970, o “neomarxismo”, que procurava tudo que fosse “politicamente correto”.

Ainda concordamos com a afirmação de que o crítico “pretende ainda não apenas dar prosseguimento às análises de seus mestres Walter Benjamin, Sartre e Adorno, mas também mostrar-se mais clarividente do que estes” (PERRONE-MOISÉS, 11/05/1997) e, desse modo, apresenta o audacioso projeto de ver na obra de Baudelaire algo que ninguém percebera até agora.

Nesse mesmo artigo, a autora discute a adesão de Baudelaire ao proletariado. Ela reconhece que ele teria ficado “deslumbrado e enternecido” com o “Canto dos Trabalhadores”, de Dupont, mas indica que ele tinha razões pessoais para estar nas trincheiras de 1848, entre elas, a relação conturbada com o padrasto militar, em virtude da interdição judicial que o privava do usufruto de sua herança. Seu padrasto representaria para Baudelaire todos os odiosos burgueses, sendo assim, ele lutava contra o padrasto e contra a burguesia ao mesmo tempo.

A ambiguidade de seus sentimentos em 1848 estaria expressa num fragmento de “Mon Cœur Mis à Nu” citado por Perrone-Moisés:

Mon ivresse en 1848.
De quelle nature était cette ivresse?
Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition.
Ivresse littéraire; souvenir des lectures.
Le 15 mai. – Toujours le goût de la destruction. Goût légitime si tout ce qui est naturel est légitime.
(BAUDELAIRE, 1975, p. 679)

Segundo ela, embora Baudelaire manifestasse uma lucidez de espírito, sua simpatia pelos pobres não diz respeito a uma adesão em termos de classe, posto que se via como alguém que não pertencia à classe alguma, nem manifestava o desejo de corrigir a sociedade em que vivia. Ou seja, ele teria recusado o uso “utilitário” ou “moral” da literatura.

[...] Por mais que Oehler tente limpar do currículo de Baudelaire qualquer mancha ideológica, também não dá para esquecer que suas atitudes com relação ao Segundo Império foram pelo menos ambíguas: o antigo revolucionário solicitou a esse governo a Legião de Honra, obteve ajudas monetárias de Napoleão 3º, queria candidatar-se à Academia Francesa, tudo para impressionar bem sua mãe e ter sua herança de volta [...] (PERRONE-MOISÉS, 11/05/1997)

Esta última afirmação sobre a candidatura pode ser objetada tendo em vista a discussão levantada anteriormente sobre os motivos e a sinceridade de Baudelaire na busca por reconhecimento oficial que levantamos com Proust, Balakian e Bourdieu.

Como dissemos, analisar a recepção de Oehler no Brasil seria um trabalho bastante instigante, mas não queremos nos prolongar em tal discussão. Trouxemos o tema para mostrar como a obra de Baudelaire, assim como a de Victor Hugo, ainda suscita reflexões de diversas ordens. Assim, as palavras de Eliot (1930/1986), quando apontava o perigo em se fazer de Baudelaire o patrono de nossas próprias crenças, ainda permanecem bastante atuais.

Balakian tinha a mesma avaliação da obra baudelairiana:

[...] devemos reconhecer que a característica mais saliente de Baudelaire é sua diversidade, sua real ausência de um traço saliente, a virtual reversibilidade e multiplicidade de caráter. Qualquer estudante de crítica literária pode ler seus escritos em prosa e em verso e encontrar a comprovação, compilando muitas notas, para dizer que se trata de um poeta swedenborguiano; depois, pode voltar a buscar e encontrar provas suficientes para chegar a uma conclusão diametralmente oposta. Naturalmente, é precisamente esta complexidade que torna Baudelaire uma personalidade interessante, um poeta sobre o qual a crítica pode escrever indefinidamente, porque as facetas são muitas e paradoxais [...] (BALAKIAN, 1967/2000, p. 30)

Sobre as comparações entre Victor Hugo e Baudelaire feitas no Brasil, queremos ressaltar o artigo “*Rêve Parisien* em sequência literária”, de Amaral (2007), que traça um filamento temático e imagético do primeiro ao segundo, e deste a Rimbaud, o que representa uma nova maneira de lidar com modernos e românticos, sem que tal associação cause qualquer constrangimento.

A autora compara especialmente “*La pente de la Rêverie*”, de Hugo, e “*Rêve Parisien*”, de Baudelaire. Claro que algumas diferenças entre os poetas estão marcadas: a rejeição de

Baudelaire pelos espaços domésticos e pela natureza em confronto com a preferência de Victor Hugo por esses dois elementos. Entretanto, não apenas de diferenças são feitas suas relações, uma vez que se evidencia a ligação entre eles na construção da poesia moderna nos seus fundamentos estéticos.

O artigo leva-nos a concluir que se as leituras do começo do século tendiam a afastar modernos e românticos, hoje em dia essa separação tão acirrada não faz mais sentido.

2 VICTOR HUGO E BAUDELAIRE: HOMENS E POETAS DO SÉCULO XIX

Neste capítulo, estudaremos como Victor Hugo e Baudelaire se defrontaram com o século XIX e, a partir desse olhar, refletiremos de modo breve sobre algumas diferenças entre suas obras literárias em relação ao progresso, à função do poeta e à paisagem.

2.1 OLHARES PARADOXAIS SOBRE O SÉCULO XIX

O século XIX consolidou de fato a Era Moderna em países da Europa Ocidental, transformando-a por meio da industrialização e da afirmação da corrente iluminista. Entretanto, tais mudanças, e em tamanha velocidade, causavam sentimentos ambíguos nos homens que viviam esse processo, tais como: idealização do passado; além de medo e entusiasmo com relação às novas tecnologias.

Algumas pessoas viam na vida moderna uma degradação moral e física e passaram a cultuar o passado. Mas também havia quem enxergasse nela um modelo de desenvolvimento, dado que os seus aspectos positivos fascinavam os indivíduos, porém, os seus aspectos negativos causavam inseguranças.

Quando olhamos para os elementos de caráter positivo dos acontecimentos da época, somos capazes de criar uma ideia otimista daquela realidade e uma confiança na configuração de mundo estabelecida a partir dali, ponto de vista de muitos homens que viveram naquele tempo.

A Revolução de 1789, ponto culminante da vaga filosófica do século XVIII, inaugurou uma série de mudanças em diversos âmbitos sociais. A esse arsenal de ideias associaram-se as transformações práticas trazidas pela Revolução Industrial, que já se desenvolvia e que começava a ganhar impulso sem precedentes, especialmente a partir da segunda metade do século.

Em termos de ciência e tecnologia, foi um tempo fértil para a França. Basta que atentemos para o salto industrial que a máquina a vapor proporcionou, para os avanços das comunicações graças à invenção do telégrafo e das novas tecnologias de imprensa, para a guinada arquitetônica que a utilização de novos materiais (vidro, ferro e concreto) permitiu ou o ímpeto econômico conseguido com a movimentação dos trens. Ainda surgiram: a iluminação urbana, a fotografia e, mais tarde, o telefone, o carro e a eletricidade. Inventos que vieram satisfazer as necessidades do homem em busca de conforto material.

Seria importante destacar que esse período consolidou na França, não sem conflitos e retrocessos, a afirmação da democracia e da cidadania enquanto valores, tendo como base a noção inovadora de direitos humanos. O fato de que algumas atitudes aceitas anteriormente (tais como: a tirania, as desigualdades sociais e os regimes escravistas) passassem a ser encaradas como algo desumano decorre dessa nova maneira de pensar. O brado revolucionário “Liberdade-Igualdade-Fraternidade” ecoava século adentro.

A ideia de progresso é uma força motriz do século XIX: tinha-se a impressão de que havia um movimento ascendente rumo a um estado social cada vez mais evoluído. A palavra-chave dessa nova mentalidade é superação, seja no nível pessoal ou social: o homem supera-se a si mesmo e à natureza em busca de evolução mental e material. Desse modo, muitos ideais da Revolução de 1789 eram vistos como objetivos na construção de um novo mundo e os avanços técnicos e científicos, como indicadores da evolução humana.

Entretanto, a historiografia nos mostra que o século XIX não pode ser estudado ingenuamente de modo a suprimir os fatores negativos que permeavam aqueles fatos e muitos homens tinham consciência disso, por essa razão havia dificuldades em se definir uma postura coerente diante do mundo.

De início, devemos levar em consideração o fato de que o ideário revolucionário nem sempre impulsionava ações políticas concretas para torná-lo realidade. Também é fato que

nem todos concordavam com o discurso iluminista. Muitas vezes, tais ideias eram desacreditadas como algo utópico ou inconveniente.

O crescimento da população urbana em detrimento da vida no campo, o novo ritmo de trabalho imposto pelo sistema fabril capitalista e os aglomerados periféricos são exemplos famosos que fundamentam a afirmação de que havia motivos para o pessimismo de alguns contemporâneos.

A cidade moderna vai tomando uma forma que faz dela o símbolo mais contundente do progresso tecnológico, de um lado, e da precariedade da vida humana, de outro. Para melhor entendermos, vamos nos deter na reforma de Paris (1853-1870), que transformou a cidade de modo a quase suprimir os traços medievais de sua arquitetura: trata-se de um processo de urbanização e de modernização que se utilizou de vários artifícios materiais que evidenciavam a força do progresso.

Ortiz (1991) discorre sobre alguns motivos para que tal reforma fosse necessária: a pobreza estava associada à proliferação de doenças, seria preciso livrar-se dela, nem que para isso os pobres tivessem que ser afastados do centro da cidade (motivo higienista). As ruas estreitas permitiam a construção de barricadas e, por isso, deveriam ser construídas ruas largas que facilitassem a ação policial em eventuais conflitos públicos (motivo político/militar). A construção de novos edifícios e até de novos bairros era cara e foi preciso a junção de capital público e privado para viabilizar tal empreendimento, o que chamou a atenção de especuladores e causou a valorização dos imóveis (motivo econômico). Haussmann¹⁰ estava obcecado pelas noções de organização e racionalização do espaço (motivo estético). E, por fim, a cidade passou a ser vista como um organismo vivo cujas veias seriam as ruas: o sangue

¹⁰ Haussmann foi administrador e político. Em 1853 foi nomeado *préfet de la Seine*, cargo que ocupou por dezessete anos (sua função assemelhava-se ao que hoje chamaríamos de um secretário de obras), quando empreendeu um grandioso projeto de reurbanização da cidade de Paris.

(carros) tinha que circular pelas veias (ruas) desse organismo (cidade) sem maiores impedimentos (motivo urbanístico).

Essa é uma das análises que nos ajudam a perceber em que situação vivia o homem do século XIX, em especial aquele que vivia numa cidade como Paris: havia a sensação de que se vivia num caos, mas que esse caos necessitava ser organizado, uma vez que fenômenos como o amontoado de casas e pessoas, a pobreza, a mendicância, a superexploração da mão-de-obra, o distanciamento da natureza, entre outros, afetavam o espírito humano, que também se revertia em ferro e concreto, assim como a paisagem.

As várias expressões de descontentamento, angústia e perplexidade diante da realidade que podemos observar nas produções literárias do século XIX vêm, em parte, dessa condição humana. Milner e Pichois (1985/1996) acreditam que a maioria dos escritores que viveram o século XIX teve o sentimento de passar por um período crítico da história da humanidade, porquanto os acontecimentos políticos estavam ligados às transformações das estruturas econômicas e sociais e, por isso, eles teriam traduzido essa sensação em obras que manifestavam resignação, nostalgia, angústia ou entusiasmo.

2.2 O DESPERTAR DO LÍRICO NUM CONTEXTO *ANTILÍRICO*

Nesse clima de transformações bruscas e de incertezas, a poesia ressurgiu na França, em especial a lírica. E o fato de que ela ganhe tamanha força nos leva a refletir sobre o seu papel no espírito dos homens, sobre o que ela representava naquele contexto, sobre seu alcance e suas limitações.

Queremos dizer que o século XIX foi importante para a França pelo que se produziu no domínio da literatura: o surgimento de novos poetas e romancistas, a publicação de grandes

romances, folhetins, produções marginais, o surgimento de novas correntes estéticas e a criação de novas tecnologias de imprensa.

Devemos levar em conta a escolarização da população francesa no período, porque a partir do momento em que esta começou a ter acesso à leitura e, conseqüentemente, à literatura, passou a haver um modo de produção e de circulação de livros propício para essa nova situação. A própria técnica de impressão, quase artesanal até a década de 1830, ganha inovações que permitem dar acesso mais barato aos jornais, onde muitas obras literárias e críticas eram publicadas (MILNER; PICHOS, 1985/1996).

Outro fator a ser ponderado é o alcance da literatura francesa no exterior. A França e sua literatura passaram a influenciar muitas culturas ocidentais. Paris colocava-se diante do mundo como *cidade-luz*, termo ambivalente que designava sua modernidade feérica e também o alcance do pensamento francês, que tocava com a *luz* de suas ideias.

A prosa francesa foi de uma expressão tão intensa que imortalizou certos autores, enredos e personagens de histórias que ainda são lidas e recontadas, seja em musicais, em versões cinematográficas ou nos meios escolares, e que ainda emocionam e fazem o gosto de parte do público. Nesse tempo, muito inspirada pelas correntes estéticas vindas da Alemanha, a poesia ganha fôlego e cresce. Musset, Vigny, Lamartine, Hugo, Nerval, Gautier, Baudelaire, entre outros, representam o renascimento da lírica, que ficara em segundo plano nos séculos em que a razão e a filosofia tinham mais espaço.

Podemos analisar o ressurgimento da lírica em tempos de acirramento do individualismo como uma tentativa de vencer essa condição, visto que nela o sujeito revelava-se enquanto um ser único e dotado de capacidade peculiar de percepção, ao passo que o homem comum tornava-se mais uma peça das máquinas que acabava de inventar.

Ainda resta dizer que essa poesia, nascendo no solo duro da cidade, estabelece com ela uma relação vital, já que a transformação que sofreu a aparência do mundo natural instaurou

novos padrões estéticos com os quais a lírica passou a lidar. Afinal, “La société industrielle est urbaine. La ville est son horizon. Elle produit les métropoles, conurbations, cités industrielles, grands ensembles d’habitation” (CHOAY, 1967, p. 7).

Gleize (1983, p.49) aponta que “Ce que montre le travail effectué dans les recueils, c’est qu’au fond le thème principal de la lyrique hugolienne est le suivant: à quelles conditions la poésie lyrique, la poésie tout court est-elle possible?”. Acreditamos que tal questionamento não valha somente para Victor Hugo, mas se estenda a muitos poetas contemporâneos, inclusive a Baudelaire, para quem estão colocadas questões como: se ainda valeria a pena escrever; por que e para quem escrever; se faria sentido dizer algo diante do caos; e se era possível encontrar beleza naquele mundo.

A verdade é que essa lírica, acima das peculiaridades de cada autor ou das correntes estéticas que se manifestam, ganha sentido quando questiona as razões e as possibilidades de sua própria existência nesse novo contexto e é esse, em última instância, o seu tema central.

2.3 O PROGRESSO, O POETA E A PAISAGEM

Obviamente, não se pode fazer de maneira simples uma passagem do homem à obra literária, porque entre o que esses cidadãos do século XIX pensaram e o que esses poetas escreveram há complexidades que devem ser levadas em consideração.

Entretanto, o modo como os temas *progresso*, *função do poeta* e *paisagem* são tratados por Victor Hugo e Baudelaire nos seus artigos críticos revela uma visão de mundo particular que se estende às obras literárias, por vezes confirmando a concordância entre pensamento e poesia, por vezes mostrando a oposição entre o sujeito e o poeta.

2.3.1. O PROGRESSO

Victor Hugo e Baudelaire não tinham posturas parecidas diante do ímpeto progressista daquele tempo.

A literatura hugoana traz inquietações com o materialismo e as injustiças sociais, em certa medida consequências do progresso. Essa ideia, porém, não o desagradava em sentido geral, de maneira que ficou conhecido ainda em vida como o poeta do progresso (GUILLEMIN, 1962, p. 82). Ao contrário, nos escritos de Baudelaire não se vê traço de otimismo com o progresso (que lhe deixava desconfiado e irritado) ou com o futuro (sempre associado ao incerto, ao desconhecido e, algumas vezes, à queda da humanidade).

Na Exposição Universal de 1855, Baudelaire afirma que não há garantias de que o progresso levaria a humanidade a um lugar melhor:

Il est encore une erreur fort à la mode, de laquelle je veux me garder comme de l'enfer. – Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau: et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible. (BAUDELAIRE, 1855/1976, p. 580)

Ele critica o progresso, chamando-o de “erro”, “lanterna obscura e traiçoeira”, “ideia grotesca”, “loucura”, “pretensão”, coisas de que quer se guardar “como do inferno”: fruto da prepotência moderna, levaria a raça humana à decrepitude e, mais que isso, sua aclamação fazia transparecer a decadência daquele tempo que queria se esconder atrás de uma suposta superioridade.

Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains, et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel. (BAUDELAIRE, 1855/1976, p. 580)

Observa-se como Baudelaire faz referência ao jornal, que aclamava os avanços técnicos levando ideias de ascensão material no intuito de se criar um espírito progressista no cidadão francês e fazê-lo sentir-se à frente do seu tempo junto com toda a nação.

O autor faz menção à constante comparação que se fazia entre Paris e Roma, isto é, havia no senso comum a ideia de que Paris superava Roma, já que sua tecnologia era mais avançada. No entanto, Baudelaire (1855/1976, p. 582) não via correspondência entre o avanço da tecnologia e o crescimento intelectual ou moral, tampouco acreditava que se pudesse colocar Paris nessa posição: “Nous vivons dans un siècle où il faut répéter certaines banalités, dans un siècle orgueilleux qui se croit au-dessus des mésaventures de la Grèce et de Rome.”

Para ele,

Si une nation entend aujourd'hui la question morale dans un sens plus délicat qu'on ne l'entendait dans le siècle précédent, il y a progrès; cela est clair. Si un artiste produit cette année une œuvre qui témoigne de plus de savoir ou de force imaginative qu'il n'en a montré l'année dernière, il est certain qu'il a progressé. Si les denrées sont aujourd'hui de meilleure qualité et à meilleur marché qu'elles n'étaient hier, c'est dans l'ordre matériel un progrès incontestable. Mais où est, je vous prie, la garantie du progrès pour le lendemain? Car les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques l'entendent ainsi: le progrès ne leur apparaît que sous la forme d'une série indéfinie. Où est cette garantie? Elle n'existe, dis-je, que dans votre crédulité et votre fatuité.

Je laisse de côté la question de savoir si, délicatisant l'humanité en proportion des jouissances nouvelles qu'il lui apporte, le progrès indéfini ne serait pas sa plus ingénieuse et sa plus cruelle torture; si, procédant par une opiniâtre négation de lui-même, il ne serait pas un mode de suicide incessamment renouvelé, et si, enfermé dans le cercle de feu de la logique divine, il ne ressemblerait pas au scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue, cet éternel desideratum qui fait son éternel désespoir? (BAUDELAIRE, 1855/1976, p. 580-581)

Reforçam-se aqui duas ideias centrais: a primeira é que, apesar dos tão aclamados avanços materiais, não havia garantia de evolução para o amanhã, essa crença estaria mais na presunção do homem do que na realidade dos fatos; a segunda é que o progresso seria algo traiçoeiro e, sem perceber, a humanidade estaria a cavar um buraco para enterrar a si própria. E, por fim, em 1859, o autor define o que acha do progresso: “aussi admirons avec quelle rapidité nous nous enfonçons dans la voie du progrès (j’entends par progrès la domination progressive de la matière)” (BAUDELAIRE, 1859/1976, p. 616).

Ao ver nesse processo, sobretudo, a dominação da matéria, Baudelaire aproxima-se das críticas feitas por Hugo à sociedade, dado que as desigualdades sociais para este viriam de um materialismo descontrolado.

Em “Paris” (1867/2001), texto escrito para ser proclamado na Exposição Universal de 1867 e para servir de introdução a um livro-guia em homenagem à cidade, constata-se que Victor Hugo manteve um ponto de vista otimista em relação ao seu tempo e ao futuro.

Num tom esperançoso, o republicano e defensor do povo na construção do futuro coloca a capital francesa à frente na condução do mundo em direção à civilidade. O passado é caracterizado como um período de trevas, em que a pena de morte era uma barbárie admitida e quando as leis religiosas e monárquicas impediam a conquista da liberdade:

[...] Quel précipice que ce passé! Descente lugubre! Dante y hésiterait. La vraie catacombe de Paris, c’est cela. L’histoire n’a pas de sape plus noire. Aucun dédale n’égale en horreur cette cave des vieux faits où tant de préjugés vivaces, et à cette heure encore bien portants, ont leurs racines

.....
Toutes les superstitions sont là, tous les fanatismes, toutes les fables religieuses, toutes les fictions légales, toutes les antiques choses dites sacrées, règles, codes, coutumes, dogmes, et l’on distingue à perte de vue dans ces ténèbres le ricanement sinistre de toutes ces têtes de mort [...] (HUGO, 1867/2001, p. 60)

Fica clara a intenção de se traçar um paralelo entre passado e presente a fim de reforçar a supremacia do século XIX sobre os seus antecedentes. Por isso, num tom lúgubre, tudo o que é anterior ao século XIX aparece tal qual um precipício lúgubre ou como uma

catacumba negra de horror cheia de superstições, fanatismos, fábulas e regras ditas sagradas diante do que até mesmo Dante hesitaria.

Victor Hugo fixa 1789 como um marco de começo do presente a que se refere:

[...] ces doctrines que tout est au roi, ces sottises, ces hontes, ces bassesses, ces mutilations de toutes les virilités, ces confiscations, ces persécutions, ces forfaits, se sont silencieusement additionnés de siècle en siècle, et il s'est trouvé un jour que toute cette ombre avait un total: 1789. (VICTOR HUGO, 1867/2001, p. 61)

A Revolução Francesa inauguraria uma nova era: “il est certain que la révolution française est un commencement” (HUGO, 1867/2001, p. 71). Ela seria o começo de um tempo de mudanças em direção a um futuro de liberdade e de paz trazidas pelo progresso.

Chega-se a sonhar com a criação dos aviões, apelidados de “air-navires”, crendo que eles servirão para a manutenção da vida: “les solutions probables des problèmes qui mûrissent, la locomotion aérienne pondérée et dirigée, le ciel peuplé d’air-navires, aideront à ces dispersions fécondes et verseront des toutes parts la vie sur ce vaste fourmillement des travailleurs” (HUGO, 1867/2001, p. 29).

Em outro momento, refere-se aos “pacificadores” avanços do XIX:

[...] Tous les faits suprêmes de notre temps sont pacificateurs. La presse, la vapeur, le télégraphe électrique, l’unité métrique, le libre échange, ne sont pas autre chose que des agitateurs de l’ingrédient Nations dans le grand dissolvant Humanité. Tous les railways qui paraissent aller dans tant de directions différentes, Pétersbourg, Madrid, Naples, Berlin, Vienne, Londres, vont au même lieu, la Paix. Le jour où le premier air-navire s’envolera, la dernière tyrannie rentrera sous terre. (HUGO, 1867/2001, p. 74-75)

O que diria ele se visse que os aviões com os quais sonhara foram usados para fins bélicos? Qual não seria sua frustração se vivesse o suficiente para ver o imperialismo cruel da Europa sobre a África a partir de 1885? Qual seria seu discurso ao ver que, apesar de todas as conquistas tecnológicas, o século XX, no qual depositara tanta esperança, ficou conhecido como um dos mais sangrentos da história, passando por muitos regimes tirânicos e duas guerras mundiais?

Victor Hugo foi interpretado posteriormente e anacronicamente como alguém que manifestou deslumbre ingênuo pelo progresso e uma extremada confiança a ponto de idealizar um futuro que de fato não aconteceu. Mas devemos lembrar que as ideias desse texto eram compartilhadas por muitos dos contemporâneos. Benjamin afirma que:

Para a Exposição Universal de Paris de 1867, Victor Hugo redige um manifesto “Aos povos da Europa”. Os interesses deles foram defendidos antes, e de um modo mais claro, pelas delegações de trabalhadores franceses, das quais a primeira foi enviada para a Exposição Universal de Londres de 1851 e a segunda, com 750 membros, para a de 1862. Esta última foi importante, pois contribuiu indiretamente para que Marx fundasse a Associação Internacional de Trabalhadores [...] (BENJAMIN, 1935/1985 p. 36)

A afirmação de que os mesmos interesses do texto de 1867 foram defendidos com mais clareza por alguns movimentos anteriores indica, mais uma vez, a tendência de Benjamin a ler Victor Hugo de maneira a diminuí-lo. Entretanto, queremos sublinhar a presença de um conjunto de ideias comum no século XIX. Dito de outra forma: muitos homens tinham as mesmas ideias que manifestou Victor Hugo a propósito do progresso e da possibilidade da criação de um futuro utópico.

Albouy (1974, p. XI-XVIII) chama nossa atenção para a crítica de Hugo sobre o século XIX, isto é, o materialismo do tempo do Segundo Império que se manifestava na ganância sem limites pelo dinheiro e, para nos mostrar como isso se revela em sua obra, o crítico cita *L'Âne* (1880), sobre os aspectos negativos do progresso, e “Oiseaux et Enfants”, poema de *Les Chansons des Rues et des Bois*, que traz o mal do progresso e a objeção a ele.

À primeira vista, parece que ele deixou seu otimismo das obras anteriores aos eventos do fim dos anos de 1840 e inverteu seu modo de olhar o século XIX depois deles, construindo peças que deixavam clara essa mudança de postura. Contudo, esse julgamento dubio que mescla otimismo a momentos de pessimismo sempre foi uma marca sua. Trousson (1985), por exemplo, apontou como em alguns poemas do jovem Hugo há traços voltairianos de um descontentamento com um mundo desordenado e sem caridade.

Renouvier (1893/1932) observara esse pessimismo desde *Les Feuilles d'Automne*, quando se volta para si mesmo e expressa sentimentos de melancolia, desencantamento e amargura com o destino. No entanto, para o crítico, aquele público não levava a sério tais manifestações, na medida em que estaria bastante incutido das ideias positivistas (esperanças humanitárias, hegelianismo, sansimonismo, fourierismo, heroísmo republicano, progressismo). Mesmo assim, o crítico reconhece que Hugo conciliou o pessimismo com imagens de um otimismo ilimitado de esperanças num mundo vindouro.

Victor Hugo e Baudelaire tinham uma visão crítica aguçada sobre o século XIX e o materialismo era atacado pelos dois, mas, de maneira geral, Victor Hugo mantinha-se otimista e fazia o elogio dos novos tempos, enquanto Baudelaire lançava-lhes recorrentes ataques.

2.3.2. O POETA

Victor Hugo e Baudelaire tinham opiniões divergentes sobre a possibilidade ou não de haver um papel social do poeta e da poesia e isto, segundo Amaral (2003), é o “pomo da discórdia” entre os dois.

A função do poeta para Victor Hugo está expressa nas abundantes imagens do poeta-sacerdote, guia, amigo da natureza e das crianças, defensor dos oprimidos e da liberdade, pensador, sonhador. Tais imagens confundem-se com o próprio Hugo, que, para Durand (2005, p. 13), fabrica-se a cada novo livro, pouco a pouco, ou seja, criando uma imagem para seu público que faz dele o poeta que conhecemos hoje.

A construção de sua trajetória pode ser observadas com a leitura dos prefácios de seus livros de poesia, por exemplo:

Há ideias monarquistas e conservadoras em *Odes et Ballades*; ele reivindica liberdade artística em *Les Orientales*; declara em *Les Feuilles d'Automne* que não publicaria nenhuma

peça política ou histórica neste livro; demonstra sentimento de melancolia de *Les Chants du Crépuscule*; apela à função do poeta em estar atento aos acontecimentos políticos e, ao mesmo tempo, manter a calma e a consciência de que seu lugar é acima deles, em *Les Voix Antérieures*; em *Les Rayons et les Ombres*, aponta o papel civilizador do poeta, mas não acredita que se possa medir o valor da poesia pelo seu engajamento.

