

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas

Área de Língua e Literatura Francesa

**Estudo sobre o erigir de uma locução moderna nos *Petits Poèmes*
en Prose, de Charles Baudelaire**

Jeferson Ferreira

SÃO PAULO

2010

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas

Área de Língua e Literatura Francesa

**Estudo sobre o erigir de uma locução moderna nos *Petits Poèmes*
en Prose, de Charles Baudelaire**

Jeferson Ferreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Verónica Galíndez-Jorge

SÃO PAULO

2010

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
Folha i do Sumário	23	142	143

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
231	18	Texto com falha da impressora.	E ressoa em outras danças, leituras, escritos; reais correspondências.

Dedicatória

Para minha mãe, que me ensinou otimismo.

Para meu pai, que me ensinou o silêncio.

Para meu irmão, que me ensinou o sorriso.

Para minha irmã, que me ensinou a urgência.

Para meus amigos, que me ensinaram a gastar o tempo.

Para meu amigo-irmão, que me ensinou a olhar para o sol.

Agradecimentos

A Verônica Galíndez-Jorge, por ter visto potencial na vontade bruta e na desordem, e por ter iluminado com pensamentos incisivos todo meu percurso de estudo.

Ao Prof. Dr. Roberto Zular, pois, sempre que preciso, estive a postos para indicar caminhos, e, gentilmente, demolir conceitos.

Ao Prof. Dr. Álvaro Faleiros, pelos instigantes apontamentos da qualificação, e pela indicação de leituras.

A meus companheiros de GELLE, pela leitura caprichosa de meus escritos, e pelo fôlego das conversas mensais.

A meu amigo, Rafael Costa Oliveira, que me orientou e me apoiou em momentos críticos.

A meu irmão, Fábio José Ferreira, sempre cioso e atento com meu humor.

A minha mãe, Maria Júlia Ferreira, que ouviu, e suportou, minhas angústias.

Resumo

Publicado em 1869 – configurando-se, portanto, como obra póstuma – o conjunto de poemas do livro *Petits Poèmes en Prose*, de Charles Baudelaire, mostra-se, diante da crítica, como um enigma em dois níveis: no primeiro, como projeto de um sujeito poético que contrasta com a locução lírica de *Les Fleurs du Mal*; e no segundo, como gênero que desafia os lugares formais, convencionalmente dedicados à poesia e à prosa. A partir deste problema, o presente estudo tem por objetivo analisar a aventura do poema em prosa de Baudelaire, respeitando sua dicção singular, e sem esquecer de situá-la em toda a fortuna crítica a respeito do gênero. Para tanto, recupera-se o ambiente enunciativo destes poemas em prosa; considerando, inicialmente, os lugares e funções da oposição poesia/prosa no Século XIX, e, depois, ligando essas pesquisas às particularidades da poética de Baudelaire. No trato com a matéria verbal, a partir da observação do uso de apostos e construções em sequência, relacionar a reflexão teórica a uma lírica dita moderna, a uma poética do incerto, mostrou-se fértil, conferindo ao trabalho uma abertura em direção ao incompleto como projeto de escritura.

Palavras-chaves: Charles Baudelaire, poema em prosa, sujeito poético, locução, lírica moderna, fratura.

Résumé

Publié en 1869 – ce qui le conforme comme oeuvre posthume – le recueil de poèmes du livre *Petits Poèmes en Prose*, de Charles Baudelaire, devient, pour la critique, une énigme à deux volets: au premier, comme projet d'un sujet poétique qui contraste avec la locution lyrique de *Les Fleurs du Mal*; au second, comme genre qui défie les lieux formels, par convention, consacrés à la poésie et à la prose. À partir de ce problème, cette étude a pour but d'analyser l'aventure du poème en prose de Baudelaire, en respectant sa diction singulière, et sans oublier de la situer dans le contexte critique sur le genre. De cette façon, on recupere l'ambiance énonciative de ces poèmes en prose; à réfléchir, pour commencer, sur les lieux et les fonctions de l'opposition poésie/prose au XIXe Siècle, pour lier, après, ces recherches aux particularités de la poétique baudelairienne. Au travail avec la matière verbale, en observant l'usage des appositions et des constructions en séquence, associer la réflexion théorique à une lyrique qui se prétend moderne, à une poétique de l'incertain, s'est montré fertile, d'autant plus que cela a permis de donner à l'étude une ouverture en direction du incomplet comme projet d'écriture.

Mots-clés: Charles Baudelaire, poème en prose, sujet poétique, locution, lyrique moderne, fracture.

Abstract

Published in 1869 – therefore, a posthumous work – the collection of poems of the book *Petits Poèmes en Prose*, by Charles Baudelaire, presents itself to the critics as a two-level enigma: on the first one, as a project with a poetic subject that contrasts itself with the lyrical locution of *Les Fleurs du Mal*; and on the second