No exílio, assume a combatividade republicana bastante conhecida do público brasileiro, que viu seus poetas românticos serem influenciados por essa fase hugoana. No prefácio de *Les Châtiments*, defende a liberdade da palavra sobre qualquer tipo de tirania e finda com a máxima “Rien ne dompte la conscience de l’homme, car la conscience de l’homme, c’est la pensée de Dieu” (HUGO, 1853/1967, p. 6). Essa ideia indica que o poeta mesclava sua poesia ao pensamento humano e à própria vontade divina. Em *Les Contemplations*, há menos teor político explícito e chama atenção que no prefácio o poeta afirme a fusão entre sua literatura e sua vida (“L’auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui”) e mais, a fusão entre ele e seu leitor (“quando je vous parle de moi, je vous parle de vous”).

Ao acompanharmos rapidamente o percurso de suas ideias sobre sua função de poeta e sobre sua literatura até a década de 1850, confirma-se o que muitos críticos declaram a respeito de sua tomada política, ou seja, sinais de inquietações político-ideológicas são reconhecidos desde a juventude de Victor Hugo, ainda que de maneira não tão contundente quanto o será após 1848 e especialmente após 1851.

Durant (2005) vê em *Les Chants du Crépuscule* se confirmarem duas aspirações, a política e a lírica, posto que exprime as incertezas diante das “turbulências”. No entanto, foi especialmente após o golpe de Napoleão III que ele tomou definitivamente partido ao defender a República, trazendo para sua lírica temas do sofrimento do povo e do regime político não democrático.

Porém, para Durand (2005, p. 68), o seu idealismo fez com que expressasse o mundo em imagens poéticas cheias de caridade na medida em que via no mundo um “injusto desequilíbrio”, quando uma postura mais lúcida o teria feito perceber que essa injustiça vinha de algo mais cruel, da exploração entre as classes. Segundo o crítico, essas imagens não produziam grande efeito, porque a burguesia sempre gostou do tema da caridade e de obras que apenas fortaleciam as impressões de sua boa consciência.

Para Albouy (1967), a fé de Victor Hugo num amanhã próspero e pacífico o fez acreditar, desde o fim dos anos de 1830, que o poeta seria o “homem das utopias”. Observamos na voz que se expressa em *Les Châtiments*, em *Les Contemplations* e em *La Légende des Siècles*, uma espécie de sacerdote dos tempos modernos. E essas ações estavam ligadas à crença no seu dom de lidar com a palavra: “le mot peut tout, tuer aussi bien que ressusciter, et c’est par les mots, c’est parlant, en prononçant le *Fiat Lux*, que Dieu a créé la lumière et le monde. Par le maniement des mots, le poète participe à la puissance divine elle-même” (ALBOUY, 1967, p. 41).

É por isso que se entrevê nessa obra um culto à palavra, muitas vezes personificada e louvada (RENOUVIER, 1893/1932). É também por esse motivo que, em qualquer que seja a fase vivida, esteja ele mais combativo ou mais brando, Hugo sempre coloca a figura do poeta acima dos demais homens.

Se os acontecimentos de 1848 e 1851 foram decisivos para Victor Hugo, fazendo-o partir para uma postura combativa, tais fatos produziram um efeito contrário para Baudelaire. Isto é, mesmo que o jovem mostrasse simpatia com a esquerda e até tenha militado pela causa (o que pode ser visto em traços de suas peças mais antigas), declara-se desiludido após tal data e passa a defender uma literatura desvinculada daqueles fatos mais imediatos.

Na verdade, é preciso deixar claro que se pode afirmar a posição do eu lírico da poesia de Victor Hugo em favor de uma causa social ou política que possa ser transferida para o domínio da literatura, dado que esse teor ideológico é explícito e desejado por Victor Hugo.

Entretanto, quando esse teor é levado em conta com relação à poesia de Baudelaire, a crítica hesita em definir em que medida podemos associá-lo ou não às questões sociopolíticas. Por essa razão, traremos uma discussão sobre a função ou o lugar do poeta para Baudelaire bastante resumida, que apenas mostre as problematizações existentes na crítica sobre o assunto.

A princípio, Baudelaire compartilhava da ideia de que o poeta não pertencia a esse mundo, de que ele era um ser diferente dos demais homens, mas não coloca essa figura na posição de guia do povo. O eu lírico da poesia de Baudelaire é esse ser de “*Élévation*”, que impulsiona seu espírito para voar alto e se purificar; contudo, quase sempre não consegue alçar os voos que deseja, como a ave de “*L’Albatros*”, que busca voos altos e cai no solo inapropriado para seu andar; ou ainda como o poeta de “*Bénédiction*”, amaldiçoado desde o nascimento.

Caído e preso às contingências da existência, o eu lírico da poesia de Baudelaire é desprovido de aura: no poema em prosa “*Perte d’Auréole*”, ele perde a auréola e é surpreendido em lugares *baixos*, mas é curioso que se declare livre dela e daquela aura de superioridade opressora. Assim, ele não parece estar em condições de desempenhar nenhum papel humanitário.

Balakian afirma que:

Em seu comportamento pessoal como em sua concepção da função do poeta, Baudelaire alterou a noção romântica de poeta. Desde o tempo de Homero, o poeta tem sido considerado um bardo, que interpreta e exalta a emoção humana e é particularmente eficaz quando glorifica a herança nacional ou idealiza um acontecimento histórico. Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário em lugar de um bardo [...] (BALAKIAN, 1967/2000, p. 41)

As suas cartas e as suas críticas reafirmam a rejeição ao didatismo. Postura defendida não apenas por Baudelaire, mas pelos poetas das gerações de 1840, 1850 e 1860, que não compartilhavam da ideia do poeta como aquele que mudaria o mundo, de modo que não apenas Baudelaire se despolitizara a partir de 1848. Essa foi uma atitude de negação e de rompimento observada em muitos na época (MILNER; PICHOSIS, 1985/1996, p. 87-89).

Amaral (2003) afirma que já não encontramos o paternalismo característico da poesia de Victor Hugo nos poemas de Baudelaire. Mas é preciso ressaltar que os pobres (figuras que despertam esse sentimento) estão presentes em *Les Fleurs du Mal* e, apesar de não haver um tom paternalista, o leitor depara-se com uma realidade dura, por exemplo, em poemas como “Le Vin des Chiffonniers” e “La Mort des Pauvres”, em que o vinho e a morte parecem ser os únicos elementos capazes de consolar aos que levam uma vida miserável.

Proust afirmou que “Personne n’a parlé d’eux [dos pobres] avec plus de vraie tendresse que Baudelaire” (1921/1999, p. 348) e que “Ces sentiments que nous venons de dire, sentiment de la souffrance, de la mort, d’une humble fraternité, font que Baudelaire est, pour le peuple et pour l’au-delà, le poète qui en a le mieux parlé, si Victor Hugo est seulement le poète qui en a le plus parlé” (1921/1999, p. 353). Assim, parece que esse admirador de Baudelaire não via a mesma sinceridade na obra de outros poetas ao tratarem do tema da pobreza, além disso, ele acreditava que Hugo se reportou muitas vezes dos sofrimentos humanos, mas a forma baudelairiana de tratar disso seria mais bela.

Nesse aspecto, queremos retomar a discussão de Clark (1974), que apresentamos no primeiro capítulo, para quem o tema da pobreza é muito importante em Baudelaire, especialmente porque manifestou uma sensibilidade ímpar em sua análise do sofrimento humano. Contudo, segundo o crítico, as imagens de pobreza estão entrelaçadas na obra, sugerindo a realidade social.

Clark aponta uma diferença na utilização desses tipos de imagens em *Les Fleurs du Mal*: em “Spleen et Idéal”, estão em contraste riqueza e pobreza na mesma proporção que sonho e realidade, sendo que a riqueza e o luxo são objetos de desejo; no entanto, a partir do terceiro “Spleen” e mais claramente em “Les Tableaux Parisiens”, a pobreza deixa de ser símbolo da baixeza humana para se tornar símbolo da dignidade, não somente uma condição física, mas um estado de alma.

Peyre (1951), nesse aspecto, coloca Baudelaire na posição de “irmão mais novo” dos românticos: sofre a perseguição do próprio destino e da sociedade, porém sua grandeza estaria justamente nesse sofrimento, que o marcaria e o purificaria. É preciso ressaltar que essa “grandeza” mencionada por Peyre não é da mesma natureza a qual o eu lírico da poesia de Victor Hugo está relacionado, mas diz respeito a um heroísmo ligado aos sofrimentos de uma contingência moderna e, desse modo, compartilha dessa condição com todos os homens, visto que o herói desses novos tempos, para Baudelaire, era o homem comum.

Para Benjamin, os dois eram sensíveis ao proletariado, entretanto Hugo não teria mostrado o rosto do povo que construía as barricadas, enquanto Baudelaire teria desenhado esse povo com traços mais distintos. O filósofo distingue Baudelaire *flâneur* e Hugo contemplador a partir da imagem do eu lírico da poesia de Victor Hugo a olhar a multidão de longe, como o pensador a contemplar o mar sobre os rochedos, e do eu lírico da poesia de Baudelaire, que “comportava os rastros da ‘iniquidade e dos milhares de encontros’ que sofre o transeunte no tumulto de uma cidade e que só fazem manter tanto mais viva a sua autoconsciência” (BENJAMIN, 1939/2000, p.57), ou seja, o poeta entra na massa.

Essa análise nos parece bastante esclarecedora, uma vez que nos leva a refletir sobre lugar em que eles se colocam diante do mundo, aspecto importante para compreendermos certas diferenças na perspectiva do eu lírico nos seus poemas. O crítico percebeu que o olhar hugoano parte, na maioria das vezes, de um lugar elevado ou distante, já que descreve situações de cima para baixo ou à distância, enquanto o eu lírico da poesia de Baudelaire quase sempre está no mesmo plano do seu interlocutor e da cena retratada.

Assim, o ponto de vista do eu lírico tem a ver com a concepção de poeta para cada um deles: na poesia hugoana, essa figura colocava-se diante de seus leitores como alguém superior, estava em posição de destaque, fornecendo a direção certa; enquanto o eu lírico da poesia de Baudelaire tendia a colocar-se em lugar de igualdade com seu leitor.

Por fim, é preciso destacar que Baudelaire tinha em mente um leitor diferente daquele para quem Victor Hugo se dirigia. Nos projetos de prefácios que esboçou para a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire (1975, p. 181) deixa isso claro quando afirma “Ce n’est pas pour mes femmes, mes filles ou mes sœurs que ce livre a été écrit; non plus que pour les femmes, les filles ou les sœurs de mon voisin”, isto é, não tinha pretensões de atingir um público de gosto ameno e afeito a imagens leves e felizes, ao contrário, sabia que sua lírica feria muitas crenças, atitudes e valores franceses.

2.3.3. A PAISAGEM

Ao analisarmos as paisagens das obras de Hugo e de Baudelaire, nos deparamos com um paradoxo:

Victor Hugo, como vimos, tinha um ideal progressista e defendia os avanços técnicos, mas constrói uma poesia bastante voltada para o universo natural. Em contrapartida, Baudelaire criticou o progresso e aquele modelo de sociedade, mas acaba sendo conhecido como *o poeta da vida moderna* pela forma como poetizou a cidade.

a. A natureza

A paisagem natural é muito significativa no Romantismo por diversas razões: representa o descontentamento com a cidade e coloca-se como uma possibilidade de fuga; expressa revolta contra o tempo imposto pela lógica capitalista de trabalho, porquanto traz a valorização do ócio; significa o desejo de retorno ao tempo de um homem natural; é um ideal de beleza; e retrata um momento sublime.

Gide (1949), ao refletir sobre a contribuição dos românticos no sentido de poetizar a natureza, afirma que antes havia uma barreira que impedia o contato direto com ela de modo que a poesia não procurava retratá-la, mas buscava uma ideia depurada da natureza. Por isso,

ela era uma fonte de imagens, mas não era poetizada em sua materialidade. Tal barreira teria sido quebrada pelos românticos de maneira que, quando Victor Hugo poetizava elementos desse universo, pelo menos na maioria das vezes, queria fazer seu leitor sentir a natureza.

Paisagens naturais são muito recorrentes na poesia de Victor Hugo desde as obras da juventude até seus últimos poemas¹¹; uma frase como “Nul ne se dérobe dans ce monde au ciel bleu, aux arbres verts, à la nuit sombre, au bruit du vent, aux chants des oiseaux. Aucune créature ne peut s’abstraire de la création” (HUGO, 1840/1964, p. 1017) mostra o quanto a paisagem natural lhe é cara.

A natureza é tão importante na composição de sua lírica que Picon associa toda sua obra com a imensidão, às vezes disforme, do universo natural:

[...] Entre lui [Victor Hugo] et tous les autres poètes, je crois bien, se marque une différence essentielle: il est le seul qui agisse comme la nature, alors que les autres agissent comme l’art. La poésie de Hugo est comme une nature verbale parallèle et consonante à la nature extérieure et intime. [...] Seul, Hugo accepte de se noyer dans le langage. Qu’importe que ses poèmes ressemblent à des îles ? Sa poésie n’est jamais que le mouvement de la mer [...] (PICON, 1964, p. XV)

Em sua obra, encontramos imagens exuberantes: tempestades, furacões, mares bravios, céus opulentos; quadros diante dos quais o homem sente-se pequeno, apenas uma parte de um

¹¹ Recolhemos alguns poemas que possibilitam estudar o tema: “Le Printemps” (sic), “Ce que je ferais dans une île Déserte” (*Oeuvres d’enfance et de jeunesse*); “À mon ami S.-B.”, “Pluie d’été” (*Odes et Ballades*); “Rêverie”, “Extase” (*Les Orientales*); “Que t’importe”, “Ce qu’on entend sur la montagne”, “À M. de Lamartine”, “Soleils couchants”, “Pan” (*Les Feuilles d’Automne*); “L’aurore s’allume”, “La pauvre fleur” (*Les Chants du Crépuscule*); “Dieu est toujours là”, “À Albert Dürer”, “Une nuit qu’on entendait la mer sans la voir”, “Pensar, Dudar” (*Les Voix Intérieures*); “Spectacle Rassurant”, “À un Poète”, “À Louis B.”, “Tristesse d’Olympio”, “Caeruleum Mare”, “Oceano Nox” (*Les Rayons et les Ombres*); “Ô soleil, ô face divine”, “Aube”, “Hymne des Transportés”, “Au Peuple”, “Stella” (*Les Châtiments*); “Le poète s’en va dans les champs”, “Le firmament est plein”, “À Andre Chenier”, “La vie aux champs”, “À Granville en 1836”, “Les oiseaux”, “Unité”, “Oui, je suis le rêveur”, “Il faut que le poète”, “Premier mai”, “Lettre”, “En écoutant les oiseaux”, “Sous les arbres”, “La nichée sous le portail”, “La source”, “Je lisais. Que lisais-je?”, “La chouette”, “La clarté du dehors”, “Aux arbres”, “Joies du soir”, “La nature”, “Mugitusque boum”, “Pasteurs et troupeaux”, “À la fenêtre pendant la nuit”, “Dolor” (*Les Contemplations*); “Orphée, aux bois du Caÿstre”, “Paulo Minora Canamus”, “Chelles”, “Fêtes de village en plein air”, “À un visiteur parisien”, “L’église”, “Célébration du 14 Juillet dans la forêt”, “Notre ancienne dispute”, “Le grand siècle”, “La méridienne du lion”, “Va-t’en, me dit la bise”, “À un ami”, “Clôture” (*Les Chansons des Rues et des Bois*); “LÆTITIA RERUM”, “Je prendrai par la main les deux petits enfants”, “Printemps”, “Je suis des bois l’hôte fidèle”, “La mise en liberté”, “Aux champs” (*L’Art d’être Grand-père*, 1877).

universo misterioso. Por outro lado, encontramos imagens calmas, de uma beleza terna: bosques amenos, regatos de água cristalina, pequenos passarinhos a cantarem, onde o poeta é acolhido.

Para Renouvier (1893/1932), Victor Hugo é o mestre das imagens opulentas, porque tendia a hiperbolizar o universo, tanto nos seus aspectos positivos, quanto negativos. Mas, para o crítico, a sua grandeza revelava-se nas composições graciosas.

Durand (2005, p. 95) observou que a natureza hugoana se expressa de dois modos diversos, ele afirma que “la nature hugolienne est d’une part, côté Virgile, solaire, sereine, germinale, innervée par les réseaux nombreux d’une fécondité tranquille et tout offerte à la rêverie érotique [...] De l’autre, côté Dürer, nocturne, orageuse, en proie à d’étranges métamorphoses”.

Queremos chamar a atenção para esses poemas em que a natureza parece ser a verdadeira casa do poeta, sua família e seu refúgio, por isso propomos a leitura de “Le poète s’en va”¹², publicado em *Les Contemplations*.

Le poète s’en va dans les champs; il admire,
Il adore; il écoute en lui-même une lyre;
Et le voyant venir, les fleurs, toutes les fleurs,
Celles qui des rubis font pâlir les couleurs,
Celles qui des paons même éclipseraient les queues,
Les petites fleurs d’or, les petites fleurs bleues,
Prennent, pour l’accueillir agitant leurs bouquets,
De petits airs penchés ou de grands airs coquets,
Et, familièrement, car cela sied aux belles :
« Tiens! c’est notre amoureux qui passe ! » disent-elles.
Et, pleins de jour et d’ombre et de confuses voix,
Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois,
Tous ces vieillards, les ifs, les tilleuls, les érables,
Les saules tout ridés, les chênes vénérables,
L’orme au branchage noir, de mousse appesanti,
Comme les ulémas quand paraît le muphti,
Lui font de grands saluts et courbent jusqu’à terre
Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre,
Contemplant de son front la sereine lueur,
Et murmurent tout bas: C’est lui! c’est le rêveur!

Les Roches, juin 1831.

¹² A grafia dos poemas transcritos na dissertação, tanto os de Victor Hugo, quanto os de Baudelaire, segue a edição estabelecida pela coleção da Bibliothèque de la Pléiade, da Gallimard.

A peça narra a ida do poeta ao bosque e as reações das flores e árvores ao recebê-lo, numa estrutura cujos elementos criam a sensação de uma vivência feliz. Essa peça única de vinte versos de doze e treze sílabas pode ser dividida em três partes: ele caminha pelos campos (vs.1-2)¹³; as flores recebem-no com alegria (vs.3-10); e as árvores acolhem-no como um amigo e como um mestre (vs. 11-20).

O esquema de rimas consonantes, as aliterações (em [l]) e as assonâncias (das nasais [ã] e [õ], do fonema [i] e dos abertos [ɛ], [a] e [æ]¹⁴) conferem uma musicalidade bastante expressiva e dão o tom ao instante de alegria.

O efeito rítmico criado pela recorrência desses fonemas é reforçado pelas enumerações de verbos e imagens: as quatro ações do poeta (caminhar, admirar, adorar e escutar); as seis maneiras de designar as flores (flores, todas as flores, as que dos rubis fazem empalidecer as cores, as que dos pavões eclipsariam as caudas, as pequenas flores de ouro, as pequenas flores azuis); e pela acumulação dos nomes das árvores (os teixos, as limeiras, os plátanos, os salgueiros, os carvalhos e o ulmeiro).

Tudo isso forma uma paisagem viva e colorida: o vermelho das flores é mais intenso que o vermelho do rubi, as cores da paisagem são mais diversas e belas que as cores de uma cauda de pavão, as tonalidades em verde estão em cada árvore ou planta. E a descrição tem ares orientais: o “muphti”; as pedras preciosas; a lembrança do exótico pavão; e a presença do azul e do dourado, que trazem lembranças do Oriente.

O ritmo e a coloração da poesia hugoana também chamaram a atenção de Baudelaire:

[...] mais si aujourd’hui des hommes mûrs, des jeunes gens, des femmes du monde ont le sentiment de la bonne poésie, de la poésie profondément rythmée et vivement colorée, si le goût public s’est haussé vers des jouissances qu’il avait oubliées, c’est à Victor Hugo qu’on le doit [...]
(BAUDELAIRE, 1861/1976, p. 131)

¹³ Abreviaturas de versos e estrofes: “v.” para verso (acrescido de “s” quando se tratar de plural); “e.” para estrofe (acrescido de “s” quando se tratar de plural). Exemplos: es. x-y (estrofes x a y); es. x;y (estrofes x e y).

¹⁴ Usamos os símbolos do Alfabeto fonético internacional (AFI).

A palavra *grande* é usada três vezes (“grands airs coquets”, “grands arbres”, “grands saluts”), indicando assim que estamos diante de algo superior em suas dimensões físicas e enquanto espetáculo, que se vê no encontro da natureza e do poeta: a maneira como ele é visto e tratado por ela mostra intimidade e veneração mútua, visto que é acolhido pelas flores de uma maneira familiar e é chamado por elas de amado, as árvores saúdam-no curvando-se até a terra e o contemplam. Aquele que admira, adora e contempla é igualmente admirado, adorado e contemplado.

Nesse sentido, a natureza é mais que mera paisagem, ela configura-se como uma realidade viva e expressa ainda o estado de alma de quem encontra a felicidade no ambiente natural. As flores e árvores têm características, sentimentos, vontades, ações e traços da fisionomia que as aproximam da condição humana, ou seja, não é uma natureza que se possa encontrar no mundo objetivo, mas é uma paisagem poetizada que permite unir até mesmo espécies de árvores de diversas regiões e climas num mesmo espaço.

A leitura deste poema leva-nos a refletir sobre os resquícios da educação de traços rousseauianos na valorização da natureza hugoana, a que se referiu Trousson (1985), e sobre o fato de que Victor Hugo não se limitava à pura imitação. Tudo isso é fruto de uma nova postura estética conquistada pelos românticos: há neles uma visão de mundo cheia de mistérios sobrenaturais. Hugo afirmou:

[...] essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui, à notre avis, sépare la réalité selon l'art, de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre, comme le font quelques partisans peu avancés du romantisme. La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue. L'art ne peut donner la chose même [...] (HUGO, 1827/1963, p. 435)

Esse princípio guia toda a sua trajetória poética. Renouvier (1893/1932, p. 127) afirma que ele não se obriga a ser fiel ao mundo verdadeiro, mas procura comunicar sentimentos e, para o crítico, nenhum poeta soube expressar como Hugo os sentimentos sublimes.

Baudelaire admirou em Hugo essa busca do mistério na natureza. Em “Réflexions sur quelques-uns des mes contemporains”, analisa apenas um poema hugoano, “La pente de la rêverie”, já que esse era, aos seus olhos, misterioso:

Victor Hugo était, dès le principe, l'homme le mieux doué, le plus visiblement élu pour exprimer par la poésie ce que j'appellerai le mystère de la vie. La nature qui pose devant nous, de quelque côté que nous tournions, et qui nous enveloppe comme un mystère, se présente sous plusieurs états simultanés dont chacun, selon qu'il est plus intelligible, plus sensible pour nous, se reflète plus vivement dans nos cœurs : forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie. La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature ; sculpteur, il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses ; peintre, il les illumine de leur couleur propre. Et, comme si elles venaient directement de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur

.....
Les vers de Victor Hugo sait traduire pour l'âme humaine non seulement les plaisirs les plus directs qu'elle tire de la nature visible, mais encore les sensations les plus fugitives, les plus compliquées, les plus morales [...] qui nous sont transmises par l'être visible, par la nature inanimée, ou dite inanimée; non seulement, la figure d'un être extérieur à l'homme, végétal ou minéral, mais aussi sa physionomie, son regard, sa tristesse, sa douceur, sa joie éclatante, sa haine répulsive, son enchantement ou son horreur; enfin, en d'autres termes, tout ce qu'il y a d'humain dans n'importe quoi, et aussi tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique.
(BAUDELAIRE, 1861/1946, p. 131-132)

Assim, ele exalta na poesia de Victor Hugo aquilo que ela tem em comum com a sua própria concepção de arte, visto que muitas vezes é o mistério do universo que Baudelaire busca na natureza, como se pode observar em “Correspondances”.

Segundo Milner e Pichois (1996), configura-se algo de novo na relação do homem com a natureza desde o final do século XVIII, quando ela passa a ser vista como um grande organismo. E a literatura, a partir desse tempo, liberta-se das leis da imitação.

Albouy (1967) considera que a supervalorizada natureza hugoana vai se configurando como um alfabeto, um conjunto de símbolos, um verbo vivo e uma fonte de conhecimentos. Assim, podemos inferir que Hugo expressa a falta que o universo natural faz ao homem, suas imagens parecem querer resgatar esse estado anterior.

Essa postura aproxima Victor Hugo do tipo de poeta sentimental que compõe idílios exposto por Schiller em *Poésie Naïve et Poésie Sentimentale* (1795/1974). Para o filósofo, o

poeta é o guardião da natureza por excelência e especificamente o poeta moderno, “sentimental”, é mais que seu guardião, é também seu vingador, na medida em que vivendo num mundo artificial, aspira reencontrar a natureza perdida. Mais que isso, Schiller afirma que o poeta deveria embelezar o mundo, poetizando uma natureza idealizada, perfeita e harmoniosa que incitaria o homem a procurar a perfeição na vida cotidiana.

Adorno retoma algumas das ideias de Schiller da seguinte maneira:

[...] O eu lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza [...] (ADORNO, 1957/2003, p. 70)

A poesia de Victor Hugo parece expressar os conceitos de Schiller quando seu poeta busca a natureza harmônica e idealizada e quando há uma espécie de humanização que expressa a ideia de Adorno sobre a busca por restabelecer o vínculo inicial perdido.

Baudelaire é diferente, nem se sente o seu guardião ou vingador, nem coloca a natureza nesse estado de idealização. A natureza é um dicionário, uma fonte de imagens e símbolos, mas nunca uma fonte de conhecimento ou um verbo vivo, como o era para o eu lírico da poesia de Victor Hugo.

Na fortuna crítica, encontramos muitas análises de certo ódio baudelaireano pela natureza, e é importante salientar que o próprio Baudelaire afirma essa rejeição.

Gautier (1868/1991) foi um dos primeiros a analisar esse tema. Ele chama atenção para as flores metálicas, de estranhos perfumes de *Les Fleurs du Mal*, observando que as flores primaveris do Romantismo não nascem no solo urbano. Assim, as únicas flores que Baudelaire teria desejado exaltar eram as *flores* de Paris, “Où toute énormenté fleurit comme une fleur” (BAUDELAIRE, 1861/1975, p. 191).

Sartre também reflete sobre o assunto. Ele encontra uma dupla concepção da palavra *natureza* nos escritos baudelaireanos: ela tem um valor positivo quando é sinônimo de

legítimo e de *justo*; mas tem valor negativo quando tem a ver com a paisagem, com a ausência do trabalho humano e com a imposição das necessidades básicas ao homem. Nesse sentido, faz uma oposição ente Baudelaire e Victor Hugo, ressaltando “sa répugnance pour le gros tempérament de Hugo” (SARTRE, 1947/1998, p. 101).

Peyre (1951) afirma que a natureza tem papel secundário em *Les Fleurs du Mal* (no que discordamos dele) e apresenta oposição entre seu autor e os românticos: ele é contra o panteísmo; foge à sua adoração; não compõe odes aos elementos naturais; há uma natureza ligada à cidade (o céu das tardes e a bruma do inverno parisiense); o mar tem lugar especial, mas geralmente é símbolo do homem; preferência por animais não muito cotados pelos românticos (gato, aranha, escorpião, serpente, morcego, corvo, cisne, lobo, águia), e esses são usados como símbolo de algo, seja luxo, feiúra ou tormentos.

Friedrich chega a afirmar que Baudelaire:

[...] aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúvicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construindo o lugar do mal – à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro [...] (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 43)

Característica que assumiria maior significação quando o artificial serviria de material ao trabalho artístico e contribuiria para “excluir da poesia o real” (Friedrich, 1956/1978, p. 54).

“Rêve Parisien” muitas vezes é lido de maneira a exemplificar o afastamento de Baudelaire daquela natureza romântica, na medida em que o anseio por banir o vegetal e o orgânico revelaria traços de uma estética nascida com a urbanidade moderna. Outro exemplo é a carta de 1855 a Desnoyers, que lhe encomendara versos que exaltassem a natureza. Na ocasião, o poeta enviou-lhe “Crépuscule du Soir” e “Crépuscule du Matin” junto com uma carta em que confessava ser incapaz de fazer elogios a ela:

Mon cher Desnoyers, vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la *Nature*, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, – le soleil, sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout

être *spirituel* je ne sais quoi de *shocking*. Je ne croirai jamais que l'*âme des Dieux habite dans les plantes*, et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la *Nature*, florissante et rajeunie, quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel, – un je ne sais quoi qui frise l'impudence. Dans l'impossibilité de vous satisfaire complètement suivant les termes stricts du programme, je vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent à peu près la somme des rêveries dont je suis assailli aux heures crépusculaires. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines.

Amaral (2007, p. 269) afirma que “não é difícil entender que esses dois crepúsculos urbanos, sombrios, sem os tons róseos e avermelhados que se observa no poente tenham sido recusados, com a polida desculpa de que não havia mais espaço no volume” e que essa característica baudelairiana “remete a uma tomada de posição estética bastante consciente”.

Segundo Baudelaire, a condição puramente natural reduziria o homem:

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIII^e siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. La négation du péché originel ne fut pas pour peu de chose dans l'aveuglement général de cette époque. Si toutefois nous consentons à référer simplement au fait visible, à l'expérience de tous les âges et à la Gazette des tribunaux, nous verrons que la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer [...] toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux [...] (BAUDELAIRE, 1863/1976, p. 715)

Há vários de seus poemas que exemplificam esse ponto de vista: em “Brumes et Pluies”, as estações frias são louvadas, mas, ao mesmo tempo, trazem uma atmosfera tenebrosa; em “Chant d'Automne”, o inverno traz ódio, arrepios e horror; em um dos “Spleen”, a chuva irrita-se e castiga a cidade; em outro, o céu pesa como uma tampa e a chuva deixa marcas na janela, fazendo da casa uma prisão; em “Obsession”, o tom é de revolta contra tudo o que é natural, o poeta teme as florestas e odeia o oceano; em “Le Cygne”, o cisne branco está em contraste com a podridão do lixo da construção, deslocado de seu estado natural, agonizante, lutando pela sobrevivência e lamentando não estar no seu lago original.

Baudelaire tem particularidades que o colocam em uma posição diferente dos românticos, especialmente porque suas imagens naturais muitas vezes não correspondem à paisagem natural, mas são imagens metafóricas.

Porém, é preciso olhar com cuidado para a suposta negação completa do universo natural, dado que em *Les Fleurs du Mal* a sua presença é intensa, inclusive muitas vezes ela expressa o mesmo ideal de beleza que expressava para os românticos. O sol de “Le Soleil” tem um caráter bastante positivo: é o pai que dá vida, alimento, luz, alegria. Relembremos também o tom gracioso da paisagem de “Je n’ai pas oublié, voisine de la ville”. E o poeta que escreve “Rêve Parisien” é o mesmo que escreve o poema em prosa “L’Étranger”:

«Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère ?

– Je n’ai ni père, ni mère, ni soeur, 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.

– 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!»

Na peça, o poeta identifica-se com um estrangeiro solitário: família ou amigos; que desconhece sua pátria; amaria a beleza (mas o verbo no condicional coloca uma impossibilidade de ação, lançando-a para o nível das possibilidades); odeia o ouro; e ama as nuvens que passam ao longe.

As imagens de natureza trazidas em um sentido positivo em *Les Fleurs du Mal* parecem vir de reminiscências da paisagem tropical da viagem que fizera quando jovem à África. Mesmo tendo-a abandonado para voltar a Paris, jamais saiu de sua memória, deixando marcas em sua poesia, de maneira que em meio à paisagem urbana surgem visões iluminadas. Ponto de vista defendido por Amaral (2001) e também por Gautier:

[...] et de ce voyage au long cours il ne rapporta qu'un éblouissement splendide qu'il garda toute sa vie. Il admira ce ciel où brillent des constellations inconnues en Europe, cette magnifique et gigantesque végétation aux parfums pénétrants, ces pagodes élégamment bizarres, ces figures brunes aux blanches draperies, toute cette nature exotique si chaude, si puissante et si colorée, et dans ses vers fréquentes récurrences le ramènent des brouillards et des fanges de Paris vers ces contrées de lumière, d'azur et de parfum. Au fond de la poésie la plus sombre souvent s'ouvre une fenêtre par où l'on voit, au lieu des cheminées noires et des toits fumeux, la mer bleue de l'Inde, ou quelque rivage d'or que parcourt légèrement une svelte figure de Malabaraise demi-nue, portant une amphore sur la tête [...]
(GAUTIER, 1869/1991, p. 41-42):

É preciso observar que poemas como “De Profundis Clamavi”, “Moesta et Errabunda” e “Spleen” (LXXVI) expressam a falta da matéria viva e de um paraíso verde longínquo para onde se quer ir, num anseio de evasão tipicamente romântico; neles, o eu lírico da poesia de Baudelaire aproxima-se de muitas composições hugoanas em que a falta da natureza é lamentada. Nesses momentos, Baudelaire expõe um tipo de formulação característica do poeta sentimental elegíaco postulado por Schiller (1795/1947, p. 161), ou seja, aquele que “cherche la nature, mais en tant qu'idée et dans une perfection où elle n'a jamais existé, bien qu'il la pleure comme quelque chose qui fut et qui est maintenant perdu”.

b. A cidade

A cidade está no centro da construção das poesias de Victor Hugo e de Baudelaire e é significativo que muitas vezes está poetizada numa tensão com a natureza, como se o homem estivesse dividido entre esses dois universos.

Renouvier (1893/1932), por exemplo, afirmou que nas composições mais antigas, especialmente de *Les Feuilles d'Automne*, o eu lírico da poesia de Victor Hugo tinha uma admiração panteísta da natureza e a retratava em oposição à condição humana, mas, depois de trinta anos, já não mais fazia essa distinção, começava a vê-la como símbolo das desigualdades humanas, embora a cadência das ondas sempre lhe inspirasse a harmonia universal.

Contudo, a oposição homem *versus* natureza, ou cidade *versus* floresta, é constante, mesmo muito tempo depois dos anos 1830: no terceiro livro de *Les Contemplations*, “Les Luites et les Rêves”, constrói imagens que opõem a abundância da natureza à miséria humana; e o tema da fuga de Paris reaparece frequentemente em seus poemas.

Como dissemos, ele tem uma relação dúbia com o século XIX e, por conseguinte, com a cidade, que guardaria aspectos positivos (o lugar onde o progresso se mostra e onde o povo se une para lutar pelos seus ideais) e negativos (o lugar onde as injustiças sociais se deflagram e onde não se disfarça a crueldade humana).

A ligação deste com a cidade é tão visível que num estudo relativamente recente sobre o urbanismo é tido como um verdadeiro filósofo da arquitetura: “Hugo fut obsédé par le thème de la ville (...) il était captivé par les villes médiévales dont il ressentait l’unité avec une intuition remarquable” (CHOAY, 1965, p. 403), mas ele não a olhou apenas no seu caráter físico, as relações humanas estavam no foco de seu pensamento.

O eu lírico da poesia de Victor Hugo olha para a cidade, deixa-se envolver com suas causas e deixa falar uma voz que prega um ideal que coincide em muito com os ideais do homem Victor Hugo. A massa é elemento de reflexão a partir dos ideais da Revolução Francesa e, para ele, a igualdade, a liberdade e a fraternidade deviam estar sempre no horizonte. Quando algum desses valores estava ameaçado, o poeta deveria agir com seu pensar e sua palavra.

Albouy (1974, p. XVIII-XXXVII) observa em *L’Année Terrible* (livro em que Paris é a *cidade-Cristo* e a *cidade-luz*, representando a luta por tais ideais) que a ideologia do progresso ganha força com a simpatia pela Comuna de Paris, época em que Hugo voltara para a França, aclamado pelo povo, eleito deputado e agora sonhava com a conquista de ideais burgueses e a conquista dos direitos humanos.

Aqui repousa o caráter positivo da cidade para Victor Hugo: ela era o lugar em que o povo reivindicava seus direitos, um espaço novo na história. Essa ideia delinea-se de modo especial no texto “Paris” (1867/2001) e nos poemas “Ce siècle est grand et fort”, “À l’Arc de Triomphe” (*Les Voix Antérieures*); “En passant dans la place Louis XV un jour de fête publique” (*Les Rayons et les Ombres*); “Applaudissement” (*Les Châtiments*); “À Paul M” (*Les Contemplations*); “Célébration du 14 juillet” (*Les Chansons des Rues et des Bois*); e “Paris Incendie”(L’*Année Terrible*).

A poesia de Baudelaire expressa um olhar para a cidade que tenta resgatar seus elementos positivos e negativos. É conhecida sua faceta que se volta para a metrópole, especialmente nos “Tableaux Parisiens”. Em “Paysage”, há elementos da cultura urbana, mas o poeta não se declara preocupado com as causas sociais, ao contrário, declara que o motim da rua não vai tirar a concentração de que necessita para compor.

Crépet e Blin afirmaram que o amor de Baudelaire pela cidade tem algumas razões, entre elas, o interesse pelo humano dessa paisagem:

[...] L’amour qu’il a toujours voué à la Ville s’explique non seulement par les exigences du dandysme (il n’est de dandy que des capitales) ou par une haine théorique pour toute nature végétale (la Ville de pierre offre des structures typiquement artificielles), mais aussi par le goût des plaisirs secrets qu’abritait le Paris du Second Empire et par une curiosité enflammée de moraliste. Car Paris c’est essentiellement pour Baudelaire [...] le Paris humain dont les vices répandent un “charme infernal” et “où toute énormité fleurit comme une fleur”. (CRÉPET, BLIN, 1942, p. 261)

Por isso, *Les Fleurs du Mal* trazem personagens como as velhinhas, os cegos, a passante, os trapeiros, os ladrões, as prostitutas e os trabalhadores. Tipos que despertavam o interesse de Victor Hugo também, mas num sentido humanitário, não como uma nova categoria estética, como fez Baudelaire.

Baudelaire era fascinado pela artificialidade e pelo clima de tempo final e de decadência do espírito da cidade. O seu olhar não se dirigia aos feitos heroicos da época,

como para Hugo, mas à sua beleza, uma beleza nova. Nesse sentido, concordamos com Friedrich quando afirma que:

Baudelaire meditou sobre o conceito de modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial [...] Mas o conceito de modernidade de Baudelaire tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador [...] (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 42-43)

Friedrich (1956/1978) observa que há em Baudelaire certa “estética do feio”, uma vez que já não mais se utiliza do conceito de beleza antigo. Ele estava rodeado de novas formas paradoxais, agressivas, bizarras e disformes do universo da cidade e tudo isso era visto com encanto.

Em “De l’héroïsme de la vie moderne”, (1846/1976), Baudelaire critica alguns pintores que tinham por tradição retratar cenas da antiguidade, posto que o costume de se buscar tais cenas na pintura viria de uma concepção idealizada do passado e de um preconceito artístico quanto ao presente, como se a contemporaneidade não tivesse nada a oferecer às artes.

O autor acreditava no contrário, que haveria algo de épico, de heroico ou de sublime no século XIX a ser retratado:

[...] on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l’ordre.

.....
Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire, – d’absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n’existe pas, ou plutôt elle n’est qu’une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L’élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté. (BAUDELAIRE, 1846/1976, p. 493)

Para explicar de que modo via beleza naquela realidade, Baudelaire defende que o belo seria formado por dois elementos: um eterno/absoluto e outro transitório/particular, sendo que o belo passageiro expressaria essa aspiração ao belo absoluto. Assim, o artista deveria estar apto a compreender o heroísmo e a “beleza moderna”, que para ele não estariam nos acontecimentos públicos ou oficiais, mas num plano privado.

No fim de 1859, essa teoria é retomada em “Le peintre de la vie moderne”:

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; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirmes en rien la nécessité de la variété dans la composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relative, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments. (BAUDELAIRE, 1863/1976, p. 685)

Partindo da perspectiva baudelairiana, mesmo naquele mundo decadente encontraríamos material artístico a ser explorado, visto que as expressões do século XIX afirmariam sua beleza própria (particular e passageira) como um anseio àquela beleza superior, desejada pelo ser humano em todas as épocas.

Dessa maneira, Baudelaire consegue unir uma visão de mundo bastante pessimista a uma poética que versa sobre esse mesmo mundo, tentando apreender nele o que há de poético, encontrar flores no mal, buscar o ideal no *spleen*, fazer poesia do lixo ou do esgoto, da miséria ou da prostituição.

Para mostrar o quanto o poeta estava consciente de seu trabalho poético diante do que via na paisagem urbana, queremos registrar os últimos versos do projeto de epílogo para a edição de 1861:

Ô vous! Soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.

(BAUDELAIRE, 1861/1975, p. 192)

3 NATUREZA E ARTIFICIALIDADE NAS MULHERES DE VICTOR HUGO E BAUDELAIRE

A relação que cada poeta estabelece com a natureza e com a artificialidade manifesta-se também na construção da beleza feminina em suas obras. Assim, o eu lírico da poesia de Victor Hugo, que valoriza mais a paisagem natural, revela a preferência por uma mulher carregada de elementos naturais, e o eu lírico da poesia de Baudelaire, que não tem com esse ambiente a mesma ligação, louva a artificialidade na mulher.

Neste terceiro capítulo, analisaremos a beleza feminina nessas poesias, buscando diferenças e correlações entre perfis de mulheres hugoanas e baudelairianas. Para tanto, propomos tópicos de análise em relação à natureza, ao exotismo, ao amor, ao erotismo, ao lesbianismo, à artificialidade, à juventude, à maturidade e ao sofrimento.

Tais elementos estão relacionados tanto à mulher hugoana, quanto à baudelairiana, mesmo que tratados de forma diversa pelos poetas. Nossos objetivos são: observar como a natureza que circunda a mulher hugoana se expressa na mulher baudelairiana; se a mulher exótica de Baudelaire tem os mesmo elementos de composição que a mulher exótica de Victor Hugo; como eles poetizaram o amor e a sedução; se a artificialidade feminina é uma característica apenas de Baudelaire; como lidaram com a juventude e com a maturidade; e qual a natureza do sofrimento de muitas mulheres de suas líricas.

3.1 MULHER E NATUREZA

A relação que o romântico estabelece com o mundo natural pode ser resumida, grosso modo, da seguinte maneira: ele sabe que perdeu o contato com esse universo e que isso

acarretou numa perda da inocência inicial, colocando-o num estado de falta de algo a ser resgatado. Assim, a literatura romântica, de alguma forma, representa essa busca.

Victor Hugo exalta mulheres naturais, isto é, aquelas que estão ligadas ao universo natural. Em geral são camponesas e jovens retratadas em ambientes bucólicos (florestas, jardins ou praias)¹⁵. A insistência desse quadro nos fez selecionar, para uma leitura mais detida, o poema “Elle était déchaussée” (*Les Contemplations*), que retrata essa imagem da mulher hugoana.

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants;
Moi qui passais par là, je crus voir une fée,
Et je lui dis: Veux-tu t'en venir dans les champs?

Elle me regarda de ce regard suprême
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons,
Et je lui dis: Veux-tu, c'est le mois où l'on aime,
Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds?

Elle essuya ses pieds à l'herbe de la rive;
Elle me regarda pour la seconde fois,
Et la belle folâtre alors devint pensive.
Oh! comme les oiseaux chantaient au fond des bois!

Comme l'eau caressait doucement le rivage!
Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
La belle fille heureuse, effarée et sauvage,
Ses cheveux dans ses yeux, et riant au travers.

Mont.-l'Am., juin 183.

Estão indicados lugar e data, sugerindo que a peça foi composta na década de 1830 e, de fato, a simplicidade e a harmonia remetem a essa fase da poesia hugoana e da vida do poeta. No entanto, não se pode fazer uma relação tão direta entre o poema e a fase vivida por Hugo na época tendo como base para isso data e local grafados ao fim do poema – abordagem feita

¹⁵ Imagens recorrentes em poemas como: “La demoiselle”, “À une jeune fille”, “Une fée” (*Odes et Ballades*); “À une femme”, “Madame, autour de vous tant de grâce étincelle”, “À Madame Marie M.” (*Les Feuilles d'Automne*); “HIER, la nuit d'été, qui nous prêtait ses voiles”, “OH! pour remplir de moi ta rêveuse pensée”, “Au bord de la mer”, “Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame” (*Les Chants du Crépuscule*); “Venez que je vous parle, ô jeune enchanteresse!”, “Avril. – À Louis B.XIV” (*Les Voix Antérieures*); “À demoiselle Fanny de P.”, “À une jeune femme” (*Les Rayons et les Ombres*); “Vieille chanson du jeune temps”, “Elle était déchaussée”, “Hier au soir”, “Nous allions au verger cueillir des bigarreaux”, “Mon bras pressait ta taille frêle”, “Les femmes sont sur la terre”, “Jeune fille, la grâce emplait tes dix-sept ans” (*Les Contemplations*); “La nature est pleine d'amour”, “Choses écrites à Creteil”, “L'Oubli” (*Les Chansons des Rues et des Bois*).

por Friedrich (1956/1978) – já que Victor Hugo jogava com tais referências para produzir efeitos no leitor, como nos mostrou Gleize (1983).

Queremos demonstrar com esta peça que a figura feminina traz um ideal de beleza sempre presente no horizonte estético do poeta, desde suas obras mais juvenis até as poesias da maturidade.

O poema narra o encontro casual com uma jovem num bosque ameno em que os pássaros cantam, a água acaricia a borda do riacho e o vento sopra nas folhas. A paisagem sugere uma natureza suave e harmônica e o efeito dessa harmonia também é alcançado graças ao trabalho formal: a pontuação garante uma leitura bastante expressiva (as vírgulas, por exemplo, inserem pausas precisas); e o ritmo das orações curtas cria o efeito de *flashes* de imagens.

Elle était dé**ch**aussée, / elle était décoiffée,
Assise, / les pieds nus, / parmi les joncs pen**ch**ants ; /
Moi qui passais par là, / je crus voir une fée,
Et je lui dis : / Veux-tu t'en venir dans les **ch**amps ? / (grifos nossos)

Na primeira estrofe (transcrita acima), somos levados diretamente aos pés descalços da moça, depois aos cabelos despenteados, à sua posição (sentada) e mais uma vez os pés nus são mencionados, até que, no fim do segundo verso, o poeta diz que ela está entre os juncos da beira do córrego e, nesse momento, somos capazes de vê-la por inteiro e com maior clareza.

Essa apresentação da mulher a princípio fragmentária, em forma de *flashes*, cria uma atmosfera de suspense que logo é desfeita; ela tem a ver com o movimento do olhar do poeta que caminha e percebe a presença feminina a certa distância, de modo que leva algum tempo até que consiga apreender o todo da imagem.

Devemos observar que as aliterações dos sons soprados, aspirados e chiados, ([s] [f] [x] [ʃ] em negrito na transcrição da primeira estrofe acima) estão presentes em todo o poema e parecem imitar o barulho do soprar do vento nas folhas das árvores e o chiado da água corrente. Junto a tais sons, ouvimos o cantar dos pássaros (v. 12). Dessa maneira, somos levados a vivenciar a experiência do encontro amoroso também por meio do apelo sonoro.

A mulher jovem e feliz (adjetivos muitas vezes associados na poesia de Victor Hugo) está integrada ao bosque. Os termos empregados para descrevê-la (“descalça”, “despenteada”, “sentada sobre a terra”, “pés descalços”, “bela brejeira”, “selvagem”) não dizem respeito a uma frequentadora dos salões parisienses, mas a uma camponesa que, livre das convenções comuns às damas burguesas, deixa-se estar em intensa proximidade com a natureza, fazendo com que o poeta hesite em definir se ela era humana ou sobrenatural, já que imaginou inicialmente ser uma fada.

A construção desse tipo feminino revela muito da imaginação e do desejo do homem romântico, além de indicar que o belo para esse homem, assim como para Victor Hugo, era o natural. Por isso, há constantemente em sua poesia a exaltação de uma mulher que figura em ambientes naturais e que não emprega em sua ornamentação elementos artificiais (maquiagem, joias, roupas).

A aproximação a tais elementos e a figura da fada remetem-nos às primeiras *bruxas* descritas por Michelet (1862/1952), para quem a relação da mulher com a natureza teve início desde os tempos mais primordiais e foi recalcada pela cultura cristã. A mulher anterior a essa cultura sempre teria sido uma espécie de feiticeira, não tal como a conhecemos das fábulas infantis, mas alguém que manipulava os elementos da natureza, constituindo-se como uma precursora de todas as ciências.

Para Michelet (1862/1952), o primeiro cristianismo tentou fazer morrer Pan, o deus-natureza das culturas pagãs, e nesse encaixo associou essas forças ocultas à presença do Diabo, de modo que essa mulher que lidava com a natureza foi relacionada a tal figura demoníaca, passando a ser denominada de *bruxa* e, no fim da Idade Média, deveu ser perseguida e queimada nas fogueiras da Inquisição.

Obviamente, Michelet revela uma visão romântica de um ideal de mulher ligada à natureza e resgata essa figura como historiador, ainda que sua linguagem seja mais literária

que propriamente historiográfica em *La Sorcière* (1862/1952). Queremos observar que o fato de que o historiador Michelet e o poeta Victor Hugo tenham visões parecidas com relação à aproximação da mulher à natureza nos mostra que esse estereótipo faz parte de um certo olhar dos homens do século XIX sobre as mulheres.

Os poemas de Victor Hugo, ao restabelecerem o contato da mulher com a natureza, parecem querer trazer de volta, mesmo que seja apenas no universo da poesia, um mundo onde a ligação do homem com o universo natural ainda não tinha sido quebrada, em que as mulheres tinham com ele uma convivência harmoniosa de integração e de vida, visto que dele vinham os remédios, os alimentos e as divindades.

No segundo capítulo deste trabalho, observamos que a relação do eu lírico da poesia de Baudelaire com a natureza não é a mesma da poesia hugoana e que, por conseguinte, a relação da mulher baudelairiana com ela ganhou algo de novo. Em muitos momentos, a crítica enfatiza a crueldade, a frieza, a artificialidade, a prostituição e o lesbianismo das baudelairianas.

Assim, poderíamos opor as mulheres de Victor Hugo e de Baudelaire no que diz respeito à saúde das hugoanas contrastarem com a morbidez das baudelairianas, sendo que as primeiras estariam ligadas à natureza e as segundas, à cidade. Entretanto, devemos problematizar tais leituras, pois nem só de mulheres saudáveis está formada a poesia hugoana, da mesma forma, nem somente a morbidez marca a mulher da lírica baudelairiana.

Além disso, são construções artificiais tanto as imagens que revelam demasiada saúde, docilidade, amabilidade e delicadeza nas mulheres românticas de Victor Hugo, quanto as mulheres modernas de Baudelaire, de um universo mórbido e de uma constituição espiritual igualmente fria. Para Eliot (1930/1986), por exemplo, toda a saúde da poesia de Goethe e toda morbidez da poesia de Baudelaire têm algo em comum: a artificialidade e certa presunção pedantesca.

Ao enfatizarem tal morbidez, a maioria dos críticos deixa de lado poemas em que essas figuras estão próximas a ambientes naturais ou são descritas com metáforas que remetem a eles na lírica baudelairiana. De fato, Baudelaire não faz uma composição para exaltar a beleza de uma camponesa e não parece querer restabelecer essa vivência harmoniosa da mulher com a natureza. Mas sua poesia não está completamente afastada daquele ideal romântico de uma beleza feminina natural, jovem, feliz e às vezes exótica.

De alguma forma, tais características permanecem na mulher baudelairiana, porque o poeta a associa à natureza da seguinte maneira: usa imagens do universo natural para exprimir características da mulher que não necessariamente está num contexto natural, assim, a natureza deixa de ser paisagem e passa a ser fonte de imagens que servem para exprimir o tipo de beleza que se deseja construir.

Collot (2007) observou na poesia baudelairiana um “espaçamento do sujeito lírico”, ou seja, um fluxo do sujeito ao espaço físico (um transporte do interno ao externo) que se exprime em imagens onde o estado de alma se torna paisagem e esta se interioriza a ponto de fazer parte do sujeito: movimento que tende a destruir a separação cartesiana entre “coisa pensante” e “coisa estendida” e indica uma forma moderna de apreensão do mundo.

Esse fenômeno, segundo Collot, não se restringe apenas ao poeta, mas acontece também com suas mulheres, que ganham características do ambiente em que estão; assim, as aproximações entre elas e a paisagem expressariam tal identificação entre sujeito e objeto.

C'est que l'espace affectif du lyrisme est bien sûr à la fois subjectif et intersubjectif. Il est chez Baudelaire fortement marqué par la présence féminine. C'est le *mundus muliebris* qui donne au poète accès au monde. Comme l'espace et le cœur, le corps amoureux est en expansion. Au cœur-espace correspond un espace-corps agrandi aux dimensions de l'univers [...] Cette transformation récurrente de la femme en paysage a souvent pour catalyseur le parfum, capable de franchir les frontières du corps, et de “raver en extase” le poète. (COLLOT, 2007, p. 28)

Essa análise nos leva a considerar que tal identificação do corpo feminino com os elementos naturais não diz necessariamente respeito à paisagem que cerca a mulher; ao

contrário, os elementos da natureza não lhe são exteriores, mas trata-se de uma natureza em que todos os elementos estão em correspondência e que se manifesta nela, dado que seus gestos, olhares, movimentos e cheiro carregam traços da natureza.

Reparemos tais imagens de *Les Fleurs du Mal*: em “Le Cadre”, os movimentos voluptuosos da mulher nua, bruscos ou lentos, são comparados à “graça infantil do macaco”. Em “Le Poison”, seus olhos verdes valem mais que o vinho e o ópio, eles são “lagos” onde a alma do poeta treme e vê-se ao inverso. Em “Ciel Brouillé”, os olhos refletem a indolência e a palidez do céu, a mulher lembra dias brancos e mornos, belos horizontes que trazem o sol iluminado para estações brumosas. Em “Causerie”, ela é um belo céu de outono, claro e rosa. Em “Les Petites Vieilles”, as velhinhas a todo tempo são comparadas a animais. O coração da mulher de “L’Amour du Mensonge” é podre como um pêssago e o poeta pergunta se ela seria um fruto outonal de sabores soberanos. Em “Le Vin du Solitaire”, o olhar das mulheres é comparado ao raio de luz branco que a lua lança sobre o lago. Em “Femmes Damnées”, um grupo de mulheres é associado a um “bétail” (animais destinados à pecuária) deitado sobre a areia, umas atravessam os bosques e seus regatos, outras passam pelos rochedos, mas a alegria e a pureza não são características delas.

As imagens das peças condenadas tendem a ser mais marcantes: em “Femmes Damnées, Delphine et Hippolyte”, Delphine olha Hippolyte como um animal a cuidar da presa. Em “Le Léthé”, a mulher é o tigre adorado e seu cabelo é uma crina, palavra retomada em “Les Promesses d’un Visage”. Em “À celle qui est trop gaie”, a testa, o gesto e o aspecto feminino são tão belos quanto uma bela paisagem. Em “Les Bijoux”, há a imagem do tigre, a mulher tem o olhar de um tigre domado, seu corpo é comparado ao cisne e aos cachos da vinha. Em “Les Métamorphoses du Vampire”, a mulher tem boca de morango, retorce o corpo como uma serpente em brasa. Em “Le Jet d’Eau”, a noite torna a mulher ainda mais bela e há

alusões a elementos da natureza, como a lua e as árvores, no momento do ato amoroso. Em “Les Yeux de Berthe”, os olhos da amada são como a noite e como grutas.

Depois de observarmos todas essas imagens baudelairianas que aproximam mulher e natureza e, mais que isso, algumas vezes as entrelaçam para formar uma só imagem que condensa esses dois elementos num só, já não podemos concordar inteiramente com a afirmação de que Baudelaire “aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial” (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 43).

Contudo, ressaltamos que o poeta rompe com qualquer noção de verossimilhança na descrição ao introduzir imagens insólitas que, na realidade, não parecem querer formar um quadro preciso da figura feminina, uma vez que *olhos que são lagos ou raios de luz da lua e boca de morango* são metáforas que dizem de um certo aspecto da mulher, mas não a descrevem. Ainda chama atenção o fato de que muitas imagens nem sempre têm um caráter positivo ou, algumas vezes, são usadas associações inusitadas e surpreendentes, tais como a comparação com o macaco e com o gado.

O fato é que, por um lado, não há em *Les Fleurs du Mal* muitas descrições dos ambientes em que tais mulheres possam estar e que, por outro lado, esse poeta demonstrou algumas vezes a tendência para a beleza de uma mulher ornamentada que não corresponde ao estereótipo de uma mulher em meio à natureza. Entretanto, o poeta constrói imagens em que se funde mulher e natureza e nos dá exemplos de uma mulher que não figura entre seus elementos, mas que é natureza.

Ela é lago, raio de luz solar ou lunar, céu, brisa, dia, noite, gruta, macaco, tigre, cavalo, serpente, cisne, morango, uva. Assim, podemos afirmar que de fato não há uma mulher natural na poesia baudelairiana da forma como essa figura se expressa na lírica de

Victor Hugo e, por isso, não há uma cena que se pareça com o poema “Elle était déchaussée”; mesmo que as mulheres da poesia de Baudelaire comportem em si elementos naturais¹⁶.

Ainda há outro aspecto das diferenças entre Victor Hugo e Baudelaire com relação ao modo como mulher e natureza estão aproximadas em suas líricas: as hugoanas ligadas ao universo natural têm por característica intrínseca a alegria, entretanto, as baudelafricanas, mesmo que sejam aproximadas da beleza da natureza (revelando assim que ela permanece como um modelo do que se julga belo), muitas vezes perderam aquela felicidade própria de um estado de união homem-natureza e quando essa felicidade existe, nem sempre é valorizada.

Auerbach (2000), ao refletir sobre a mistura entre tom elevado e temas considerados baixos na lírica de *Les Fleurs du Mal*, analisa alguns poemas que tratam do amor e lembra que há, no ciclo dedicado a Mme. Sabatier¹⁷, mulheres saudáveis e felizes que “à primeira vista parecem pertencer a uma esfera de poesia mais livre e mais feliz”. Mas somente “à primeira vista”, já que:

Há algo espantoso e incongruente a propósito desta espiritualização e adoração de uma magia tão espalhafatosamente carnal (*L'ange gardien, La muse et la madonne, ou Chère Déesse, Être lucide et pur*). E de fato o quadro é falso. Toda esta saúde e vitalidade é intolerável ao poeta [...] (AUERBACH, 2000, p. 91)

Se compararmos essas imagens femininas às mulheres naturais da poesia hugoana não encontraremos correspondências no fato de que estejam retratadas num ambiente natural, mas em sua composição física e espiritual, visto que são belas, felizes, doces e saudáveis. Contudo, todas essas características louvadas na lírica hugoana, algumas vezes são insuportáveis a Baudelaire e por isso tais mulheres recebem dele um tratamento diferenciado e negativo. Ou seja, à mulher feliz e saudável é dirigida uma pulsão destruidora e punitiva. Um exemplo é “À celle qui est trop gaie”, peça condenada pelo processo:

¹⁶ Roger Bastide (1949) chega a conclusões semelhantes sobre a expressão da paisagem tropical nos romances de Machado de Assis.

¹⁷ Compõem esse ciclo: “Semper eadem”, “Tout entière”, “Que diras-tu”, “Le flambeau vivant”, “À celle qui est trop gaie”, “Réversibilité”, “Confession”, “L’aube spirituelle”, “Harmonie du soir”, “Le flacon”.

Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair.

Le passant chagrin que tu frôles
Est ébloui par la santé
Qui jaillit comme une clarté
De tes bras et de tes épaules.

Les retentissantes couleurs
Dont tu parsèmes tes toilettes
Jettent dans l'esprit des poètes
L'image d'un ballet de fleurs.

Ces robes folles sont l'emblème
De ton esprit bariolé;
Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime!

Quelquefois dans un beau jardin
Où je traînais mon atonie,
J'ai senti, comme une ironie,
Le soleil déchirer mon sein;

Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.

Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur!

Observamos na primeira estrofe que mulher e universo natural são ligados por meio da comparação do corpo feminino (cabeça, gesto, aspecto) a uma bela paisagem e de seu riso a um vento fresco num céu claro. Tal comparação funciona como uma via de mão dupla, na medida em que comporta o elogio da beleza da mulher e o elogio da beleza da paisagem. E

esse elogio indireto ao universo natural indica que o eu lírico da poesia de Baudelaire também deixava-se tocar pelas belezas da paisagem natural.

Na segunda estrofe, a mulher resplandece a saúde de um corpo vivo, manifestada como um grande clarão. Nesse aspecto, podemos estabelecer uma relação de proximidade entre a sua saúde e as mulheres magnificentes hugoanas ligadas à natureza, que expressam saúde num plano físico e espiritual: imagens em que a sanidade (física) e a santidade (espiritual) estão relacionadas à beleza da carne.

No entanto, percebemos que há uma diferença entre os dois poetas quando observamos o acento que ganha a roupa e a *toilette* (e. 3-4), vindo de alguém que não valoriza a mulher em um estado natural, limitada à condição de um ser sem vaidades. O vestido em “À celle qui est trop gaie” é visto como “emblema” de um estado de espírito, logo, esse elemento artificial forma uma unidade com a mulher, passando a exprimir sua interioridade.

A partir do último verso da quarta estrofe – “Je te hais autant que je t’aime!” – o poeta começa a demonstrar a ambiguidade de sua relação com aquelas que são mais alegres e magnificentes, de uma beleza que remete ao natural ou que o encarna: para ele, a presença da natureza viva, colorida e reluzente é humilhante. Se repararmos, essa relação já está anunciada no título do poema, porquanto a palavra “trop” não é gratuita, ela confere um tom pejorativo à alegria da mulher, visto que o *trop* indica o quanto essa alegria lhe parece exagerada.

Ao vingar-se da natureza numa simples flor, ele mostra o ímpeto destrutivo que um quadro natural pode lhe despertar. A pulsão destrutiva que se dirige à natureza é canalizada para uma mulher que remete ao natural, para quem o sexo serve de punição e morte. Dessa forma, revela-se o desejo de ferir, por meio do sexo, as belas formas carnavais da amada, assim como destruiu a bela flor do jardim.

3.2 MULHERES EXOTICAS

A literatura francesa do século XIX é marcada pela busca do exótico na ânsia por novas imagens e novos temas. Gide, que declaradamente preferia uma poesia pós-romântica a começar pela obra de Baudelaire, reconhece a busca pelo Oriente (uma das principais fontes do exótico nesse século) como uma das grandes contribuições dos românticos:

[...] C'est aussi, et rien ne me paraît plus remarquable, que la poésie française, avant 1820, ne s'était laissée féconder que par des pollens méditerranéens: grecs, latins ou ibériques. Les esprits s'ouvraient enfin sur d'autres perspectives, pour de nouvelles curiosités, et les regards se dirigeaient vers l'Orient et vers le Nord [...] (GIDE, 1949, p. 29-30),

E deve-se observar que o exótico, para o europeu da época, era tudo o que não fizesse parte do seu paradigma moderno e urbano: o Oriente, a África, as Américas, a Ásia e até mesmo regiões da Europa, como a Espanha. No primeiro prefácio a *Les Orientales*, Victor Hugo nos dá uma ideia do que foi o orientalismo do século XIX quando afirma que a literatura seguia um modelo clássico greco-romano e agora passava a dar atenção à cultura não europeia.

[...] On s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait [...] Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste.

.....
Il résulte de tout cela que l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, une sorte de préoccupation générale à laquelle l'auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d'elles mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries; et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique. (HUGO, 1829/1964, p. 580)

Esse princípio o leva a construir a mulher antilhana de “La Fille d’O-Taiti” (*Odes et Ballades*), aquelas que parecem estar no Oriente Médio de “Clair de Lune”, “Sara la Baigneuse”, “Lazzara” (*Les Orientales*) e de “Contempler dans son bain sans voiles” (*Les Feuilles d’Automne*), a dançarina espanhola de “Écrit sur la Vitre d’une Fenêtre Flamande” (*Les Rayons et les Ombres*) e a brasileira de “Gare” e de “À Rosita” (*Les Chansons des Rues et des Bois*).

Assim, algumas vezes na poesia hugoana, o ideal de uma mulher natural ganha traços exóticos, indicando a possibilidade da existência de um estado de união do homem com o natural, que lhe garantia pureza e felicidade, em lugares longínquos, ainda não corrompidos pela artificialização do mundo moderno.

Em sua maioria, os poemas hugoanos que retratam mulheres exóticas trazem uma espécie de quadro também exótico com elementos que remetem a países e culturas distantes. Isto é, há todo um cenário não europeu junto à descrição da figura feminina: eunucos, palmeiras, sultões e sultanas, barcos turcos, gôndolas, *djinns*, ânforas de alabastro, músicas e danças noturnas ao som do balir das cabras e a liberdade da vida nas montanhas.

Les Orientales, de modo especial, traz quadros em que mulheres exóticas são imaginadas e recriadas poeticamente. Em “Sara la Baigneuse”, poema publicado nesse livro, observamos que há aquele ideal da mulher jovem e natural de obras como “Elle était déchaussée” aliado a elementos de exotismo. Somos convidados a acompanhar o banho da jovem e preguiçosa Sara.

Sara, belle d'indolence,
 Se balance
 Dans un hamac, au-dessus
 Du bassin d'une fontaine
 Toute pleine
 D'eau puisée à l'Ilyssus;

 Et la frêle escarpolette
 Se reflète
 Dans le transparent miroir,
 Avec la baigneuse blanche
 Qui se penche,
 Qui se penche pour se voir.

 Chaque fois que la nacelle
 Qui chancelle,
 Passe à fleur d'eau dans son vol,
 On voit sur l'eau qui s'agite
 Sortir vite
 Son beau pied et son beau col.

Elle bat d'un pied timide
 L'onde humide
 Qui ride son clair tableau,
 Du beau pied rougit l'albâtre;
 La folâtre,
 Rit de la fraîcheur de l'eau.

Reste ici caché : demeure!
 Dans une heure,
 D'un œil ardent tu verras
 Sortir du bain l'ingénue,
 Toute nue,
 Croisant ses mains sur ses bras!

Car c'est un astre qui brille
 Qu'une fille
 Qui sort d'un bain au flot clair,
 Cherche s'il ne vient personne,
 Et frissonne,
 Toute mouillée au grand air!

Elle est là, sous la feuillée,
 Éveillée
 Au moindre bruit de malheur;
 Et rouge, pour une mouche
 Qui la touche,
 Comme une grenade en fleur.

On voit tout ce que dérobe
 Voile ou robe;
 Dans ses yeux d'azur en feu,
 Son regard que rien ne voile
 Est l'étoile
 Qui brille au fond d'un ciel bleu.

L'eau sur son corps qu'elle essuie
 Roule en pluie,
 Comme sur un peuplier;
 Comme si, gouttes à gouttes,
 Tombaient toutes
 Les perles de son collier.

Mais Sara la nonchalante
 Est bien lente
 À finir ses doux ébats;
 Toujours elle se balance
 En silence,
 Et va murmurant tout bas:

« Oh ! si j'étais capitane,
 » Ou sultane,
 » Je prendrais des bains ambrés,
 » Dans un bain de marbre jaune,
 » Prés d'un trône,
 » Entre deux griffons dorés!

» J'aurais le hamac de soie
 » Qui se ploie
 » Sous le corps prêt à pâmer;
 » J'aurais la molle ottomane
 » Dont émane
 » Un parfum qui fait aimer.

"» Je pourrais folâtrer nue,
 » Sous la nue,
 » Dans le ruisseau du jardin,
 » Sans craindre de voir dans l'ombre
 » Du bois sombre
 » Deux yeux s'allumer soudain.

» Il faudrait risquer sa tête
 » Inquiète,
 » Et tout braver pour me voir,
 » Le sabre nu de l'heyduque,
 » Et l'eunuque
 » Aux dents blanches, au front noir!

» Puis, je pourrais, sans qu'on presse
 » Ma paresse,
 » Laissez avec mes habits
 » Traîner sur les larges dalles
 » Mes sandales
 » De drap brodé de rubis. »

Ainsi se parle en princesse,
 Et sans cesse
 Se balance avec amour,
 La jeune fille rieuse,
 Oublieuse
 Des promptes ailes du jour.

L'eau, du pied de la baigneuse
 Peu soigneuse,
 Rejaillit sur le gazon,
 Sur sa chemise plissée,
 Balancée
 Aux branches d'un vert buisson.

Et cependant des campagnes
 Ses compagnes
 Prennent toutes le chemin.
 Voici leur troupe frivole
 Qui s'envole
 En se tenant par la main.

Chacune, en chantant comme elle,
 Passe, et mêle
 Ce reproche à sa chanson :
 – Oh ! la paresseuse fille
 Qui s'habille
 Si tard un jour de moisson!

Juillet 1828.

A moça banha-se sobre a bacia de uma fonte, sentada numa frágil rede que vai e vem. A cada balançar, ela debruça-se sobre o espelho d'água para se ver, de maneira a mostrar os pés e o colo nus a saírem da água. Num dado momento, o banho termina e Sara abriga-se nas ramagens tomando cuidado para que ninguém a veja e movimenta o corpo demoradamente para se secar. Enquanto isso, sonha em como seria seu banho caso não fosse apenas uma camponesa.

A composição formal constrói um ambiente propício à sensualidade feminina a partir de apelos visuais e sonoros. As rimas alternadas das dezenove estrofes de seis versos e a alternância entre versos longos e curtos criam a sensação do balançar da rede de Sara, ora indo, ora vindo. Os versos estão grafados uns à frente dos outros, assim, visualmente seu movimento está posto no traçado no papel.

Contribuem para a construção desse efeito as rimas internas, o jogo entre rimas fêmeas e machos nos fins de versos e a aliteração de sons como [s] e [ʃ]. Tudo isso cria uma repetição sonora e rítmica, como ecos que simulam os movimentos repetitivos da personagem na balança.

Sara não tem pressa, por várias vezes está associada à preguiça: “belle d'indolence”, “nonchalante”, “lente”, “sans qu'on presse”, “ma paresse”, “paresseuse fille”. Assim, a aliteração das nasais tem o papel de conferir certo vagar à leitura, de modo que não apenas acompanhamos o banho ao ar livre, mas somos levados a entrar na lentidão do seu ritmo de vida.

Sabemos que Sara está longe de um contexto urbano, mas não podemos definir ao certo qual sua origem, porque há uma espécie de bricolagem de elementos que formam um quadro exótico indefinido: o banho ao ar livre e o frescor da água levam-nos a regiões quentes e a rede (algo pitoresco na época) leva-nos ao Oriente ou às Américas.

Seu devaneio é fonte de elementos exóticos. Na fantasia, ela seria sultana ou capitã, rica suficientemente para calçar sandálias bordadas de rubi e banhar-se com aromas de âmbar em bacias de mármore amarelo perto de um trono entre duas douradas esculturas de hipogrifos. Ela imagina-se numa rede de seda que acolha seu corpo prestes a desmaiar ou deitada num pufe perfumado de aromas que convidam ao amor, ou ainda, nua num jardim sem medo de que a vejam, protegida por um guardião húngaro ou por um eunuco negro.

Entretanto, para o poeta, Sara não precisa de nada disso. Sua sensualidade e sua beleza vêm justamente da simplicidade. Ele, que se esconde para apreciá-la, já a chama de princesa desde o título, visto que o nome hebraico *Sara* tem esse significado. Assim, concluímos que a poesia de Victor Hugo constrói uma espécie de mulher ideal, unindo os elementos natureza, juventude, alegria e, por vezes, inocência e exotismo.

Em “Sara, la Baigneuse”, observamos que tanto a mulher exótica, quanto o lugar em que ela habita são construções de um ocidental. Desse modo, somos remetidos às análises de Said (1978/1990) sobre a invenção ocidental do Oriente especialmente a partir do século XIX:

[...] o exame imaginativo das coisas orientais estava baseado mais ou menos exclusivamente em uma consciência europeia soberana, de cuja incontestada centralidade surgiu um mundo oriental, primeiro de acordo com ideias gerais sobre quem e o que era oriental, depois segundo uma lógica detalhada governada não apenas pela realidade empírica, mas por um conjunto de desejos, repressões, investimentos e projeções [...] (SAID, 1978/1990, p. 19)

Ele acrescenta que a obra de Victor Hugo exemplifica um tipo de literatura orientalista que expressava entusiasmo com relação ao Oriente, pois o poeta via nele uma série de valores positivos e o retrata a partir de uma reconstrução romântica do Oriente, posto que:

[...] o que acompanha inevitavelmente essas obras [...] é uma espécie de mitologia flutuante do Oriente, um Oriente que deriva não só de atitudes e preconceitos populares contemporâneos, mas também daquilo que Vico chamou de presunção das nações e dos eruditos [...] (SAID, 1978/1990, p. 63)

Em *Les Fleurs du Mal*, há a presença do orientalismo mencionada por Said, mas Baudelaire nem sempre coloca suas mulheres exóticas no Oriente (ou em alguma terra distante). Elas, na maioria das vezes, estão inseridas no contexto europeu. Poemas como “Parfum Exotique”, “La Chevelure”, “Sed non Satiata”, “L’Invitation au Voyage”, “À Une Dame Créole”, “À Une Malabaraise” e “Bien Loin d’Ici” deixam ver como os aspectos do exótico ganham forma em *Les Fleurs du Mal*.

Costuma-se associar a presença do exótico na obra baudelaireana a dois fatos: a viagem que fez à África na juventude e a paixão por Jeanne Duval, pois ambos teriam oferecido elementos de composição poética. Mas vale salientar que, além de qualquer experiência pessoal, esse exotismo faz parte de um projeto estético romântico.

Contudo, na poesia de Baudelaire o exótico é trabalhado de maneira um pouco diversa, já que as mulheres geralmente não são retratadas em um contexto exótico e, na maioria das vezes, não há distância entre ela e o poeta.

“À Une Dame Créole” é um dos poucos poemas em que o encontro amoroso acontece fora do contexto do poeta: ele lembra-se do encontro com a crioula, de charmes ignorados pelos europeus e de pele pálida e quente, sob as palmeiras e as árvores de tom púrpuro no país exótico, perfumado e ensolarado.

Queremos nos deter na leitura de “Parfum Exotique”.

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d’automne,
Je respire l’odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu’égalaient les feux d’un soleil monotone ;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux ;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l’œil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.

Numa noite quente de outono, o calor e o cheiro do seio da mulher transportam o poeta a paisagens idílicas e tropicais: rios que refletem os raios do sol no movimento de suas águas, ilhas de árvores singulares e de frutos saborosos, homens vigorosos, mulheres de olhares diretos, portos cheios de barcos à vela, perfumes de tamarindos e cantos de marinheiros.

Ele não está lá, nem sua amante. Estão num ambiente fechado, de modo que a intimidade do local permite a proximidade dos corpos. Do seio feminino exala um perfume diferente dos perfumes conhecidos comumente; é um cheiro exótico que remete a elementos da natureza, tais como mato, fruta, suor, mar e tamarindo, e que traz uma avalanche de sensações, funcionando como uma espécie de droga alucinógena, posto que faz entrar em transe, levando a lugares distantes.

No poema em prosa “La Chambre Double”, há essa mesma atmosfera de *rêverie*. No início, o poeta descreve o quarto: iluminado de tons azuis e rosas, de móveis admiráveis que mais parecem pertencer ao mundo dos sonhos, de paredes artísticas, de ar quente e perfumado, enfeitado com musselina. Sobre o leito, repousa a mulher de seus sonhos:

[...] Mais comment est-elle ici ? Qui l'a amenée ? Quel pouvoir magique l'a installée sur ce trône de rêverie et de volupté ? Qu'importe ? la voilà ! je la reconnais.

Ao observar a figura feminina, o poeta fica surpreso. Sua primeira reação é tentar entender como seu “ídolo”, “a soberana dos sonhos”, apareceu como uma mágica no quarto esplêndido. Essa surpresa sugere que a mulher não faz parte de seu mundo, mas apenas de sua imaginação. Mas, em seguida, prefere não saber como isso aconteceu e continuar imaginando-se num ambiente “de mistério, de silêncio, de paz e de perfumes”.

De repente, alguém bate à porta como um golpe. Um oficial de justiça encarregado de vir lhe cobrar algo, uma concubina que venha lhe pedir dinheiro ou algum jornal que lhe cobra manuscritos. Nesse instante, o quarto “paradisiaco” desaparece e tomam seu lugar as imagens de uma realidade horrível: os móveis são apodrecidos, os manuscritos estão incompletos, um odor fétido de tabaco misturado a um cheiro nauseabundo invade o ambiente.

É quando a noção do passar do tempo ressurgue tão bruscamente e, junto com ela, o sonho dissipa-se levando o poeta a encarar a real situação da vida cotidiana; ele então reflete sobre a vida de um modo bastante pessimista:

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!»
Il n'y a qu'une Seconde dans la vie humaine qui ait mission d'annoncer une bonne nouvelle, la *bonne nouvelle* qui cause à chacun une inexplicable peur. Oui ! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse, comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. – «Et hue donc! bourrique! Sue donc, esclave! Vis donc, damné!»

“La Chambre Double” é um texto importante para analisarmos como Baudelaire lida com a discrepância entre sonho e realidade em sua poesia. A mulher dos sonhos, por exemplo, é o posto da mulher que lhe bate à porta: uma é a soberana, a outra é a concubina a chorar sua miséria. Por isso, cremos que suas mulheres exóticas remetem muito mais ao universo do sonho e da imaginação do que ao mundo cotidiano.

Em “Parfum Exotique”, observamos o papel da natureza ligado ao elemento de sedução, na medida em que o poeta é seduzido pelo cheiro da amada. Não há descrição do corpo feminino, nem do entorno onde eles possam estar. Ele não a observa de longe, mas está tão próximo dela que só é capaz de dizer algo do seu calor e do seu cheiro. E ainda, não é o cheiro nem o calor da mulher como um todo, mas que emanam apenas do seio dela. Assim, o que temos dessa personagem não passa de uma sugestão: o perfume do seio e a vertigem que ele provoca.

O país exótico do poema está longe e, ao mesmo tempo, graças ao perfume, perto. Muitos críticos já se debruçaram sobre a importância do perfume como elemento de construção poética para Baudelaire.

Sartre (1947/1998), Richard (1955) e Emmanuel (1967/1982) relacionam a presença do odor na lírica baudelairiana a aspectos do seu universo espiritual e mnemônico, visto que é um elemento que sugere a presença de um objeto ou de uma cena que não está, é uma substância sutil e impalpável capaz de evocar a presença de coisas ausentes.

Emmanuel, ao estudar a espiritualidade do poeta manifestada nas mulheres, afirma que o perfume é um dos aspectos mais relevantes dos poemas que as expõem, posto que:

De tous les symboles ambivalents dans le monde érotique baudelairien (la lune, le serpent, entre autres), le plus puissant est l'odeur. Elle enveloppe, elle imprègne, elle entête: c'est le substrat de la «spiritualité» démoniaque, chair saturante et diffuse, fausse *aura* psychique émanant du corps féminin. Cette essence quasi spirituelle n'est qu'un étirement, jusqu'à l'ubiquité, de l'insidieuse séduction animale: en quoi le symbole du parfum est l'analogue de celui du chat [...] (EMMANUEL, 1967/1982, p. 54)

O crítico, ao associar o perfume feminino à sedução animal, encontra mais um elemento que aproxima a mulher baudelairiana da natureza, pois ela é vista como algo ainda selvagem e animalesco, que atrai o parceiro pelo cheiro da pele.

Víamos a “Sara, la Baigneuse”, de Hugo, por inteiro. Além de descrevê-la em seus aspectos físicos, o poeta cuidou em precisar seu perfil psicológico: a capacidade de sonhar e a pureza de espírito. No poema de Baudelaire, a situação é diferente: a começar pela maneira fragmentada que nos é apresentada a figura feminina; depois, pela falta de elementos a respeito de seu aspecto moral, a não ser pelo fato de que permita que se sinta o perfume do seu seio, e isso a distancia da condição de moça ingênua.

Além disso, no poema de Victor Hugo, o poeta estava no seu *habitat*, observando-a de longe, de onde a via em perspectiva. Em “Parfum Exotique”, o eu lírico da poesia de Baudelaire não está no ambiente exótico, é a mulher que está no mundo dele. Essa diferença

remete à afirmação de Balakian (1967/2000, p. 41) sobre o exotismo na poesia baudelaireana: “Nada é ‘exótico’ para Baudelaire, uma vez que a palavra ‘exótico’ está em contradição com cosmopolitismo. Em relação aos interesses universais nada é ‘exótico’: a condição humana é a única dimensão poética para Baudelaire”.

Não compreendemos tal afirmação como uma negação dos elementos exóticos, ao contrário, mais parece que se quis evidenciar o tratamento diferenciado desse tema. Victor Hugo, ao trazer o exotismo, marcava uma distância entre o poeta e a mulher, reafirmando sua condição de civilizado, modernizado e urbanizado; com Baudelaire, há uma simbiose com os elementos exóticos.

A mulher exótica faz parte do mundo de Baudelaire. A distinção entre o que é ou não europeu está dissolvida, porque tudo está inserido num mesmo cosmos. A fantasia que o cheiro dela desperta o leva a paisagens distantes que também fazem parte dele, estão dentro dele, nos seus desejos e projeções. Nesse sentido, afirmamos que o poeta é um pouco exótico, à medida que incorpora para dentro de si tais elementos.

Pichois parece compartilhar dessa impressão quando aponta diferenças entre o exotismo baudelaireano e o exotismo de Chateaubriand, afirmando:

[...] C’est en 1855 sans doute qu’il s’intéresse aux théâtres asiatiques, qu’il mentionne un produit chinois que refuserait un «Winckelmann moderne» et qui est pour lui «a thing of beauty» et la cause d’une joie pure. Art érotique, «fetiches extravagants», «idoles indiennes et chinoises» appartiennent à sa muse. Cet exotisme n’est pas gratuit, indépendant: il est intégré, incorporé dans un système où s’unissent l’Orient et l’Occident, l’Europe et l’Afrique, l’Antiquité, la Renaissance, les temps modernes. (PICHOLS, 1975, p. XVII)

Tais mulheres, seja na poesia de Hugo ou de Baudelaire, têm especialmente duas características em comum. Em primeiro lugar: revelam o desejo de evasão (que se concretiza nas poesias hugoanas, visto que o eu lírico vai até o ambiente da mulher exótica; mas que, na poesia de Baudelaire, projeta-se enquanto possibilidade, podendo ser alcançada inclusive no momento do êxtase sexual, dado que o poeta não vai até lugares exóticos. Na maioria das vezes,

são as mulheres exóticas que invadem seu mundo). Em segundo lugar: são próximas à natureza (as hugoanas estão no seu *habitat* natural e as baudelafricanas remetem a lugares naturais).

Entretanto, deve-se observar a “négresse, amaigrie et phtisque”, de “Le Cygne”, que é exótica, mas destoa tanto das hugoanas, quanto das próprias mulheres exóticas da poesia de Baudelaire, porque sai da condição de amada e encena um quadro infeliz. Baudelaire coloca a africana junto das personagens exiladas que estão no poema: Victor Hugo (que estava exilado na época e a quem a peça é dedicada), o cisne (evadido de sua gaiola e se debatendo na poeira enquanto anseia por água e sonha com seu lago natal), Andrômaca¹⁸ e todos os cativos de que se lembra.

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisque,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;

De início, toca-nos a sua condição de vida: magra, pobre e tísica. A cor da pele aponta para fatores sociais a ela associados e a magreza indica que ela não conta com a beleza do corpo para fazer da prostituição sua fonte de renda, saída encontrada por tantas outras (o termo usado não é *mince*, que apontaria para uma magreza saudável e esbelta, mas sim “maigre”, que dá uma conotação pejorativa à descrição).

Ela não está em sua terra natal banhando-se numa fonte, nem em nenhum quarto fechado na companhia do amado, mas patina na sujeira urbana. Em meio ao lixo, procurando pelos coqueiros da África e por comida, inferimos. Ela mais parece um animal em busca da sobrevivência.

Barbosa (1979) afirma que a negra é uma espécie de duplo da imagem do cisne, uma vez que ela está na mesma condição que ele: em exílio e procurando com os olhos inquietos direcionados para o alto algo que os levem para a sua origem. A situação ainda é mais digna

¹⁸ Andrômaca, personagem da Eneida, fora obrigada a casar-se com Pirro, algoz de seu marido Heitor, após a tomada de Troia, e sendo repudiada por este, é dada em casamento a Heleno, irmão do falecido primeiro marido. Ela manda construir uma réplica de Troia, sua cidade natal, cujo rio enche com lágrimas de saudade.

de pena, visto que, segundo o autor, os coqueiros que procura estão ausentes e isso faz com que sejam inúteis quaisquer gestos.

Os olhos femininos, uma das obsessões baudelairianas, aqui estão inquietos, acompanham os movimentos disformes do seu corpo em meio à sujeira e passam a sensação de algo desarmônico, eles reafirmam certa perturbação socioespiritual dessa que fuça, como um cão, o lixo urbano à caça de restos.

E não era apenas por comida que seus olhos irrequietos pediam, eles pediam os coqueiros da “soberba” África. Aqui se revela sua origem. E estes são os seus únicos elementos convencionalmente exóticos: a pele negra e a origem africana. De resto, tudo indica que ela foi incorporada pela metrópole a ponto de fazer parte do cenário urbano, eis o traço cosmopolita de Baudelaire a que se refere Balakian (1967/2000), isto é, quase não há distinção entre o que faz parte do mundo do poeta e o que lhe é externo.

Esse deslocamento não culmina em uma história feliz, já que, ao sair da África, ela é lançada na dureza da cidade e acaba por se tornar mais uma personagem do contexto urbano, possivelmente uma mendiga. Nesse contexto, a neblina parece uma muralha que a prende e que a faz sonhar com uma possível felicidade longe dali, imagem que remete a uma condição de aprisionamento.

É comum em poemas baudelairianos a evocação do “horizonte bloqueado, a prisão úmida e pútrida do inferno” para exprimir a situação desesperadora do homem na terra (AUERBACH, 2000, p. 84). Os poemas de nome “Spleen” mostram bem como é a sensação: no primeiro deles, a chuva cai sobre a cidade e o poeta descreve cenas do interior de seu apartamento em tom melancólico; no segundo, a estação de neve e de brumas cria um clima de tédio; no terceiro, o poeta sente-se como um rei de um país chuvoso, nada pode alegrá-lo; e, no último, a chuva faz marcas na janela como se fossem barras de prisão.

A negra – que, ao procurar os coqueiros de sua terra, depara-se com uma barreira de bruma esparsa – dá forma ao desespero de um ser humano sem saída. Com essa imagem, o eu lírico da poesia de Baudelaire desconstrói a ideia de uma mulher exótica ligada à natureza, à saúde e à sensualidade.

3.3 AMOR, EROTISMO E LESBIANISMO

É comum encontrarmos associações entre os poemas amorosos da lírica de Victor Hugo ou de Baudelaire e as diversas mulheres que passaram pelas suas vidas. Concordamos que essa relação possa ser feita, visto que em muitos momentos os próprios poetas declaram a quem dedicaram suas peças. No entanto, tentaremos dissociar o amor e o erotismo das experiências amorosas vivenciadas por eles e observar aquilo que têm em comum ou aquilo que os faz diferentes na expressão de tais aspectos.

Para Victor Hugo, o belo está ligado à moral, por isso o sexo é trazido de forma velada; enquanto para Baudelaire, que tende a dissociar as categorias beleza e moralidade, a referência ao ato sexual é mais explícita.

Em “Elle était déchaussée”, o poeta convida a mulher que encontra no bosque para que o siga por entre as árvores:

Veux-tu, c'est le mois où l'on aime,
Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds ?

É o convite para o ato de amor. A moça esfrega os pés na grama, olha-o uma segunda vez, reflete um pouco e, por fim, caminha em sua direção, sorrindo. O convite foi aceito. O sexo não está explícito, mas levemente sugerido. De modo que a cena remete ao erotismo de uma mulher do campo, que se entrega ao homem num ambiente natural.

Mas o poema acaba quando o convite é aceito e não revela o ato sexual. Há uma alusão à fusão cósmica do homem com a natureza: o ato sexual em meio a essa paisagem toda

harmônica, ainda que não seja afirmado de modo direto, os faz retornar a uma condição primitiva, em que a voz instintiva era ouvida sem o intermédio dos freios sociais e quando o ser humano era ainda integrado aos elementos naturais.

Apesar do sexo não estar explícito, não se pode negar a existência de um quadro erótico. Isso porque há a sugestão do ato sexual, assim como a descrição da moça, que tem os cabelos soltos sobre o rosto, deixando ver seu sorriso por entre essas mechas, e dos pés nus, elementos de sedução especialmente num contexto como do século XIX, em que as vestimentas cobriam quase todo o corpo feminino.

A nudez de “Sara, la Baigneuse” é mais explicitada e os movimentos lascivos da rede indo e vindo conferem à cena uma carga erótica notável. Mas a moça não se deixa observar e toma todos os cuidados para preservar sua intimidade. Assim, não há aproximação entre ela e o poeta, que age como um *voyeur*. A cena apresenta um ambiente propício à sensualidade (natureza, juventude, exotismo, nudez, ingenuidade), mas o ato sexual não está no poema.

Sara é bonita, branca, tem belos pés e colo, jovem, sonhadora, sorridente e está nua. Entretanto, não é desprovida de uma moral que a impeça de mostrar o corpo nu e só se deixa estar nua por crer que ninguém a observa, visto que estamos (nós e o poeta) escondidos.

Reiteradamente afirma-se a integridade moral da jovem: ela bate na água com um pé tímido (e. 4); é chamada de ingênua e sai do banho cruzando os braços para esconder os seios (e. 5); procura ao redor para ver se não há ninguém que a olhe (e. 6); deitada sob as ramagens, desperta a qualquer barulho por medo de que a vejam nua e enrubesce de vergonha mesmo por uma mosca que venha lhe tocar (e. 7).

A nudez de Sara, assim como a aparência simples da moça de “Elle était déchaussée”, tem um valor estético e moralizante romântico, porquanto:

[...] Na medida em que, para Rousseau, todo homem participa simultaneamente de dois reinos, o da natureza e o da sociedade, os ornamentos representam uma vestimenta falsa que afasta seu corpo da fonte originária. Uma contradição instaura-se entre aparência e essência. [...] o bom gosto e a moda, longe de afirmar o primado da civilidade, mascaram a personalidade real do indivíduo [...] (ORTIZ, 1991, p. 124)

Assim, essas mulheres nuas ou seminuas têm um apelo sensual e erótico, mas valem por estarem mais próximas de um estado natural, não corrompidas pela sociedade.

A nudez aponta para um retorno da estética do nu que os renascentistas já haviam tomado a liberdade de explorar ao imitar os greco-romanos e que o Romantismo vai abordar associando-a, sobretudo, a uma estética do natural. Isto é, a mulher nua mostra a beleza do corpo juvenil e sugere uma volta ao estado primordial do homem: de pureza física e espiritual, de união com a natureza.

Entretanto, se analisarmos os cuidados de Sara para não se expor, perceberemos que essa estética do nu e do natural está aqui atrelada a uma moralidade. Nós contemplamos a beleza nua de Sara, mas ela não se mostra e não sabe que é observada; e o poeta tem a necessidade de afirmar que estamos escondidos e que ela não quer ser vista, do contrário, ela se tornaria desprezível aos olhos de uma sociedade moralista como a sociedade francesa do século XIX.

Contudo, desejamos evidenciar que, embora demonstre preferência pelas ingênuas, não só de moças recatadas estão compostas as poesias de Victor Hugo. Uma peça de tom bastante erótico é “La Fête chez Thérèse” (*Les Contemplations*), que descreve a ida do poeta a uma festa regada a vinho, a pequenas peças teatrais e na qual se pode contemplar colos e braços nus sobre a grama. A festa estende-se desde o dia até a noite, quando os amantes se amam à luz da lua. Entretanto, o poeta coloca-se mais na posição de um observador do que de um participante ativo da festa e, da mesma forma como em “Elle était déchaussée”, o poema acaba quando os amantes caminham na direção do bosque e o ato amoroso é apenas aludido.

Outro poema a ser ressaltado é “Vieille Chanson du Jeune Temps” (*Les Contemplations*), em que o poeta parece relatar a primeira experiência sexual da seguinte maneira: ele tem dezesseis anos, ela vinte; há um contraste entre sua timidez e as intenções voluptuosas da moça, que o seduz em meio ao bosque; ainda que ele a descreva com “air ingénu”, fica evidente que a ingenuidade não lhe é própria, visto que seus olhos pareciam perguntar-lhe “E depois?” (sugerindo qual seria o próximo ato depois das conversas que tinham), e é ela que tira os sapatos e coloca os pés na água (e aqui mais uma vez encontramos os pés nus e a água como elementos de sedução):

Je ne vis qu'elle était belle,
Qu'en sortant des grands bois sourds.
«Soit ; n'y pensons plus !» dit-elle.
Depuis, j'y pense toujours.

Com relação aos poemas hugoanos que trazem a presença da prostituta, o tratamento dado a esta não é o mesmo da poesia baudelairiana, porque não há identificação entre o poeta e a prostituída. O eu lírico da poesia de Victor Hugo confere um tom de piedade que indica que a prostituição é para ele algo de muito negativo, a ponto de sentir pena e de afirmar – por exemplo em “OH! N'insultez jamais une femme qui tombe!” (*Les Chants du Crépuscule*) – que a existência da prostituta é culpa do rico e do ouro, pois a prostituição viria de uma necessidade financeira provocada pelas desigualdades sociais.

A censura moral aplicada constantemente ao julgamento das obras literárias cerceava a criatividade artística de autores do século XIX. O julgamento de *Les Fleurs du Mal* e de *Madame Bovary* são talvez os exemplos mais difundidos dessa prática. Em 1834, no prefácio ao seu romance *Mademoiselle de Maupin*, Gautier já havia lançado uma crítica veemente ao costume ao afirmar que ser demasiada e hipocritamente cristão estava na moda e que tais convicções não deveriam estar em voga na avaliação de uma obra artística (GAUTIER, 1835/1955)¹⁹.

¹⁹ O romance *Mademoiselle de Maupin* foi publicado em 1835, mas o texto que o prefacia já havia sido lançado em 1834.

Baudelaire, que tinha afinidades com as ideias de Gautier, marca um contraponto ao decoro do eu lírico da poesia de Victor Hugo e ao recato das suas mulheres ingênuas ao trazer imagens eróticas e carnavais que fazem referência explícita ao lesbianismo, ao sexo ou, pelo menos, ao contato físico e à proximidade dos corpos dos amantes. Praz (1986/1996) relaciona certos aspectos do erotismo baudelaireano, e de outros românticos, às obras de Sade, encontrando em seus poemas forte teor de sadismo.

Alexandrian (1994) afirma que as imagens eróticas baudelaireanas chocaram, uma vez que expressavam o sexo, a nudez, o sadismo e o lesbianismo; entretanto tais imagens demonstrariam um refinamento que o impede de ser associado aos autores eróticos mais explícitos.

Na terceira parte de “Un Fantôme”, “Le Cadre”, são evocados os movimentos lascivos das mulheres em meio aos lençóis; em “Causerie”, a mão feminina desliza sobre o peito do poeta; em “Chanson d’Après-midi”, a presença dos travesseiros indica que a mulher está num quarto, elogiam-se suas carícias que fazem “reviver os mortos”, tais como o beijo e a mordida, e contempla-se o seu belo corpo perfumado como um incensório (seios, ancas e costas) em poses lânguidas; e em “Femmes Damnées”, há alusão ao lesbianismo, quando as mulheres têm pés que se procuram e mãos que se aproximam.

Nos poemas censurados, a presença da nudez feminina, do contato físico e do lesbianismo são mais constantes, por exemplo: “Femmes Damnées, Delphine et Hippolyte”, revela a intimidade de duas mulheres e os sentimentos de culpa e de desejo dessa relação; em “Le Léthé”, o poeta declara que passará seus dedos nos cabelos da amada e cravará sua cabeça na saia para respirar seu cheiro; entre outras cenas dessa natureza.

Nos poemas em que amor e erotismo estão relacionados e revelados, a complexidade do tratamento dado à mulher pelo eu lírico da poesia de Baudelaire fica evidente.

Alexandrian (1994, p. 237) afirma que a condenação de *Les Fleurs du Mal* foi um ato injusto, porquanto “Baudelaire não era um poeta erótico e sim um grande poeta que

expressava tudo, do erotismo ao *spleen*, sem ruptura de tom”, isto é, ele não poetizou o erotismo à maneira dos autores eróticos da época e tinha desprezo pela obscenidade. Ainda segundo Alexandrian, a inovação de Baudelaire nesse sentido teria sido “associar o erotismo à melancolia”.

Concordamos com o crítico quando afirma que não há ruptura de tom, visto que a mesma seriedade que se confere ao amor é também conferida às imagens eróticas ou a outros temas, sem que pareça que se trata de uma literatura ou de um tema menor.

A constatação de Alexandrian remete-nos ao artigo de Proust (1921/1999) no qual autor aponta que, para ele, o amor em Hugo e Baudelaire é bastante diferente e discorre sobre a diferença que sente entre simples álbuns de poesia pornográfica lidos especialmente por adolescentes e as peças condenadas de *Les Fleurs du Mal*, que ganhavam do poeta a mesma importância que todos os outros poemas do livro.

Proust (1921/1999) confessa não gostar de todos os poemas eróticos de Baudelaire, nem de certas passagens em que exprime o amor entre lésbicas, mas aponta a importância dessa figura, pois Baudelaire, antes de seguir o conselho de Babou e intitular o livro de *Les Fleurs du Mal*, tinha a ideia de chamá-lo de *Les Lesbiennes*. Peyre (1951) concorda com Proust em relação à importância dessas figuras na poesia baudelairiana e afirma que sua presença não deveria ter a intenção apenas de provocar a burguesia.

Benjamin (1939/2000, p. 92) demonstrou muito interesse pelas mulheres baudelairianas, mas não aprofundou suas análises sobre o tema, de forma que a maioria de suas análises sobre o assunto encontra-se esboçada em notas que incidem especialmente sobre a lésbica e a prostituta, estudadas em relação ao contexto da cidade moderna. O crítico percebeu a dubiedade do eu lírico da poesia de Baudelaire com relação às mulheres: “Para Baudelaire, a mulher vale como escrava ou animal, mas lhe dirige as mesmas homenagens que são prestadas à Virgem Maria”.

Para ele, a lésbica estabeleceria um diálogo com a literatura grega, mas ganharia um tratamento que faria dela a “heroína da modernidade”, porque essa personagem expressaria a inserção da mulher no sistema de produção fabril, que exigia traços masculinos e, por isso, ela começava a perder suas características feminis:

O século XIX começou a empregar a mulher, sem reservas, no processo produtivo, fora do âmbito doméstico. Fazia-o preponderantemente do modo primitivo: colocava-a em fábricas. Assim, com o correr do tempo, traços masculinos surgiam, pois o trabalho fabril os implicava, sobretudo os visivelmente enfeiantes. Formas superiores de produção, inclusive da luta política como tal, podiam também favorecer traços masculinos, mas de uma forma mais nobre [...] Nessa modificação da natureza feminina se revelaram tendências que puderam ocupar a fantasia de Baudelaire. Não seria surpreendente que sua profunda idiossincrasia à gravidez também participasse disso. A masculinização da mulher comprovava essa aversão [...] (BENJAMIN, 1939/2000, p. 91).

Baudelaire não teria evidenciado essa relação entre a lésbica e o processo econômico, e teria preferido “dar a essa direção evolutiva um acento puramente sexual”. Porém, Benjamin sugere que ela seja alegoria da mulher moderna e masculinizada e “o protesto da modernidade contra a evolução técnica” (BENJAMIN, 1939/2000, p. 92;160).

Concordamos com Benjamin quando ele afirma que a presença da lésbica nos poemas de Baudelaire indica uma modificação da natureza feminina na cidade moderna, no sentido de que o poeta valoriza uma mulher que supera a natureza e, portanto, não obedece à lei natural da aproximação ao sexo oposto e à finalidade da gravidez. Por isso, há tantos poemas a retratarem as inférteis e estéreis.

Contudo, essa análise benjaminiana mostra o quanto o crítico estava interessado em ler a obra de Baudelaire de maneira a aproximá-la dos fenômenos que acompanhavam a formação da cidade e do sistema capitalista. Entretanto, é preciso ponderar que o lesbianismo não necessariamente indica uma masculinização e, além disso, a figura da lésbica não é privilégio de uma literatura moderna, mas é uma personagem antiga da história literária e, por último, não nos parece que ela exponha um “protesto” contra a evolução técnica, como

postulou Benjamin, visto que essa figura não é trazida em *Les Fleurs du Mal* com nenhuma carga pejorativa ou negativa.

Benjamin também reflete sobre as prostitutas da lírica baudelairiana, personagens que incorporariam o erotismo e o espírito da economia moderna: vendedoras e produtos ao mesmo tempo, oferta de fácil acesso à massa. Nesse último sentido, é a personagem com a qual o poeta muitas vezes identifica-se, já que há na poesia de Baudelaire uma aproximação da profissão daquela que vende o corpo àquele que vende seus versos.

Ele lembra o poema “Je n’ai pas pour maîtresse une lionne illustre” (BAUDELAIRE, 1975, p. 203), que não está em *Les Fleurs du Mal* e que é bastante significativo para exemplificar o imbricamento entre poeta/*flâneur*/prostituta:

Pour avoir des souliers elle a vendu son âme;
Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme
Je tranchais du Tartuffe, et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur.

A estrofe, que coloca o poeta em igualdade com a prostituta, indicaria que “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1939/2000, p. 30).

Peyre (1951) dedica alguns parágrafos ao tema da mulher e do amor em Baudelaire. Em dado momento, ele pergunta-se sobre a vida amorosa de Baudelaire. Não compartilhamos a mesma curiosidade de Peyre a esse respeito, nem da ideia de que a revelação de algum segredo sobre sua vida poderia lançar luz sobre a presença da mulher em *Les Fleurs du Mal*, mas queremos reproduzir algumas de suas impressões sobre a obra de Baudelaire que nos parecem bastante fecundas.

Para Peyre, o amor e a mulher constituiriam o principal tema de *Les Fleurs du Mal* e Baudelaire não teria rivais diante da soberania de sua lírica amorosa. O crítico faz comparações rápidas entre Baudelaire e os românticos quanto ao tema, colocando o poeta acima deles, mas quando o compara a Victor Hugo, sentimos uma ressalva:

[...] On sait combien les vers d'amour de Victor Hugo sont fastueux et égotistes, encore que l'on soit injuste pour celui qui a écrit à vingt ans les délicates et très sincères *Lettres à la fiancée* et qui rendit dans quelques pièces de vers mieux que tous autres poètes le frisson du désir [...] (PEYRE, 1951, p. 79)

Ele demonstra não admirar os poemas amorosos hugoanos por achá-los exagerados e centrados no eu, mas reconhece que seria injusto não reconhecer a delicadeza de *Lettres à la fiancée*, cartas de amor inspiradas em Adèle, quando eram noivos.

Entretanto, apesar de reconhecer que não se pode ignorar a beleza de algumas passagens da obra hugoana que trata do amor, Peyre acredita que somos tocados mais pela poesia de Baudelaire nesse sentido, visto que: ele não teria se deixado influenciar por convenções ou lugares comuns já enfadonhos para novos leitores; e trouxe para a poesia uma profundidade psicológica ao introduzir o sadismo e o masoquismo; sua sexualidade manifesta-se por uma mulher fria, artificial e maquiada; e, por fim, o sabor do pecado e o gosto do remorso rompem com convenções idealizadoras.

Peyre não enfatiza o erotismo Baudelaireano sem dizer que ele está ligado à espiritualização e à adoração do corpo feminino:

[...] Baudelaire était évidemment plus porté à la caresse qu'à la jouissance impétueuse, et à la volupté spiritualisée et cérébralisée qu'à l'amour dit païen. Nulle brutalité chez lui [...] L'amante est obstinément la sœur pour le poète, et il se plaît à chanter «sa chair spirituelle» [...] (PEYRE, 1951, p. 81)

Sobre o tratamento de ares misóginos do eu lírico da poesia de Baudelaire conferido à mulher, Peyre afirma que de fato o poeta não demonstrou camaradagem intelectual em relação a ela, mas ele revelaria um enorme desejo de compreensão fraterna e, mais que outros poetas, ele a escutaria em seus poemas amorosos.

Adam (1959) refletiu sobre o tratamento dado à mulher pelo eu lírico da poesia de Baudelaire, mas estabelece diálogo com a vida de Baudelaire. Ele afirma que houve uma mudança de tom da primeira versão de *Les Fleurs du Mal* (1857) para a segunda (1861), que passou a exprimir maior desespero existencial e tal transformação estaria bastante visível

quando se analisa o ciclo Mme. Sabatier, cujo tom sereno mescla-se a uma conotação de ódio, tortura e decepção, característica que teria ganhado contornos depois das decepções amorosas de Baudelaire:

[...] Pour citer un exemple particulièrement net, le cycle des poèmes adressés à Mme Sabatier s’ouvre maintenant par des vers qui révèlent la signification de l’ensemble: le grand espoir qu’inspira cet amour n’était qu’illusion, et le cœur de Baudelaire s’était enivré d’un mensonge [...] (ADAM, 1959, p. XV)

Quase dez anos depois de Adam, Emmanuel lança *Baudelaire, la femme et Dieu* (1967/1982), que estuda aspectos das baudelairianas a partir de dados biográficos. Assim, o tratamento dado à figura feminina, que tende a mesclar elevação e degradação, e a ligação desse tipo de tratamento ao pensamento cristão medieval são analisados em relação à psicologia de Baudelaire.

Queremos aqui nos centrar no artigo de Auerbach, “*As Flores do mal* e o Sublime” (2000), que se propõe a analisar a poesia baudelairiana sem recorrer à formação da cidade moderna, como fez Benjamin, nem à vida de Baudelaire, como fizeram Adam e Emmanuel. O crítico afirma que Baudelaire trabalhava para transformar seu *spleen* em poesia e que o aspecto mais “doloroso” desse *spleen*, chamado também de “miséria cinzenta” ou “triste miséria”, é a sexualidade: “um inferno de desejo degradante”.

Ele cita o ciclo Mme. Sabatier como exemplo de uma relação complexa com a amada e nota que se perpetua em *Les Fleurs du Mal* certa tradição louvável em composições de tom elevado. O tratamento que dá a ela, contudo, já não é o mesmo, na medida em que os temas sublimes desaparecem e sentimentos paradoxais tomam seu lugar:

Em quase todo Baudelaire a relação entre amantes – ou mais precisamente entre os que estão ligados pela atração sexual – é representada como obsessão misturada ao ódio e ao desprezo, um vício que não perde nada de sua força atormentadora e degradante ao ser experimentado em plena (e indefesa) consciência. O amor é um tormento, no melhor dos casos um entorpecimento dos sentidos; claro, é também a fonte da inspiração, a verdadeira fonte da intuição mística do sobrenatural; no entanto, é tortura e degradação [...] (AUERBACH, 2000, p. 90-91)

Ainda segundo Auerbach é inovador o fato de os poemas amorosos de Baudelaire enfatizarem a sexualidade, visto que a lírica anterior trazia o assunto de forma leve e a maneira com que o poeta lida com o sexo mostra mais claramente a adoração e a condenação da mulher:

Só nos resta concluir que todos os poemas de *Les Fleurs du Mal* que lidam com temas eróticos estão impregnados da mesma desarmonia estridente e dolorosa que tentamos descrever – ou então são visões nas quais o poeta luta para conjurar o torpor, o esquecimento, o absoluto *au-délà*. Quase em toda parte encontramos degradação e humilhação. Não apenas o sujeito do desejo torna-se um escravo, consciente mas sem vontade; também o objeto do desejo é desprovido de humanidade e dignidade, insensível, tornado cruel por seu poder e pelo tédio, estéril, destrutivo [...] (AUERBACH, 2000, p. 92)

Para Auerbach, essa ambiguidade que associa o sexo, o desejo diante de um belo corpo feminino e a degradação da carne, formulando equivalências do tipo “mulher-pecado” ou “desejo-morte-putrefação” remetem à tradição cristã medieval, que influenciou o Romantismo como um todo. Entretanto,

A corrupção da carne tem um significado bem diferente em *Les Fleurs du mal* e no cristianismo da Idade Média tardia. Em *Les Fleurs du mal*, o desejo que se revela como danação é, na maior parte das vezes, um desejo do que é fisicamente corrupto ou deformado; o gozo da carne jovem e saudável nunca é indiciado como pecado. Nas advertências e punições dos moralistas cristãos, por outro lado, o objeto da tentação carnal podia ser representado por uma criatura efêmera, mas dotada de juventude e de perfeita saúde terrena. Não há nada decrépito em relação a Eva com a maçã: seu aspecto saudável é exatamente o que torna a tentação tão insidiosa e condenável pela moralidade cristã. O poeta de *Les Fleurs du mal* vê a juventude, a vitalidade e a saúde apenas como objetos de anseio e admiração – ou então de inveja perversa. Às vezes quer destruí-los, mas no essencial tende a espiritualizá-los, admirá-los e adorá-los. (AUERBACH, 2000, p. 94)

De acordo com tais análises, a relação arrevesada do eu lírico da poesia de Baudelaire com o sexo não pode ser resumida ao pensamento católico, pois há outros fatores a serem avaliados. Queremos lembrar que Sartre (1947/1998) faz uma leitura desse aspecto levando em consideração também a relação do poeta com o universo natural e nos faz pensar que o erotismo baudelairiano está associado ao ornamento feminino, pois a nudez o remete a algo que pertence ao mundo da natureza.

L'acte sexuel proprement dit lui fait horreur, parce qu'il est naturel et brutal et parce qu'il est, au fond, une communication avec l'Autre [...] Mais il existe des plaisirs à distance: voir, palper, respirer la chair de la femme. Sans aucun doute, ce sont ceux qu'il s'accordait. Il était voyeur et fétichiste précisément parce que ces vices allègent la volupté, parce qu'il réalisent la possession de loin, symboliquement, pour ainsi dire. Le voyeur ne se livre pas; un frisson obscène et discret le parcourt tout entier, pendant que, vêtu jusqu'au cou, il contemple une nudité sans la toucher [...] (SARTRE, 1947/1998, p. 73)

Por fim, é preciso observar que o erotismo e o sexo presentes em *Les Fleurs du Mal* estão mais ligados ao amor num plano físico. Entretanto, essa não é a única tônica do livro e não podemos nos esquecer que, em algumas passagens, Baudelaire também constrói imagens de um amor mais espiritualizado, que supera a morte e se estende à vida num plano além do terreno. É o caso de “Une Charogne”, em que o poeta declara que guardará, mesmo depois da morte da amada, a forma e a essência divina do amor; e é o caso de “La Mort des Amants”, que traz o tema romântico da alma gêmea, de almas que permanecerão juntas mesmo depois da morte.

3.4 MULHERES ARTIFICIAIS

Em *Les Fleurs du Mal*, as mulheres geralmente figuram em ambientes artificiais (quartos, camas, lençóis, móveis, cidade) e são elogiadas pelos ornamentos também artificiais que superam a beleza puramente natural (vestidos, bijuterias, luvas, maquiagem). Devemos lembrar que uma das características de Baudelaire é a fragmentação, e justamente por isso alguns elementos na descrição ganham grande importância.

Em “Avec ses vêtements ondoyants et nacrés”, é o movimento do vestido que confere a cadência da dança àquela que caminha; em “Le Parfum”, a ênfase recai sobre as roupas que exalam um perfume de pele de animais; em “Le Cadre” (terceira parte de “Un Fantôme”), a afirmação de que um belo quadro fica ainda mais belo com a devida moldura e de que é dessa forma que as bijuterias, os metais e o ouro agem em relação à mulher, servindo-lhe de

moldura e embelezando-a, é bastante significativa, já que mostra um poeta que valoriza o emprego desses requintes para a construção de uma beleza; em “Le Beau Navire”, “as diversas belezas que ornamentam” a juventude da moça são elogiadas e a jovem fica ainda mais bela com o balançar da saia, cujos babados ao tocarem as pernas despertam o desejo ; a dama de “A Une Passante” cruza com o poeta numa fração de segundo, mas o balançar da sua saia que deixava ver parte da “perna de estátua” ficou na memória e é interessante que não apenas as pernas ficaram na lembrança, mas o conjunto que elas formam com a saia; “L’Amour du Mensonge” é um bom exemplo para se observar que o eu lírico da poesia de Baudelaire insere sua mulher num ambiente artificial, louva suas características artificiais e mesmo sendo “pura aparência” ele ama sua beleza ; em “Les Bijoux”, a amante está nua, mas, conhecendo o coração e o gosto do amado, conserva suas bijuterias no corpo, cujo som ao balançar e cujo efeito visual são elementos de sedução.

O elogio dos componentes artificiais é uma novidade diante da poesia romântica, que valorizava justamente o contrário, isto é, a simplicidade de alguém próximo de seu estado natural, como nos mostram os vários poemas hugoanos que retratam uma mulher próxima da natureza. Gautier analisa esse aspecto da seguinte forma:

[...] Disons, pour nous faire comprendre par une image sensible, qu’il eût préféré à une simple jeune fille n’ayant d’autre cosmétique que l’eau de sa cuvette, une femme plus mûre employant toutes les ressources d’une coquetterie savante, devant une toilette couverte de flacons d’essences, de lait virginal, de brosses d’ivoire et de pinces d’acier [...] (GAUTIER, 1868/1991, p. 56)

A relação da mulher com os artifícios na poesia de Baudelaire parece seguir a mesma formulação de “Paysage”, em que o poeta declara que deseja cantar os encantos de uma paisagem onde a natureza está aliada a elementos artificiais. Assim, com relação à mulher, o poeta não nega completamente sua ligação com a natureza, mas louva os artifícios materiais que conferem a ela um charme que se une aos seus atrativos naturais superando a condição de um ser puramente natural.

Essas mulheres também podem ser associadas a *bruxas*. O próprio Baudelaire às vezes as chama assim, por exemplo, em “L’Irréparable” ela é tratada de “belle sorcière” e em “Chanson d’Après-midi”, de “sorcière aux yeux alléchants”. Porém, não são aquelas *bruxas* primitivas ligadas à natureza de que tratou Michelet (1862/1952) e que associamos às mulheres naturais hugoanas, mas são feiticeiras ornadas e sedutoras que têm algo de diabólico e de infernal, são *bruxas* de tempos modernos que têm o refinamento e o luxo como característica mais marcante.

Bloch (1995, p. 75), que estudou aspectos da misoginia medieval figurados em *Le Roman de la Rose*, de Jean de Meun, em autores do século XIX, vê na ênfase dada ao artificial pelo eu lírico da poesia de Baudelaire uma postura que remete aos autores misóginos medievais. Ele afirma que, ao colocar a mulher na posição de ídolo que conquista seus adoradores por meio dos artifícios materiais que a ornaram, Baudelaire exprime uma maneira de lidar com o feminino próxima a autores da Idade Média, chegando algumas vezes a manifestar explicitamente essa tendência.

O crítico referiu-se aos autores medievais que, partindo de tradições filosóficas anteriores que valorizavam o espírito e o intelecto em detrimento do mundo físico, associavam apenas à mulher o hábito da ornamentação, do culto ao corpo e à beleza terrena, criando assim a seguinte dicotomia: a mulher está ligada aos sentidos e o homem, à mente.

[...] A expressão última desta ideia vai ser encontrada em Baudelaire, para quem a mulher representa uma força da antinatureza [...] A mulher, como o dândi masculino, é naturalmente atraída para a ornamentação e para as artes, e encarna o artificial, uma vez que seu corpo, pela maquiagem ‘pede emprestado de todas as artes para se erguer acima da natureza’. Para Baudelaire, o corpo feminino é uma obra de arte, e a mulher, uma invenção artística. (BLOCH, 1995, p. 75)

No entanto, não acreditamos que se possa colocar as baudelairianas na posição de representantes “de uma força da antinatureza”, posto que as várias imagens de mulheres que

se ligam à natureza, como observamos na primeira parte desse capítulo, deixam claro que nem sempre mulher e natureza estão em oposição nessa lírica.

De fato, alguns poemas baudelairianos trazem de modo claro a ideia de que a mulher deve ser bela para ser venerada ou consumida, mas não tem nada a oferecer no nível intelectual e até mesmo trazem a ideia de que ela é a responsável pela condenação do homem. É o caso de “Tu mettrais l’univers entier dans ta ruelle”, em que ela é chamada de “mulher impura”, de “alma cruel”, “fecunda em crueldades” e “rainha dos pecados”.

Podemos citar ainda “Semper Eadem”, em que a tristeza e o amargor do poeta estão em contraste com a alegria e a doçura da amada, mas ele não quer que ela fale nada – “Taisez-vous, ignorante!” – e apenas o deixe adormecer sob a sombra de seus cílios. Em “Sonnet d’Automne”, há a mesma fórmula: ele lhe diz que ela deve apenas ser charmosa e calar-se:

Ils me disent, tes yeux, clairs comme le cristal:
«Pour toi, bizarre amant, quel est donc mon mérite?»
Sois charmante et tais-toi! Mon cœur, que tout irrite,
Excepté la candeur de l’antique animal.

Em “Madrigal Triste”, mais uma vez observamos que a mulher não é valorizada pela sua sabedoria, mas é convidada a ser bela e aqui a beleza está associada à tristeza:

Que m’importe que tu sois sage?
Sois belle! et sois triste! Les pleurs
Ajoutent un charme au visage,
Comme le fleuve au paysage;
L’orage rajeunit les fleurs.

E o que dizer da frase “Ma femme est morte, je suis libre!” lançada por um marido que parece ter acabado de matar sua esposa no primeiro verso de “Le Vin de l’Assassin”?

Entretanto, a princípio devemos ponderar duas constatações: primeiramente que essas passagens concentram-se quase que exclusivamente em “Spleen et Idéal”, ou seja, não dizem respeito à obra baudelairiana como um todo; em segundo lugar, é preciso ressaltar que, mesmo que existam fórmulas que revelam certa misoginia, isso não impede que em *Les Fleurs du Mal* haja uma verdadeira relação de adoração do poeta com a mulher.

Um exemplo dessa adoração está em “Franciscæ Meæ Laudes”, escrito em latim, em que a declaração de amor toma ares de oração dirigida à santa de devoção. Para Baudelaire, “[A mulher] C’est une espèce d’idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards” (BAUDELAIRE, 1863/1976, p. 713).

Segundo Benjamin (1939/2000), a ornamentação feminina em Baudelaire está relacionada principalmente à prostituta, para quem a moda e os artifícios seriam a maior estratégia de publicidade para angariar fregueses:

Na forma que a prostituição assumiu nas cidades grandes, a mulher não aparece apenas como mercadoria, mas, em sentido expressivo, como artigo de massa. Isso se indica através do disfarce artificial da expressão individual a favor da profissional, que acontece por obra da maquiagem [...] (BENJAMIN, 1939/2000, p. 177)

No entanto, a artificialidade das mulheres em *Les Fleurs du Mal* não pode ser resumida apenas na sua relação com a prostituição, visto que esse elemento não diz respeito somente às prostituídas, mas abrange o ser feminino como um todo.

Para nós, essa característica de Baudelaire faz parte de um projeto estético e tem a ver com a relação que o poeta estabelece com a natureza, dado que quando o eu lírico da poesia de Baudelaire se nega a assumir o papel de guardião e vingador da natureza – função sobre a qual Schiller (1795/1947) discorreu – e procura cantar as belezas de um tempo decadente, instaura-se uma série de novas categorias estéticas, dentre elas a artificialidade, que é marca de uma cultura da cidade se encararmos esse espaço como a oposição ao espaço natural.

Ainda deve-se ressaltar que a artificialidade na produção feminina, mesmo que tenha por fim a sedução, não é condenada por Baudelaire como era para os teóricos medievais misóginos. Para esse poeta, os artifícios são louvados e desejados e não recalcados, e isso já o afasta da condição de um misógino convicto.

“Le peintre de la vie moderne” (1863/1976) é o texto baudelairiano que traz esses conceitos de modo mais objetivo, especialmente em “La Femme” e “Éloge du Maquillage”,

partes em que o poeta discorre sobre a beleza da sua época, revelando sua maneira de relacionar mulher, natureza e artificialidade.

“La Femme” tem início com um elogio eloquente da figura feminina:

[...] la femme, en un mot, n'est pas seulement pour l'artiste en général, et pour M. G. en particulier, la femelle de l'homme. C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle ; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur [...] (BAUDELAIRE, 1863/1976, p. 713)

Em seguida, Baudelaire afirma que ela está para ele indissociada dos artifícios materiais que a ornamentam, formando com ela uma peça única:

[...] Tout ce qui orne la femme, tout ce qui sert à illustrer sa beauté, fait partie d'elle même [...] La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois; mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ces regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles. Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume? [...] (BAUDELAIRE, 1863/1976, p. 714)

Logo, a beleza que exalta não é a unicamente natural, mas aquela que passa por uma produção. Baudelaire talvez tenha sido o primeiro a refletir sobre a artificialidade feminina de modo a levar em consideração os elementos de composição artificial da mulher (roupas, maquiagem, bijuterias) como um valor estético e artístico.

Em “Éloge du Maquillage”, o poeta analisa o uso da maquiagem da seguinte maneira: a maquiagem permitiria superar a beleza natural aperfeiçoando-a, o que se configura como um trabalho artístico que tem por fim a sedução.

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits [...] (BAUDELAIRE, 1863/1976, p. 716-717)

Para Baudelaire, não importa se a mulher usa artifícios para se mostrar mais bela, o importante é o efeito que a maquiagem produz: o pó de arroz esconde as manchas da pele uniformizando a cor da tez e fazendo com que o ser humano ganhe ares de estátuas, divinas e superiores; o lápis contorna os olhos deixando o olhar mais profundo e único, como janelas que se abrem para o infinito; o *rouge à joues* sobre as bochechas enriquece o rosto feminino com “la passion mystérieuse de la prêtresse”. E tais elementos não devem ter o papel de imitar a natureza ou “rivalizar com a juventude”, pois eles não embelezam o que é feio, mas iluminam a mulher inteira.

Assim, a ênfase de Baudelaire em uma mulher artificial retratada em lugares também artificiais e o fato de que ele valorize tais elementos na medida em que dizem respeito a uma produção artística estão estreitamente relacionados à sua postura diante da forma poética. Ou seja, Baudelaire propunha uma arte que não se limitava à inspiração, mas que fosse resultado de um trabalho intenso sobre a obra, da mesma forma, a mulher ganha em beleza quando há um trabalho sobre sua criação.

Acreditamos que se possa traçar uma passagem direta entre a preferência de Baudelaire pelo soneto – forma poética clássica e artificial que necessita talento e esforço do artista para ser composto – e pelo trabalho de composição e recomposição exaustivo de um texto até que se chegue o mais próximo possível da perfeição artística e o fato de que suas mulheres sejam louvadas pelo que comportam de artisticamente construído.

Sartre (1947/1998), ao analisar a natureza na poesia e no pensamento de Baudelaire, faz a mesma associação entre sua relação de afastamento do que é natural e orgânico, o “culto” da vestimenta e da *toilette* (“qui doivent masquer la nudité trop naturelle”) e o fazer artístico na construção poética.

Para esse crítico, a presença da artificialidade na obra baudelairiana tem a ver com o ato da criação para seu autor: “c’est ce qui explique en partie l’amour de Baudelaire pour

l'artifice. Les fards, les parures, les vêtements, les lumières manifestent à ses yeux la véritable grandeur de l'homme: son pouvoir de créer" (SARTRE, 1947/1998, p. 43).

A poesia de Victor Hugo não apresenta nem a recriação poética à exaustão, nem o elogio da artificialidade feminina. Em "Les femmes sont sur la terre" (*Les Contemplations*), as belezas da natureza são os ornamentos criados por Deus e mesmo tais elementos não teriam valia sem a presença feminina:

A quoi bon vos étincelles,
Bleus saphirs, sans les yeux doux?
Les diamants, sans les belles,
Ne sont plus que des cailloux;

Entretanto, em meio a tantas mulheres hugoanas camponesas, exóticas, simples e ligadas ao universo da natureza, uma peça chama a atenção por trazer figuras que destoam desse estereótipo. Trata-se de "Dizain de Femmes" (*Les Chansons des Rues et des Bois*) que, ao retratar mulheres ornamentadas e um poeta atento aos apetrechos que lhes conferem charme e poder de sedução, pode ser aproximado das composições baudelairianas que valorizam as artificiais.

Une de plus que les muses;
Elles sont dix. On croirait,
Quand leurs jeunes voix confuses
Bruissent dans la forêt,

Entendre, sous les caresses
Des grands vieux chênes boudeurs,
Un brouhaha de déesses
Passant dans les profondeurs.

Elles sont dix châtelaines
De tout le pays voisin.
La ruche vers leurs haleines
Envoie en chantant l'essaim.

Elles sont dix belles folles,
Démons dont je suis cagot ;
Obtenant des auréoles
Et méritant le fagot.

Que de cœurs cela dérobe,
Même à nous autres manants!
Chacune étale à sa robe
Quatre volants frissonnants,

Et court par les bois, sylphide
Toute parée, en dépit
De la griffe qui, perfide,
Dans les ronces se tapit.

Oh ! ces anges de la terre!
Pensifs, nous les décoiffons;
Nous adorons le mystère
De la robe aux plis profonds.

Jadis Vénus sur la grève
N'avait pas l'attrait taquin
Du jupon qui se soulève
Pour montrer le brodequin.

Les antiques Arthémises
Avaient des fronts élégants,
Mais n'étaient pas si bien mises
Et ne portaient point de gants.

La gaze ressemble au rêve;
Le satin, au pli glacé,
Brille, et sa toilette achève
Ce que l'œil a commencé.

La marquise en sa calèche
Plaît, même au butor narquois;
Car la grâce est une flèche
Dont la mode est le carquois.

L'homme, sot par étiquette,
Se tient droit sur son ergot;
Mais Dieu créa la coquette
Dès qu'il eut fait le nigaud.

Oh ! toutes ces jeunes femmes,
Ces yeux où flambe midi,
Ces fleurs, ces chiffons, ces âmes,
Quelle forêt de Bondy!

Non, rien ne nous dévalise
Comme un minois habillé,
Et comme une Cydalise
Où Chapron a travaillé!

Les jupes sont meurtrières.
La femme est un canevas
Que, dans l'ombre, aux couturières
Proposent les Jéhovahs.

Cette aiguille qui l'arrange
 D'une certaine façon
 Lui donne la force étrange
 D'un rayon dans un frisson.

Un ruban est une embûche,
 Une guimpe est un péril;
 Et, dans l'Éden, où trébuche
 La nature à son avril,

Satan – que le diable enlève! –
 N'eût pas risqué son pied-bot
 Si Dieu sur les cheveux d'Ève
 Eût mis un chapeau d'Herbaut.

Toutes les dix, sous les voûtes,
 Des grands arbres, vont chantant;
 On est amoureux de toutes;
 On est farouche et content.

On les compare, on hésite
 Entre ces robes qui font
 La lueur d'une visite
 Arrivant du ciel profond.

Oh ! pour plaire à cette moire,
 À ce gros de Tours flambé,
 On se rêve plein de gloire,
 On voudrait être un abbé.

On sort du hallier champêtre,
 La tête basse, à pas lents,
 Le cœur pris, dans ce bois traître,
 Par les quarante volants.

O poema encena alguns momentos felizes e amenos de um grupo de jovens a brincarem na floresta: pisando na folhagem seca, rindo, conversando, cantando, fazendo um “brouhaha de déesses”. Alguns elementos, como o “manant” (habitante da vila medieval) e o “brodequin” (sapato usado na era medieval), remetem à Idade Média.

O que nos chama atenção na peça é o foco que as roupas e os ornamentos femininos ganham. Nesse aspecto, o eu lírico da poesia de Victor Hugo acaba por se aproximar de uma característica baudelairiana. Ele as descreve com traços visuais em que se sobressaem os elementos que as ornem e embelezam: vestidos, babados, sapatos.

Essas mulheres ornamentadas não pertencem ao povo, nem são camponesas, ou seja, a possibilidade de se produzirem está relacionada à procedência social, uma vez que não moram no campo, apenas estão na floresta a brincar e logo voltarão ao castelo onde moram, isto é, o poema mostra marquesas, princesas, duquesas ou condessas num momento bucólico.

Em determinado momento, o poeta afirma que o coquetismo faz com que sejam mais belas que Vênus e Ártemis, porquanto, para ele, a Vênus que nasce na areia não tem o “atrativo malicioso” da saia que se levanta, tampouco as fronte das caçadoras de Ártemis eram tão bem postas, nem essas vestiam luvas.

Os ornatos encantam-no: os babados balançam ao ar; as pines dos vestidos escondem mistérios; os sapatos são revelados ao erguer das saias; fronte elegantes e luvas; a gaze parece com o sonho; a seda brilha; o coquetismo, a moda, os vestidos de *chiffon*, os coques de cabelo e os chapéus seduzem.

A todo momento, a mulher é aproximada de seres sobrenaturais: demônios, anjos e sílfides. Especialmente na sexta estrofe, a cena lembra o universo onírico, posto que às jovens sobrepõe-se a imagem de “sylphide”, ser mitológico que representa o espírito feminino dos ares e das matas. Assim, já não sabemos o que pertence ao universo real e o que é imaginado, visto que todas, mulheres e sílfides, misturam-se na floresta e têm as mesmas características: são figuras esvoaçantes, belas e jovens que lembram fadas.

A natureza dúbia dessas mulheres parece confundir o poeta que hesita em definir se são seres divinos ou diabólicos. São anjos e demônios ao mesmo tempo, seres encantadores e perigosos. O mais significativo é notar que os ornamentos femininos são vistos como armadilhas que têm por objetivo agarrar o homem “inocente”: são demônios de auréolas a quem o poeta idolatra (e. 4) que roubam corações (e. 5) e são anjos da terra (e. 7), e não do céu.

O poeta afirma que a graça natural feminina é a “flecha” e que a moda é o “porta-flecha” (e. 11). Nesse aspecto, ele, assim como o eu lírico da poesia de Baudelaire,

acredita que o artifício se une à beleza natural, alimenta-a e constrói uma beleza nova, porque um rosto bonito é um perigo (e. 14), as saias são mortíferas (e. 15), os coques são uma emboscada e os vestidos, perigosos (e. 17).

Apesar dos ares diabólicos, elas são criações divinas: foi Deus que criou tanto a moda, quanto o ingênuo (e. 12), se Deus tivesse ornamentado Eva com um chapéu, o Diabo não teria se aproximado dela por medo (e. 18), e os vestidos dessas mulheres que passeiam pelo bosque fazem parecer que vêm das profundezas do céu, ou seja, esse jogo de sedução faz parte da natureza humana e é em si criação divina.

A respeito desse poema, Albouy (1974, p. 785) afirma que “Hugo affirme ici sa préférence pour la beauté moderne, plus piquante” e que a expressão “chapeau d’Herbaut” faz referência a uma casa de moda famosa pelos chapéus. Claro, o fato de que estejam retratadas na floresta (ambiente natural) e numa época anterior (medieval) indica que não estamos diante da mulher moderna e urbana de Baudelaire, visto que o ambiente construído por Victor Hugo é típico de um poeta romântico, que idealiza a Idade Média e uma mulher próxima da natureza.

Mas, acima de tudo, o poema é significativo por mostrar que o eu lírico da poesia de Victor Hugo, ainda que se trate de uma exceção nessa lírica, em determinado momento seja atraído para os artifícios das mulheres nas vestimentas, valorizando uma mulher que já não é tão próxima da natureza quanto as que ele costuma louvar.

Teria Victor Hugo se deixado influenciar pela leitura de textos baudelairianos na composição desse poema?

3.5 JUVENTUDE E MATURIDADE

O fato de Victor Hugo construir um poema como “Dizain de Femmes”, que louva os artifícios femininos em mulheres jovens e em um contexto natural, mostra o quanto ele apreciava a beleza da natureza e da juventude. Em geral, as mulheres mais velhas em sua

poesia não são retratadas pela beleza física, mas pelo sofrimento causado por questões sociais e políticas, ou seja, é a beleza moral e espiritual que está em jogo nesses personagens. Assim, podemos afirmar que o charme da maturidade não é uma das características da poesia hugoana.

Na poesia de Baudelaire, a exaltação da juventude é raramente manifestada e há poucas referências à idade da mulher, a não ser por algumas exceções ou por poucos momentos em que o poeta faz associações de suas características a traços infantis.

Em *Les Fleurs du Mal*, algumas vezes o poeta emprega palavras como *fadas*, *anjos* e *minha criança* para tratar das mulheres, mas se deve deixar claro que tais palavras não as definem ou as caracterizam, ou seja, não se referem à idade propriamente dita, já que esse vocabulário aparece na forma de vocativos, além disso, a maioria de suas mulheres não têm os traços angelicais que as hugoanas têm.

A gigante de “La Géante” é explicitamente jovem; em “Le Serpent qui Danse”, a mulher tem uma cabeça de criança que balança como os movimentos de um jovem elefante; em “Semper Eadem”, o poeta ordena que a mulher, de boca de riso infantil, cale-se; em “L’Invitation au Voyage”, o vocativo é “minha criança”, assim como em “Les Yeux de Berthe”; em “Le Revenant”, o poeta quer reinar sobre a vida e sobre a juventude da mulher.

Em Baudelaire, o tema da juventude que se vai e da aproximação da velhice e da morte parece ser um tormento. Em “Une charogne”, ao observar uma carniça, o poeta projeta a morte da amada e sua decomposição; em “Duellum”, a juventude do poeta e da mulher desfaz-se como uma espada que se quebra num duelo, bruscamente.

Algumas vezes, há associações da mulher, que não é necessariamente jovem, a aspectos juvenis ou infantis: em “La Muse Vénale”, o poeta associa a prostituída que ganha o “pão de cada noite” à criança que participa do coro da igreja; em “Confession”, ela é comparada a uma criança, mas não a uma criança saudável, e sim, à franzina, horrível, sombria e imunda.

Devemos notar que, nessas associações, a juventude não é algo positivo, mas apenas uma imagem que permite criar efeitos que podem comover ou chocar.

Entretanto, encontramos alguns poemas em que se elogia a jovem: em “Le Parfum”, as vestes femininas estão impregnadas de sua juventude pura, elas lançam um perfume de pele de animais; em “A Une Mendiante Rousse”, o poeta canta louvores a uma jovem mendiga; e em “Le Beau Navire”, deseja contar as belezas que engrandecem a juventude da mulher, “criança majestosa”, e pintar a sua beleza, que une infância e maturidade.

Sobre esse último poema, devemos ainda observar que a juventude cantada não parece ser a mesma juventude louvada por Victor Hugo, aquela dos dezessete anos, mas uma juventude que une infância e maturidade, desse modo, a juventude em Baudelaire ganha novo traço.

Na poesia de Baudelaire, a artificialidade está algumas vezes associada à beleza de uma mulher mais madura, dado que o ornamento e o artifício conseguem dar beleza a um corpo em decadência. Assim, é o trabalho artístico envolvido na composição de uma beleza artificial que o faz apreciar aquela que já não é mais jovem.

Em “L’Amour du Mensonge”, a mulher é observada no ambiente urbano e é admirada por sua beleza madura e artificial.

Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,
Au chant des instruments qui se brise au plafond
Suspendant ton allure harmonieuse et lente,
Et promenant l’ennui de ton regard profond;

Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,
Où les torches du soir allument une aurore,
Et tes yeux attirants comme ceux d’un portrait,

Je me dis : Qu’elle est belle ! et bizarrement fraîche!
Le souvenir massif, royale et lourde tour,
La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour.

Es-tu le fruit d’automne aux saveurs souveraines?
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs?

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
 Qui ne recèlent point de secret précieux;
 Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,
 Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
 Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité?
 Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence?
 Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.

O título une mentira e amor, duas palavras de valores opostos na cultura na qual o poeta estava inserido. Essa junção de contrários reflete-se em expressões que se referem à própria dubiedade paradoxal da natureza feminina, tais como: “*chère indolente*” (v. 1), “*morbide attrait*” (v. 5) e “*bizarrement fraîche*” (v. 9).

Inicialmente, queremos observar que não há uma riqueza descritiva do espaço físico, mas ao ouvir a música dos instrumentos (v. 1) e ao ver a luz artificial da iluminação a gás (vs. 5-7), sabemos que a mulher não caminha por um espaço natural, ao som dos pássaros e banhando-se de luz natural.

Além de artificial, ela não é jovem, tampouco ingênua. Os adjetivos usados para caracterizá-la são todos de cunho negativo: “*insipide*” (v. 20), “*ennuiante*” (v. 4), “*bête*” (v. 24), “*indifférente*” (v. 24), “*indolente*” (v. 1) e “*pure apparence*” (v. 21); seus olhos, de olhar profundo e chamativo, são melancólicos (v. 17); ela é mórbida e bizarra; e está preparada para o “sábio amor”. Porém, tais características o atraem.

A fórmula “*bizarrement fraîche*”, segundo Adam (1959, p. 394), mostra que a dama já não é mais jovem, mas se faz bela por meio do uso da maquiagem, da mesma forma, o “sábio amor” para o qual está preparada revela que já não é mais a moça ingênua de amores inocentes. Obviamente, a mulher de “*L'Amour du Mensonge*” opõe-se em todos os aspectos à moça de “*Elle était déchaussée*”. Sua imagem exprime um novo conceito de beleza construído pelo eu lírico da poesia de Baudelaire.

Uma mulher mais velha, maquiada e melancólica poderia ser considerada feia. Entretanto, a beleza baudelairiana comporta traços do que era tido como feio. Concordamos com muitos aspectos da análise de Friedrich (1956/1978) quando afirma que há na lírica baudelairiana uma certa “estética do feio” e a sensação de um tempo final, herança dos românticos, de modo a reconhecer nessa poesia o apreço pelas baixeiras humanas.

Para Friedrich:

[...] O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente [...]

.....
Baudelaire, falou muitas vezes da beleza. Mas, em sua lírica, esta limitou-se às formas métricas e à vibração da linguagem. Seus objetos já não suportavam o conceito de beleza antigo. 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. “Puro e bizarro” diz uma de suas definições do belo. [...] A nova “beleza”, que pode coincidir com o feio, adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro [...] (FRIEDRICH, 1956/1978, p. 43-44):

E é essa a sensação que temos ao lermos os poemas baudelairianos que trazem a imagem de uma mulher mais madura à maneira de “L’Amour du Mensonge” ou de “Le Monstre ou le Paranymphe d’une Nynphe Macabre”, isto é, que o poeta constrói uma beleza que, para outros, não era bela. Baudelaire não parece necessariamente querer exprimir em seus poemas a beleza jovem ou madura, mas de uma mulher moderna e, para ele, a beleza não necessariamente correspondia a um ideal de beleza feminina associado à juventude, à alegria, à ingenuidade, ou a algo semelhante.

As análises de Praz (1986/1996) mostram que o conceito do belo baudelairiano não é propriamente inédito, mas tem raízes em tradições anteriores. Por exemplo, vinha do século XVIII a associação da beleza a aspectos do horrível e Baudelaire, seguindo essa sensibilidade, assim como outros românticos, expressa um belo que une dor, volúpia e melancolia; um poema como “A Une Mendiante rousse” estabelece diálogo com o motivo da bela mendicante, desenvolvido no século XVII, assim como a bela esquelética de “Le Monstre ou le

Paranymphe d'une Nynphe Macabre"; e o fascínio pela bela negra da poesia de *Les Fleurs du Mal* teria origem na tradição literária ocidental no livro bíblico de *Cântico dos Cânticos*.

Embora o belo hugoano esteja associado quase sempre a elementos positivos, Praz (1986/1996) encontra na lírica de Victor Hugo os seguintes versos de "Ave, Dea" (*Toute la Lyre*, 1888):

La mort et la beauté sont deux choses profondes
Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait
Deux sœurs également terribles et fécondes
Ayant la même énigme et le même secret ;

E, a partir desse exemplo, que é bastante interessante para mostrar as nuances desse poeta, afirma que é para os românticos de modo geral que a beleza e o gozo podem estar associados à amargura. Em geral, Hugo associa o amor e a beleza à vida e à saúde, entretanto, observa-se aqui que o poeta encontra traços em comum na beleza e na morte – característica que Praz identifica como algo de caráter baudelaireano na poesia de Victor Hugo.

Contudo, não podemos nos esquecer de que essa formulação de pensamento é exceção na obra hugoana e o próprio Praz (1986/1996) reconhece que Victor Hugo, assim como Dumas, é um autor "substancialmente são".

Na *Exposition Universelle de 1855* (1855/1976), ao discorrer sobre os quadros de Delacroix, Baudelaire elogia as mulheres de sua pintura e faz uma crítica a Victor Hugo, marcando uma diferença entre o que os poetas consideram belo na figura feminina. Inicialmente, Baudelaire faz referência ao quadro *Madeleine dans le désert*, de Delacroix, sobre o qual já havia se reportado no *Salon de 1845* (1845/1976), e elogia a beleza da mulher nele retratada, de um belo em que estariam associados o bizarro, o misterioso, o sobrenatural, o macabro e o divino:

Voici la fameuse tête de la *Madeleine* renversée, au sourire bizarre et mystérieux, et si surnaturellement belle qu'on ne sait si elle est auréolée par la mort, ou embellie par les pâmoisons de l'amour divin. (BAUDELAIRE, 1855/1976, p. 593)

Em seguida, declara que ouviu falar de pessoas que julgavam as mulheres de Delacroix feias, inclusive Victor Hugo, que as teria chamado de “rãs”. Aqui ele desfere uma de suas críticas ao poeta, afirmando que Victor Hugo é “um grande poeta escultural, mas que tem olhos fechados à espiritualidade”:

A propos des *Adieux de Roméo et Juliette*, j’ai une remarque à faire que je crois fort importante. J’ai tant entendu plaisanter de la laideur des femmes de Delacroix, sans pouvoir comprendre ce genre de plaisanterie, que je saisis l’occasion pour protester contre ce préjugé. M. Victor Hugo le partageait, à ce qu’on m’a dit. Il déplorait, – c’était dans les beaux temps du Romantisme, – que celui à qui l’opinion publique faisait une gloire parallèle à la sienne commît de si monstrueuses erreurs à l’endroit de la beauté. Il lui est arrivé d’appeler les femmes de Delacroix des grenouilles. Mais M. Victor Hugo est un grand poète sculptural qui a l’œil fermé à la spiritualité. (BAUDELAIRE, 1855/1976, p. 593)

Por fim, Baudelaire lembra outros quadros de Delacroix em que as mulheres que chama de “mitológicas” lhe parecem belas uma vez que são “claires, lumineuses, roses”, ricas, fortes, grandes e de carnes fartas, de cabeleiras “admiráveis”. Devemos notar que a mescla de tons iluminados, claros e rosas em especial, e a cabeleira feminina são imagens recorrentes em *Les Fleurs du Mal*:

Je suis fâché que le *Sardanapale* n’ait pas reparu cette année. On y aurait vu de très belles femmes, claires, lumineuses, roses, autant qu’il m’en souvient du moins. Sardanapale lui-même était beau comme une femme. Généralement les femmes de Delacroix peuvent se diviser en deux classes: les unes, faciles à comprendre, souvent mythologiques, sont nécessairement belles (la Nympe couchée et vue de dos, dans le plafond de la galerie d’Apollon). Elles sont riches, très fortes, plantureuses, abondantes, et jouissent d’une transparence de chair merveilleuse et de chevelures admirables. (BAUDELAIRE, 1855/1976, p. 593-594)

Depois, Baudelaire chama a atenção para outro perfil presente nas obras de Delacroix, aquelas mais históricas, as que ele chama de “mulheres de intimidade”, de olhos que “carregam um segredo doloroso”, que revelam “batalhas interiores”, “doentes do coração”:

Quant aux autres, quelquefois des femmes historiques (la *Cléopâtre* regardant l’aspic), plus souvent des femmes de caprice, de tableaux de genre, tantôt des Marguerite, tantôt des Ophélia, des Desdémone, des Sainte Vierge même, des Madeleine, je les appellerais volontiers des femmes d’intimité. On dirait qu’elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu’elles se distinguent par le charme du

crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme.

Mais toujours, et quand même, ce sont des femmes distinguées, essentiellement distinguées; et enfin, pour tout dire en un seul mot, M. Delacroix me paraît être l'artiste le mieux doué pour exprimer la femme moderne, surtout la femme moderne dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal ou divin. Ces femmes ont même la beauté physique moderne, l'air de rêverie, mais la gorge abondante, avec une poitrine un peu étroite, le bassin ample, et des bras et des jambes charmants. (BAUDELAIRE, 1855/1976, p. 594)

Ao descrever as mulheres de Delacroix, Baudelaire parece estar olhando para sua própria poesia. É possível que o poeta tenha projetado seu conceito de beleza feminina para as pinturas de Delacroix e tenha enxergado as mesmas características com que construiu as suas próprias mulheres, ou seja, dissimuladas e que guardam segredos, de coração e espírito adoentados, anormais e bizarras, que comportam algo de maligno e que paradoxalmente podem exprimir um ar de santidade: “mulheres modernas”, de uma “beleza moderna”.

3.6 SOFRIMENTO

Nos tópicos anteriores, esperamos ter evidenciado a associação das mulheres poéticas hugoanas e baudelairianas à natureza, ao exótico, à sedução e à artificialidade. A partir deste momento, queremos focalizar a relação que elas estabelecem com o sofrimento, aspecto bastante importante para o estudo da constituição das imagens de mulheres nessas poesias.

Observamos que na poesia de Victor Hugo, a mulher ideal tem características culturalmente positivas, como juventude, alegria, ingenuidade, naturalidade, delicadeza e, em alguns momentos, exotismo. Dentre tantos exemplos que confirmam a importância da felicidade em suas imagens de mulheres, separamos um excerto de “L'Ombre” (*Les Rayons et les Ombres*):

Il lui disait: – Vos chants sont tristes. Qu'avez-vous?
Ange inquiet, quels pleurs mouillent vos yeux si doux?
Pourquoi, pauvre âme tendre, inclinée et fidèle,
Comme un jonc que le vent a ployé d'un coup d'aile,
Pencher votre beau front assombri par instants?

Il faut vous réjouir, car voici le printemps,
 Avril, saison dorée, où, parmi les zéphires,
 Les parfums, les chansons, les baisers, les sourires,
 Et les charmants propos qu'on dit à demi-voix,
 L'amour revient aux cœurs comme la feuille aux bois! –

No poema, a tristeza da mulher é motivo de indagação e de incômodo do amado que não suporta ver seu rosto entristecido ainda que por um instante e que lhe chama à felicidade a partir da observação da primavera e do amor, motivos para a alegria.

Devemos salientar que o exemplo encontrado por Praz (1986/1996) em “Ave, Dea” (*Toute la Lyre*) – poema em que o belo está associado à morte – constitui-se uma exceção nessa lírica.

Há momentos em que esse poeta deixa sua preferência pela mulher feliz e expressa a valorização daquelas que sofrem, especialmente daquelas que lutam por sua pátria e família, em imagens em que a delicadeza cede espaço para a força²⁰: são pobres, lutadoras, corajosas, mães que perdem seus filhos, esposas que perdem seus maridos, piedosas, caridosas, presas, rechaçadas e injustiçadas.

Antes de nos centrarmos nessas imagens mais detidamente, é preciso ressaltar que tal valorização não diz respeito à beleza física. Essas mulheres são belas para Victor Hugo num plano moral e é interessante observamos também que elas não estão num lugar de passividade, mas são agentes da história e seres intelectualmente valorosos.

Esse perfil está presente em algumas peças de *Les Contemplations* e é mais recorrente em *Les Châtiments* e em *L'Année Terrible*, livros que marcam uma fase de reflexão de Victor Hugo sobre assuntos sociopolíticos da época. Devemos observar que muitos desses poemas têm um caráter social e didático e um tom ingênuo que os tornam datados e que já não fazem o gosto de muitos leitores.

²⁰ Queremos destacar na obra hugoana especialmente os poemas “Pauline Roland”, “Les martyres”, “Aux femmes” (*Les Châtiments*), e “La prisonnière, elle est blessé” (*L'Année Terrible*).

Para nós, que analisamos a ligação da mulher hugoana com o mundo natural, chama-nos a atenção o fato de que as sofredoras dessa lírica estejam figuradas na cidade, isto é, o sofrimento delas está relacionado à vida social, política e urbana. Isso nos leva a inferir que a vida desses personagens, longe da natureza, provoca o estado de sofrimento, visto que as mulheres retratadas em ambientes naturais são felizes.

Um exemplo de mulher sofredora em sua poesia é “Pauline Roland” (*Les Châtiments*):

Elle ne connaissait ni l’orgueil ni la haine;
 Elle aimait; elle était pauvre, simple et sereine;
 Souvent le pain qui manque abrégait son repas.
 Elle avait trois enfants, ce qui n’empêchait pas
 Qu’elle ne se sentît mère de ceux qui souffrent.
 Les noirs évènements qui dans la nuit s’engouffrent,
 Les flux et les reflux, les abîmes béants,
 Les nains, sapant sans bruit l’ouvrage des géants,
 Et tous nos malfaiteurs inconnus ou célèbres,
 Ne l’épouvantaient point ; derrière ces ténèbres,
 Elle apercevait Dieu construisant l’avenir.
 Elle sentait sa foi sans cesse rajeunir
 De la liberté sainte elle attisait les flammes
 Elle s’inquiétait des enfants et des femmes;
 Elle disait, tendant la main aux travailleurs:
 La vie est dure ici, mais sera bonne ailleurs.
 Avançons! – Elle allait, portant de l’un à l’autre
 L’espérance; c’était une espèce d’apôtre
 Que Dieu, sur cette terre où nous gémissons tous,
 Avait fait mère et femme afin qu’il fût plus doux;
 L’esprit le plus farouche aimait sa voix sincère.
 Tendre, elle visitait, sous leur toit de misère,
 Tous ceux que la famine ou la douleur abat,
 Les malades pensifs, gisant sur leur grabat,
 La mansarde où languit l’indigence morose;
 Quand, par hasard moins pauvre, elle avait quelque chose,
 Elle le partageait à tous comme une sœur;
 Quand elle n’avait rien, elle donnait son cœur.
 Calme et grande, elle aimait comme le soleil brille.
 Le genre humain pour elle était une famille
 Comme ses trois enfants étaient l’humanité.
 Elle criait: progrès! amour! fraternité!
 Elle ouvrait aux souffrants des horizons sublimes.

Quand Pauline Roland eut commis tous ces crimes,
 Le sauveur de l’église et de l’ordre la prit
 Et la mit en prison. Tranquille, elle sourit,
 Car l’éponge de fiel plaît à ces lèvres pures.
 Cinq mois, elle subit le contact des souillures,
 L’oubli, le rire affreux du vice, les bourreaux,

Et le pain noir qu'on jette à travers les barreaux,
 Edifiant la geôle au mal habituée,
 Enseignant la voleuse et la prostituée.
 Ces cinq mois écoulés, un soldat, un bandit,
 Dont le nom souillerait ces vers, vint et lui dit
 – Soumettez-vous sur l'heure au règne qui commence,
 Reniez votre foi; sinon, pas de clémence,
 Lambessa! choisissez. – Elle dit: Lambessa.
 Le lendemain la grille en frémissant grinça,
 Et l'on vit arriver un fourgon cellulaire.
 – Ah! voici Lambessa, dit-elle sans colère.
 Elles étaient plusieurs qui souffraient pour le droit
 Dans la même prison. Le fourgon trop étroit
 Ne put les recevoir dans ses cloisons infâmes
 Et l'on fit traverser tout Paris à ces femmes
 Bras dessus bras dessous avec les argousins.
 Ainsi que des voleurs et que des assassins,
 Les sbires les frappaient de paroles bourruées.
 S'il arrivait parfois que les passants des rues,
 Surpris de voir mener ces femmes en troupeau,
 S'approchaient et mettaient la main à leur chapeau,
 L'argousin leur jetait des sourires obliques,
 Et les passants fuyaient, disant : filles publiques!
 Et Pauline Roland disait: courage, sœurs!
 L'océan au bruit rauque, aux sombres épaisseurs,
 Les emporta. Durant la rude traversée,
 L'horizon était noir, la bise était glacée,
 Sans l'ami qui soutient, sans la voix qui répond,
 Elles tremblaient. La nuit, il pleuvait sur le pont
 Pas de lit pour dormir, pas d'abri sous l'orage,

Et Pauline Roland criait: mes sœurs, courage!
 Et les durs matelots pleuraient en les voyant.
 On atteignit l'Afrique au rivage effrayant,
 Les sables, les déserts qu'un ciel d'airain calcine,
 Les rocs sans une source et sans une racine ;
 L'Afrique, lieu d'horreur pour les plus résolus,
 Terre au visage étrange où l'on ne se sent plus
 Regardé par les yeux de la douce patrie.
 Et Pauline Roland, souriante et meurtrie,
 Dit aux femmes en pleurs : courage, c'est ici.
 Et quand elle était seule, elle pleurait aussi.
 Ses trois enfants! loin d'elle! Oh ! quelle angoisse amère!
 Un jour, un des geôliers dit à la pauvre mère
 Dans la casbah de Bône aux cachots étouffants :
 Voulez-vous être libre et revoir vos enfants?
 Demandez grâce au prince. – Et cette femme forte
 Dit: – J'irai les revoir lorsque je serai morte.
 Alors sur la martyre, humble cœur indompté,
 On épuisa la haine et la férocité.
 Bagnes d'Afrique! enfers qu'a sondés Ribeyrolles!
 Oh! la pitié sanglote et manque de paroles.
 Une femme, une mère, un esprit! ce fut là
 Que malade, accablée et seule, on l'exila.

Le lit de camp, le froid et le chaud, la famine,
 Le jour l'affreux soleil et la nuit la vermine,
 Les verrous, le travail sans repos, les affronts,
 Rien ne plia son âme; elle disait: – Souffrons.
 Souffrons comme Jésus, souffrons comme Socrate. –
 Captive, on la traîna sur cette terre ingrate;
 Et, lasse, et quoiqu'un ciel torride l'écrasât,
 On la faisait marcher à pied comme un forçat.
 La fièvre la rongait; sombre, pâle, amaigrie,
 Le soir elle tombait sur la paille pourrie,
 Et de la France aux fers murmurait le doux nom.
 On jeta cette femme au fond d'un cabanon.
 Le mal brisait sa vie et grandissait son âme.
 Grave, elle répétait: – Il est bon qu'une femme,
 Dans cette servitude et cette lâcheté,
 Meure pour la justice et pour la liberté. –
 Voyant qu'elle râlait, sachant qu'ils rendront compte,
 Les bourreaux eurent peur, ne pouvant avoir honte
 Et l'homme de décembre abrégea son exil.
 – Puisque c'est pour mourir, qu'elle rentre! dit-il. –
 Elle ne savait plus ce que l'on faisait d'elle.
 L'agonie à Lyon la saisit. Sa prunelle,
 Comme la nuit se fait quand baisse le flambeau,
 Devint obscure et vague, et l'ombre du tombeau
 Se leva lentement sur son visage blême.
 Son fils, pour recueillir à cette heure suprême
 Du moins son dernier souffle et son dernier regard,
 Accourut. Pauvre mère! Il arriva trop tard.
 Elle était morte; morte à force de souffrance,
 Morte sans avoir su qu'elle voyait la France
 Et le doux ciel natal aux rayons réchauffants
 Morte dans le délire en criant: mes enfants!
 On n'a pas même osé pleurer à ses obsèques;
 Elle dort sous la terre. – Et maintenant, évêques,
 Debout, la mitre au front, dans l'ombre du saint lieu,
 Crachez vos Te Deum à la face de Dieu!

Jersey. Décembre 1852.

Trata-se da trajetória de Pauline Roland (1805-1852): professora, jornalista, feminista e militante de ideias socialistas; condenada à prisão e depois ao exílio na Argélia em virtude de sua militância. Na volta à pátria, morre antes de encontrar-se com seus filhos. No poema, de aspecto bastante narrativo, todos esses elementos da história real são idealizados e Pauline torna-se um mártir da luta pelos ideais defendidos por Victor Hugo – “Elle criait: progrès! Amour! Fraternité!” (v. 32).

Sua caracterização é feita com traços tais que lhe conferem ares de santidade: alguém sem orgulho ou ódio (v. 1); que amava, era simples e serena (v. 2); pobre, mãe de seus próprios filhos e mãe dos desfavorecidos (vs. 4; 5; 14); que tinha fé em Deus e no futuro (vs. 6-13; 15-19); e que a todos ajudava caridosamente (vs. 20-28). Mesmo na prisão, não perdeu suas características, continuou a ensinar à ladra e à prostituta (vs. 41; 42), “sans colère” (v. 50), e a encorajar a todos – “courage, sœurs!” (v. 63), “mes sœurs, courage” (v. 70), “courage, c’est ici.” (v. 70) – mesmo que chorasse quando estava sozinha (v. 80). E preferiu a prisão a renegar suas convicções (vs. 82-86), na medida em que acreditava que sofria pela justiça e pela liberdade (vs. 106-108).

A revolta contra o governo (a tirania de Napoleão III) e contra a Igreja (que dera apoio ao golpe) é nítida, posto que foram essas as duas instituições que prenderam a personagem (vs. 34-36), o soldado é chamado de bandido (v. 43), Napoleão III é mencionado como “l’homme de décembre” (v. 111), porquanto aplicou o golpe no mês de Dezembro, e em todo o poema está em contraste a doçura de Pauline Roland e a truculência dos algozes.

Os motivos pelos quais Pauline foi presa são tratados com ironia pelo poeta – “Quand Pauline Roland eut commis tous ces crimes” (vs. 34) – pois ele não via nenhum crime em suas ações, ao contrário, ela apenas fazia o bem: dividia seu pão com os pobres, encorajava os desvalidos e acolhia a todos. Depois de sua morte, o poeta dirige-se diretamente aos bispos que a prenderam com sarcasmo e rancor:

Elle dort sous la terre. – Et maintenant, évêques,
Debout, la mitre au front, dans l’ombre du saint lieu,
Crachez vos Te Deum à la face de Dieu!

A imagem dos bispos em pé, vestidos com a mitra, dentro das igrejas, a escarrarem orações na face de Deus ataca a sinceridade da fé dos clérigos. No poema, fica claro que o poeta julgava os atos de Pauline Roland mais caridosos e portanto mais cristãos do que os atos dos representantes da Igreja.

O poema mostra a relação entre o sofrimento da mulher e sua condição social. Acreditamos que esse seja um traço distintivo entre Victor Hugo e Baudelaire, porque em *Les Fleurs du Mal* o sofrimento não está necessariamente associado aos fatores sociopolíticos do contexto histórico, nem a uma possível fase de maior sensibilidade do poeta com causas sociais, pelo menos de modo direto, tampouco as imagens das mulheres sofredoras baudelaireanas estão em oposição às mulheres belas, visto que a construção do belo em Baudelaire passa por características negativas em alguns momentos, inclusive o sofrimento.

Baudelaire jamais construiria um poema à maneira de Pauline Roland, já que tem uma perspectiva diferente da hugoana sobre a função da poesia. O sofrimento e a tristeza parecem estar diluídos no seu livro como um todo, de modo que em muitas passagens sente-se uma atmosfera negativa e pesada, como se tais elementos fossem subjacentes. Além disso, temos a impressão de que o sofrer não está ligado a este ou àquele tipo de mulher, nem a esta ou àquela classe social, mas faz parte de sua natureza, de sua constituição física e espiritual, como se a vida fosse algo sofrido e perturbador.

Lembremos a reflexão que o poeta faz no final de “La Chambre Double”, quando a vida surge como uma condenação. A última estrofe de “Le Masque” também revela o quanto viver e sofrer estão relacionados. O poema tem a estrutura de um diálogo entre dois interlocutores que apreciam uma estátua de corpo feminino e máscara de monstro bicéfalo, por trás da máscara o rosto da estátua chora. Uma das vozes pergunta o motivo do pranto em uma beleza perfeita, ao que se responde:

– Elle pleure, insensé, parce qu’elle a vécu!
Et parce qu’elle vit! mais ce qu’elle déplore
Surtout ce qui la fait frémir jusqu’aux genoux,
C’est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
Demain, après-demain et toujours! – comme nous!

Ao que parece, não é necessário que aconteçam fatos que causem o sofrer, mas a vida é a causa dele.

Sartre, quando analisa certas correspondências de Baudelaire, chega a conclusão semelhante quanto ao modo como lidou com o sofrimento:

[...] la souffrance, pour Baudelaire, n'est pas le remous violent qui suit un choc, une catastrophe, mais un état permanent, que rien n'est susceptible d'accroître ou de diminuer. Et cet état correspond à une sorte de tension psychologique ; c'est le degré de cette tension qui permet d'établir une hiérarchie entre les hommes. L'homme heureux a perdu la tension de son âme, il est *tombé*. Baudelaire n'acceptera jamais le bonheur, parce qu'il est immoral. En sorte que le malheur d'une âme, loin d'être le contrecoup des orages extérieurs, vient d'elle seule : c'est sa plus rare qualité [...] (SARTRE, 1947/1998, p. 88-89)

Para Baudelaire, tristeza, sofrimento e beleza não são elementos opostos, na medida em que o sofrimento nem sempre tem uma conotação negativa, pois ele é aquilo que enobrece o homem. Em “Bénédiction”, o poeta dirige-se a Deus para louvar o sofrimento dado por ele aos homens como uma essência purificadora do espírito para prepará-lo para gozar do paraíso celeste vindouro:

– «Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

Em “Spleen et Idéal”, há muitas mulheres sérias, frias e também cruéis, que fazem o poeta sofrer e implorar por sua misericórdia, e há outras que carregam a tristeza no olhar e na voz. O poeta louva uma beleza que deixa transparecer a tristeza de um sofrimento velado, por exemplo: em “La Muse Malade”, a mulher tem olhos plenos de visões noturnas; em “La Muse Vénale”, seu riso está embebido de “prantos que não se veem”; em “Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne”, ela é “vaso de tristeza”; e em “Confession”, a voz doce e amável deixa o tom habitualmente alegre para confessar o sofrimento de uma vida prostituída.

Não podemos nos esquecer do motivo que leva à mãe de “Bénédiction” a sofrer: ela sofre por saber que deu à luz a um poeta. O poema traz o tema romântico do poeta amaldiçoado, mas o estereótipo romântico da mãe burguesa doce e amável é destruído quando ela renega o próprio filho e afirma que teria preferido dar à luz a um ninho de cobras.

Nos “Tableaux Parisiens”, o sofrimento está presente nas lágrimas de Andrômaca e na cena da negra que lamenta a falta da África de “Le Cygne”; na descrição das prostitutas velhas, desdentadas e pobres de “Le Jeu”; na alma melancólica da mulher de “L’Amour du Mensonge”, cujos artificios embelezam, mas não dissimulam a perturbação espiritual, dado que é vazia por dentro, porta-joias sem joias, medalhões sem relíquias, vazia e de coração podre.

A alegria que tanto figura na poesia hugoana como elemento de sedução não atrai o poeta de Baudelaire, que compõe um poema como “À celle qui est trop gaie”, em que uma mulher de beleza saudável e ligada à felicidade é motivo de irritação e de desejo de destruição e notemos mais uma vez que o advérbio *trop* indica que, para o poeta, a alegria da mulher é de um exagero e de um excesso irritantes.

A leitura de “Les Petites Vieilles” mostra-nos muito da associação que Baudelaire estabelece entre as mulheres e o sofrer.

I

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

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

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

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

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

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

Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau;

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

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

II

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

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

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

III

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

Ruines ! ma famille ! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Èves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?

Baudelaire declarou que tentara imitar Victor Hugo ao procurar dar ao poema certa caridade e familiaridade que sentia em sua poesia (Carta de Baudelaire a Victor Hugo, 23/09/1859) e, apesar do poema ser capaz de despertar piedade dos leitores, não é difícil perceber que a expressão baudelaireana é bem diferente da hugoana.

Para Proust (1909/1954), um “poema sublime” como “Les petites vieilles” mostra o quanto a sensibilidade de Baudelaire é guiada por sua inteligência crítica e poética, de modo que os sofrimentos das velhinhas foram todos sentidos pelo poeta, mas este não para de segui-las e suporta a própria dor para resgatar a beleza que a cena carrega. E, nesse aspecto, Proust o distingue do tipo de poesia hugoana que pregava a caridade.

Adorno, que afirmava o distanciamento do eu lírico da poesia de Baudelaire da literatura social militante, enxergou nesse poema uma crítica social mais contundente que aquela feita por alguns escritores românticos:

Cito Baudelaire, cuja lírica não apenas é um tapa na cara do juste milieu, como também de todo esse sentimento burguês de compaixão social, que no entanto em poemas como “Les petites vieilles” ou o da servente de grande coração dos Tableaux parisiens, era mais fiel às massas, para as quais voltava sua máscara trágica e arrogante, do que toda a poesia sobre gente pobre. (ADORNO, 1957/2003, p. 77)

Tanto Proust, quanto Adorno observam que a maneira com que o eu lírico da poesia de Baudelaire desperta a caridade do leitor é distinta da maneira hugoana. Queremos nos centrar nos elementos de caracterização dessas velhas que, ao modo de Baudelaire, podem despertar piedade diante do sofrer que carregam.

A condição físico-social das velhinhas pode comover pelo fato de que elas são frágeis (“ce sont encore des âmes”, “pauvres sonnettes”, “fantôme debile”, “être fragile”, “êtres frêles”, “petites vieilles”), de que caminham sozinhas pela cidade longe de qualquer ambiente de proteção, de que estão num espaço hostil, de que têm medo (carregam suas bolsas junto ao corpo como se aí guardassem relíquias, tremem ao barulho dos ônibus) e de que beiram os muros como se quisessem fugir de algo, esconder-se ou passar despercebidas entre a multidão.

Além disso, as descrições físicas mostram pobreza e falta de harmonia, uma vez que têm saias furadas e de tecidos frios, os membros estão em desacordo e são corcundas. A comparação com marionetes da quarta estrofe também passa a sensação de uma desarmonia dos movimentos, posto que elas dançam sem querer, ou seja, não se trata de uma dança artística, mas de movimentos involuntários impostos pela limitação física. A imagem do ser humano como marionete já aparece em “Au lecteur”, por exemplo, quando o Diabo segura os fios que nos chacoalham. Ela também está presente no estado *maladroit* dos velhos de “Les Sept Vieillards”.

Há imagens negativas que caracterizam as velhas, como “ombres ratatinées”, “étranges destinées”, “débris d’humanité”, “mères au cœur saignant”, “ruines”, “cerveaux congénères”,

“Èves octagénaires”. Outro aspecto importante que corrobora para a construção de um ser humano deformado é a constante aproximação delas a animais e a monstros, especialmente pela evocação de movimentos animais que expressam o modo de se locomoverem na cidade: o rastejar, o trotar e o arrastar-se.

Entretanto, essas associações que trazem uma realidade descritiva negativa não conferem ao poema um tom pejorativo. Parece que o poeta compartilha dessa condição e sofre junto com elas. Ele parece ser o único a se importar com as velhas, convidando-nos a amá-las e empregando o diminutivo *petites*, que faz referência ao aspecto físico, porquanto são pequenas, corcundas e retorcidas, mas ao mesmo tempo confere afetividade ao tratamento.

Alguns termos usados para designá-las logo no início (seres decrepitos e monstros) parecem contrastar com o título, que remete a uma relação carinhosa. Entretanto, eles reforçam o aspecto visual e, ao unir os adjetivos “decrepitos” e “charmosos”, o poeta revela seu interesse pelas velhas, ou seja, esses seres monstruosos têm seu charme para quem busca uma beleza nova.

Baudelaire insere tais personagens num plano temporal do seguinte modo: o passado está relacionado ao sofrimento que se perpetua (a pátria, os esposos e os filhos fizeram-nas sofrer), à beleza que passa (outrora foram a graça e a glória) e às paixões fugazes; o presente é marcado pelo abandono e pela exclusão (devemos observar que as velhinhas aqui estão deslocadas de um contexto familiar, ninguém as cumprimenta e a velhinha da décima terceira estrofe senta-se “à l’écart”); e, por fim, o futuro está associado à morte e ao incerto (caminham para um novo berço, estão maduras para a eternidade e o poeta pergunta-se onde estarão amanhã).

Com relação ao sofrimento desses personagens em comparação com as mulheres sofridas de Victor Hugo, é interessante observarmos a décima segunda estrofe:

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

Aqui, os motivos do sofrimento podem ser a pátria e a família. Contudo, nos poemas hugoanos, a apresentação das mulheres que sofriam pelos filhos ou pela liberdade passava uma mensagem clara: a mulher virtuosa e que deve ser louvada é aquela que sofre pela família e pela nação, as instituições mais caras ao leitor da época. Em Baudelaire, aquelas que sofreram por eles, hoje estão sozinhas, abandonadas pela família e pela pátria.

Além disso, não é evidente que o sofrimento causado pela pátria tem a ver com as lutas sociais. Não sabemos se elas foram piedosas, caridosas e lutadoras pelo bem na nação como a personagem eternizada em “Pauline Roland”; talvez o sofrimento causado pela pátria no poema baudelaireano tenha relação com a vida que as condições do país lhes proporcionavam. Desse modo, elas parecem mais ser vítimas das circunstâncias sociopolíticas, não agentes do seu tempo como aquelas que batalhavam por justiça.

Em “Les Petites Vieilles”, Baudelaire não se limita ao grupo de velhas que segue, ele traz à tona a condição da mulher no mundo e, tenham sido elas prostituídas (Laïs) ou tenham sido elas mulheres casadas e fiéis aos maridos (Éponine), são agora todas unidas pelo sofrer, pela exclusão e pelo medo. Não interessa fazer um julgamento moral do seu passado, porque:

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

Dessa forma, Baudelaire nos chama ao amor. É um amor que não necessariamente está ligado à caridade no sentido burguês de alguém que está em posição favorável em relação a outro e vê despertar-se em si uma piedade que o leva a ajudar alguém. Tampouco o poema coloca as velhas como exemplos de conduta de mulheres virtuosas, civis, bondosas ou algo semelhante. Nem elas são exemplos a serem seguidos, nem o poeta, que as observa apenas de longe e não mantém nenhum contato mais próximo, de modo que, ao fim do poema, elas

continuam seu caminho na mesma condição em que estavam ao princípio: sozinhas, excluídas e sofredoras.

O mesmo ocorre na cena de “A une Mendiante Rousse”, em que o poeta descreve uma jovem mendiga, mas por um ponto de vista bastante diferente do olhar hugoano sobre os mendigos ou mendigas, ou seja, o eu lírico da poesia de Baudelaire não a enxerga pelo viés da poesia social, que tenderia a demonstrar as agruras da vida de uma excluída, ao contrário, o poeta enaltece sua beleza e confessa não poder doar nem mesmo uma esmola para ajudá-la, assim, deixa-a seguir seu caminho a mendigar e a vender suas pequenas mercadorias.

Fatores como injustiça e desigualdade social estão expostos, porquanto embora a mendiga vista seus tamancos rudes com mais delicadeza que uma rainha ornada com sapatos de veludo (e. 3), ao contrário de qualquer rainha, a jovem encontra-se “au seuil de quelque Véfour” (e. 12), ou seja, há lugares em que ela não pode entrar e, portanto a marginalização é explícita. “Il y a ici une intention ironique. Le Véfour était l’un des restaurants les plus chers de Paris” (ADAM, 1959, p. 380).

Mas essa não é a tônica principal do poema. A descrição da jovem revela, mais que seu sofrimento, sua beleza; a começar pelos buracos do vestido e pelos nós mal amarrados que, ao mostrar partes do corpo e dos seios, trazem um apelo sensual – despertam desejos pecaminosos. Isso parecia ser impossível na lírica anterior ao se tratar de pobres, dado que a pobreza estava relacionada ao feio e ao disforme, não ao belo.

Enxergar a beleza da pedinte por detrás de suas vestes rasgadas, de seu sapato simples, de sua aparência de mendiga, assim como demonstrou interesse pelas velhas que não despertavam a atenção de ninguém, e não dar a essas personagens uma abordagem socializante, é uma característica bastante inovadora e parte de alguém que não está em condição favorável, mas tem o corpo “*chétif*”, é semelhante a elas nas suas condições físicas e sociais.

Assim como as velhinhas de “Les Petites Vieilles”, que seguiram seu caminho sem que o poeta soubesse para onde, a jovem de “A Une Mendiane Rousse” segue sua vida de miserável sem que o poeta lhe possa dar uma esmola:

Tu vas lorgnant en dessous
Des bijoux de vingt-neuf sous
Dont je ne puis, oh ! pardon
Te faire don.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Victor Hugo e Baudelaire são considerados, por muitos, os maiores poetas da literatura francesa. A posição deles frente à historiografia literária faz com que sejam comparados entre si e com outros escritores, sobretudo por serem lidos como referência de ruptura diante do que veio antes e, para a posteridade, são fundamentais para construção da poesia moderna.

Entretanto, nem sempre os críticos que traçaram paralelos entre eles tinham por objetivo principal fazê-lo. Em recorrentes casos, a comparação é um recurso utilizado por quem deseja estudar, independentemente, um ou outro. Dessa forma, muitos que se ocupam da obra de Baudelaire avaliam-na em relação à obra de Victor Hugo e vice-versa, o que resulta em comparações generalizadas e não sistematizadas.

Como nosso objetivo era estabelecer um diálogo entre suas poesias, apresentamos no primeiro capítulo algumas comparações realizadas pela crítica. Nossa reflexão não pretendeu abarcar toda a extensão dessas obras, mas tão somente incidir sobre algumas análises que julgamos mais reveladoras para o estudo das comparações, de modo a recuperar diferentes aproximações entre suas poesias.

Obsevamos que muitos aspectos da recepção dos poetas têm a ver com a própria postura que assumiram diante da arte e do público. Um dos motivos pelos quais os leitores do século XIX consagraram Victor Hugo diz respeito, entre outras razões, à valorização de uma poesia mais voltada para o social e de um poeta mais próximo dos anseios populares. Ao passo que Baudelaire só veio a ser reconhecido no século XX quando, por exemplo, se constata uma mudança no gosto do leitor e uma poesia mais obscura ganha reconhecimento da crítica.

Por isso, especialmente na primeira metade do século XX, recorre-se a Victor Hugo para mostrar como ele antecede a Baudelaire ou se distancia dele. Assim, é comum encontrarmos formulações que indicam o quanto Victor Hugo não teria aprofundado questões

que Baudelaire aprofundaria em sua obra e o quanto aquele não teria chegado onde este teria conseguido chegar.

Salientamos que leituras dessa natureza (que afirmam, mesmo que implicitamente, uma visão evolucionista da construção da poesia moderna, porque colocam os românticos numa posição de anterioridade imatura frente aos modernos) e comparações de tom inflexível vão, ao longo da segunda metade do século XX, perdendo força.

Nosso trabalho procurou abordar suas poesias sem recorrer a visões estereotipadas, pois não gostaríamos de minimizar a importância da obra hugoana, tratando-a como um preâmbulo de Baudelaire; ou mesmo enxergando nela traços baudelairianos para fazê-la parecer mais moderna.

Procuramos ler cada um deles como poetas que dialogaram, tiveram suas tensões, afirmaram papéis específicos no campo literário e foram fiéis e contraditórios ao que propunham como estética. Diferenças e correlações entre suas literaturas devem ser estudadas com o cuidado de não tratá-las como opostos absolutos, nem forjar semelhanças que as deturpem, porque estamos diante de poetas complexos, cujas obras têm semelhanças e dissonâncias.

No segundo capítulo, analisamos como tais relações estão expressas na maneira como se posicionaram diante do progresso, como difundiram ideias sobre a função do poeta e como se voltaram poeticamente para a paisagem.

É significativo que eles tenham opiniões diferentes sobre a vaga progressista do século XIX francês: Victor Hugo mostra-se otimista, mesmo que algumas vezes manifeste desconfiança a respeito dessas ideias, ao contrário de Baudelaire, que ataca tal ideário e seus adeptos. Paradoxalmente, muitos poemas hugoanos lamentam as condições de vida do homem da cidade e hipervalorizam a natureza, ao passo que Baudelaire ficou conhecido como o poeta que busca a beleza da paisagem da vida moderna.

Esse ponto de vista em muito determina o vínculo com as paisagens (artificiais ou naturais) e com as mulheres retratadas em seus poemas. Victor Hugo tinha preferência por paisagens naturais e, ao mesmo tempo, por mulheres cuja sedução é marcada pela proximidade com a natureza (jovens, ingênuas e retratadas, por exemplo, em bosques). Baudelaire não demonstrava o mesmo apreço pela natureza, suas mulheres não têm a mesma conexão com o universo natural e são, em geral, valorizadas pelo grau de artifício que empregam em sua aparência e comportamento (mulheres que dissimulam emoções por meio da maquiagem).

O terceiro capítulo foi dedicado a reflexões sobre as imagens femininas a partir da análise de poemas. Para tanto, abordamos alguns tipos femininos presentes em suas poesias (a mulher natural, a exótica, a artificial) e alguns aspectos ligados às mulheres (a ingenuidade, a sensualidade, a prostituição, o lesbianismo, a juventude, a maturidade e o sofrimento).

Salvo o lesbianismo, todos os aspectos abordados estão presentes tanto na lírica de Victor Hugo, quanto na lírica de Baudelaire. Assim, não é pela escolha dos seus temas que podemos afirmar a diferença entre o poeta romântico e o poeta moderno, mas é o tratamento dado a eles que pode revelar nuances entre suas poéticas.

É evidente a ligação da mulher hugoana com a natureza: a mulher natural, retratada em paisagens naturais, permanece sempre como um modelo do belo para o poeta. Mas na sua lírica há espaço para a mulher urbana (que em geral sofre e é tratada pelo viés da poesia social) e até mesmo para a artificialidade feminina, num poema como “Dizain de Femmes”.

Boa parte da crítica enfatiza a ligação de Baudelaire com a cidade e, por extensão, com a artificialidade, atenuando a importância da relação do poeta com a natureza. Tal leitura reafirma constantemente a presença de uma mulher artificial e urbana em sua poesia e acaba por ignorar que a natureza é um dos principais elementos de construção da mulher

baudelairiana. Isso porque, mesmo que ela não esteja retratada em ambientes naturais, o poeta, quase sempre, recorre a metáforas que interligam mulher e natureza, caracterizando o ser feminino como um ser natural.

A artificialidade realmente é um tema central da poesia de Baudelaire no que diz respeito à mulher. Embora algumas vezes esse elemento seja associado pela crítica às prostitutas que vagam por *Les Fleurs du Mal* e aos traços misóginos que tomam forma no pensamento baudelairiano, destacamos que, mais que isso, o artifício está atrelado à visão que o poeta tem da arte, porque ele permite a superação do que é natural.

Nesse sentido, da mesma forma que, para Baudelaire, a arte é produto da inspiração regida pelo trabalho, para a construção da beleza feminina não bastam os atributos naturais, visto que eles não pressupõem o trabalho: é fundamental a ornamentação implicada numa preocupação estética. Essa concepção, reafirmamos, não anula completamente a presença de imagens ligadas à natureza, deslocada para dentro de sua poesia por meio do jogo metafórico.

Dentre os outros temas estudados neste último capítulo, chamamos a atenção para a presença do sofrimento, aspecto essencial para a compreensão das mulheres na poesia de Victor Hugo e de Baudelaire.

O sofrimento das mulheres hugoanas têm causas sociais, enquanto as mulheres baudelairianas têm no sofrer a dimensão da existência. Além disso, o sofrimento tem charme para Baudelaire, suas mulheres podem ser sofridas e belas ao mesmo tempo. Para Victor Hugo, a mulher bela está associada ao jovial, ao alegre e, as vezes, ao exótico, mas nunca ao sofrimento (a não ser que pensemos em uma beleza não física, mas espiritual ou moral, visto que aquelas que sofrem pela pátria e pela família guardam a beleza da virtude).

Na poesia hugoana, observa-se uma relação estreita do sofrimento com da vida na cidade, porque as mulheres sofridas estão presentes nesse universo, ao contrário daquelas retratadas próximas a ambientes naturais, que são felizes. Tal distinção permite inferir que

uma realidade de sofrimento, para o poeta, não poderia ser concebida num ambiente natural, em que o homem encontra sua completude, mas somente num espaço em que algo lhe falta para que alcance a felicidade.

A comparação das imagens de mulheres de Victor Hugo e de Baudelaire, tendo como eixo especialmente como lidaram com a natureza e com a artificialidade, leva-nos a conhecer muito da obra de cada um deles nas diferenças e semelhanças de suas preocupações estéticas e também nos leva a refletir sobre certa apreensão da presença da beleza feminina pela poesia moderna.

Acreditamos que, sem uma problematização, não seja possível tratar de suas poesias nos termos de uma passagem do Romantismo à poesia moderna a partir da constatação de uma preferência por mulheres naturais, jovens e alegres nos românticos e de uma preferência por mulheres mais artificiais, estranhas e melancólicas nos modernos.

O risco é recorrer a Victor Hugo como representante do Romantismo para criar uma oposição a Baudelaire, tomando-o por representante dos modernos. Isso levaria a uma abordagem redutora, porque ambos têm características peculiares dentro de estéticas complexas. Além disso, Baudelaire estabeleceu importante ligação com os pré-românticos e com uma vertente do Romantismo mais negra e fria que a hugoana.

Victor Hugo apostou na capacidade transformadora da poesia, Baudelaire voltou-se para a busca de novas formas de belezas possíveis numa realidade decadente – esses são os discursos que ficaram para os leitores do século XX. Porém, o primeiro não era ingênuo diante do lugar que a poesia tomava e manifestou o desejo de libertação das formas; e o segundo, por sua vez, leva adiante, e a seu modo, rupturas já intencionadas anteriormente.

Hoje, olhar para as poesias de Victor Hugo e Baudelaire requer um ponto de vista móvel que permita atentar para a complexidade de suas obras e, ao mesmo tempo, solicita um leitor hábil para desvencilhar-se da gama de leitura preexistentes que já os encaixaram em estéticas

determinadas ou em fórmulas prontas e esteja disposto a descobrir a beleza e a importância dessas líricas.

A comparação evidenciou que suas obras devem ser reconhecidas por aquilo que nos legaram e seus autores, por fazerem da literatura seus projetos de vida. Parte desse legado é a libertação da poesia e a possibilidade de uma apreensão muito particular da experiência estética.

Baudelaire dedicou a vida a procurar o seu belo particular, que parece ter encontrado por fim quando afirmou “J’ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau”. Victor Hugo confiou à poesia a construção de um mundo, de um novo homem e de um novo pensamento; por isso, concluímos esse trabalho com palavras que nos encorajam a acreditar na poesia também: “la muse moderne verra les choses d’un coup d’œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, [la poésie] changera toute la face du monde intellectuel”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, A. Introduction. In: BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du Mal*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1959, p. I-XXIII.

_____. Notes. In: BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du Mal*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1959, p. 257-475.

ADORNO, T. (1957) Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003, p. 65-89.

_____. Sartre e Brecht, Engajamento na Literatura. *Cadernos de Opinião*. Rio de Janeiro, n. 2, p. 28-37, [19--].

ALBOUY, P. Introduction. In: HUGO, V. *Œuvres Poétiques III*. Bruges: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. IX-LII.

_____. Introduction. In: HUGO, V. *Œuvres Poétiques I*. Dijon: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. XXXI-L.

_____. Introduction. In: HUGO, V. *Œuvres Poétiques II*. Bruges: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. IX-LXXIX.

_____. Notes et Variantes. In: HUGO, V. *Œuvres Poétiques III*. Bruges: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 725-1352.

ALEXANDRIAN. *Historia da literatura erótica*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Alfabeto Fonético Internacional (AFI). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfabeto_fon%C3%A9tico_internacional>. Acesso em 19 de fev. 2010.

AMARAL, G. C. do. Rêve Parisien em sequência literária. *Alea, estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, v.9, n.2, p. 263-275, Jul./Dez. 2007.

_____. Situando Baudelaire. In: _____. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo, Annablume, 1996, p. 15-25.

_____. Victor Hugo e Baudelaire: Afetos Controversos. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 5, p. 61-75, 2003.

_____. Amizade e Poesia. In: GAUTIER, T. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001, p. 11-30.

ARAGON, L. *Avez-vous lu Victor Hugo?*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1952.

AUERBACH, E. (1951) *As Flores do Mal* e o sublime. *Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro, n.8, p. 83-101, 2000.

BAJU, A. (1887) A escola decadente. In: MORETTO, F. M. L. (Org.) *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989, p. 89-112.

BALAKIAN, A. (1967). *O Simbolismo*. São Paulo, 2000.

BARBOSA, J. A. Baudelaire, ou a linguagem inaugural. *Polímica. Revista Semestral de Crítica e Criação*. São Paulo, n.1, p. 95-118, 1979.

BASTIDE, R. Machado de Assis, paisagista. *Revista do Brasil*. São Paulo, n.29, p. 1-14, nov. 1940.

BAUDELAIRE, C. (1846) Salon de 1846. In: _____. *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 415-496.

_____. *Correspondance I*. Tours: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

_____. (1855) Exposition Universelle de 1855. In: _____. *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 575-597.

_____. (1859) Salon de 1859. In: _____. *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 608-681.

_____. (1861) Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. I Victor Hugo. In: _____. *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 123-181.

_____. (1863) Le peintre de la vie moderne. In: _____. *Œuvres Complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 683-724.

_____. Mon Cœur Mis à Nu. In: _____. *Œuvres Complètes I*. Ligugé: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 676-709.

_____. *Œuvres Complètes I*. Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

_____. Projets de Préfaces. In: _____. *Œuvres Complètes I*. Ligugé: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 181-186.

BÉNICHOU, P. *Les mages romantiques*. Mayenne: Gallimard, 1988.

BENJAMIN, W. (1939) *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

_____. Paris: capital do século XIX. In: KOTHE, F. (Org.). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p. 30-43.

BERARDINELLI, A. As muitas vozes da poesia moderna. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 17-42.

BLOCH, R. *Misoginia Medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

BRUNETIÈRE, F. (1888) Simbolistas e decadentes. In: MORETTO, F. M. L. (Org.) *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989, p. 123-131.

CANDIDO, A. O Albatroz e o chinês. In: _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 13-31.

CELLIER, L. *Baudelaire et Hugo*. Paris: Librairie José Corti, 1970.

CHOAY, F. *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

CLARK, P. Baudelaire : le poète de la pauvreté. In: BUSH, W. (Org.) *Actes du colloque de London (Canadá, 1970): Regards su Baudelaire*. Paris: Lettres Modernes, 1974, p. 29-35.

COLLOT, M. Le cœur-espace: aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du Mal*. *Alea, estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 13-33, jan/jun 2007.

CRÉPET, J. ; BLIN, G. Généralités. Tableaux Parisiens. In: BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Librairie José Corti, 1942, p. 259-261.

DURAND, P. *L'art d'être Hugo*. Mayenne: Actes Sud, 2005.

ELIOT, T.S.(1930) Baudelaire. In : _____. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1986, p. 419-430.

EMMANUEL, P. (1967). *Baudelaire, la femme et dieu*. Paris: Éditions du Séuil, 1982.

FAYOLLE, R. La poésie dans l'enseignement de la littérature: le cas Baudelaire. *Littérature*. Paris, n.7, p. 48-72, Oct. 1972.

FOWLIE, W. Baudelaire: the beginning of a world. In: BUSH, W. (Org.) *Actes du colloque de London (Canadá, 1970): Regards su Baudelaire*. Paris: Lettres Modernes, 1974, p. 11-26.

FRIEDRICH, H. (1956) *Estrutura da Lírica Moderna, da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTHIER, D. Baudelaire et le poète maudit. In: BUSH, W. (Org.) *Actes du colloque de London (Canadá, 1970): Regards su Baudelaire*. Paris: Lettres Modernes, 1974, p. 36-46.

GAUTIER, T. (1835) Préface. In : _____. *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1955, p. 1-39.

GAUTIER, T. (1868) *Baudelaire*. Paris: Le Castor Astral, 1991.

GIDE, A. Préface. In: _____. *Anthologie de la poésie française*. Paris: Gallimard, 1949.

GLEIZE, J-M. Le lyrisme en question. In: _____. *Poésie et Figuration*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GUILLEMIN, H. *Victor Hugo par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1962.

GUYAUX, C. Préface. In: _____ et al. *Alfred de Musset*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 1995.

HUGO, V. *Correspondance*. Paris: Calmann-Lévy, 1898. 2 t.

_____. (1827) Préface. In: _____. *Cromwell. Théâtre Complet de Victor Hugo*. France: Gallimard, 1963, p. 410-454.

_____. (1829) Préface. In: _____. *Les Orientales. Œuvres Poétiques I*. Dijon: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 577-581.

_____. (1867) *Paris*. Paris: Bartillat, 2001.

_____. *Œuvres Poétiques III*. Bruges: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

_____. (1840) Préface. In : _____. *Les Rayons et les Ombres. Œuvres Poétiques I*. Dijon: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 1017-1022.

_____. (1853) Préface. In : _____. *Les Châtiments. Œuvres Poétiques II*. Bruges: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 5-6.

_____. *Œuvres Poétiques I*. Dijon: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964.

_____. *Œuvres Poétiques II*. Bruges: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

KHAN, G. (1902) As origens do Simbolismo. In: MORETTO, F. M. L. Introdução. In: *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989, p. 163-177.

KRAKOVITCH, O. *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX^e siècle*. Paris: Calmann-Lévy, 1985.

LEÃO, A. C. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

LIOURE, M. "Hugo – Hélas!" (Gide et Hugo). In: MAYAUX, C. (Org.). *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle: actes du colloque international de Besançon, juin 2002*. Lausanne: L'âge d'homme, 2005, p. 57-70.

MAYAUX, C. Préface. In: _____ (Org.). *La réception de Victor Hugo au XX^e siècle: actes du colloque international de Besançon, juin 2002*. Lausanne: L'âge d'homme, 2005.

MENEZES, M.A. Resenha de *Terrenos Vulcânicos*, de Dolf Oehler. *ArtCultura*. Uberlândia, n.º 9, p. 158-162, jul/dez. 2004.

MICHELET, J. (1862) *La Sorcière*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1952. 1 t.

_____. (1862) *La Sorcière*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1956. 2 t.

MILNER, M. La poétique de la Chutte. In: BUSH, W. (Org.) *Actes du colloque de London (Canadá, 1970): Regards su Baudelaire*. Paris: Lettres Modernes, 1974, p. 83-107.

_____. ; PICHOS, C. *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire. (1820-1869)*. Paris: Flammarion, 1996.

MORETTO, F. M. L. Introdução. In: *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

OEHLER, D. (1888) Le Spleen contre l'Oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen. Paris: Éditions Payot; Rivages, 1996.

ORTIZ, R. Cultura e Modernidade. A França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PERRONE-MOISÉS, L. Baudelaire reabilitado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 5-6, 11 mai. 1997.

PEYRE, H. *Connaissance de Baudelaire*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

PICHOS, C. Notices, Notes et Variantes. In: BAUDELAIRE, C. *Œuvres Complètes I*. Ligugé: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 789-1581.

_____. Préface. In: BAUDELAIRE, C. *Œuvres Complètes I*. Ligugé: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p.IX-XXIV.

PICON, G. Préface. In : HUGO, V. *Œuvres Poétiques I*. Dijon: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. IX-XXX.

PRAZ, M. (1986) *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

PROUST, M. (1909) Sainte-Beuve et Baudelaire. In: _____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.

_____. (1921) À propos de Baudelaire. In : _____. *Écrits sur l'art*. Paris: GF Flammarion, 1999, p. 344-365.

RENOUVIER, C. (1893) *Victor Hugo, le poète*. Paris: Librairie Armand Colin, 1932.

RICHARD, J-P. Profondeur de Baudelaire. In: _____. *Poésie et Profondeur*. Paris: Éditions du Séuil, 1955, p. 96-162.

SAID, E. W. (1978) *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SARTRE, J-P. (1947) *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1948.

SCHILLER, F. (1795) *Poésie Naïve et Poésie Sentimentale*. Paris: Aubier, Éditions Montaigne, 1947.

SELIGMANN-SILVA, M. Introdução. In: _____ (Org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007, p. 11-16.

TROUSSON, R. *Le Tison et Le Flambeau. Victor Hugo devant Voltaire e Rousseau*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

VALÉRY, P. (1924) Situation de Baudelaire. In: _____. *Variété II*. Paris: Gallimard, 1948, p. 129-155.

ZIMMERMAN, M. Problèmes d'annotation de textes baudelairiens, défense et illustration.
In: BUSH, W. (Org.) *Actes du colloque de London (Canadá, 1970): Regards sur Baudelaire*.
Paris: Lettres Modernes, 1974, p. 135-151.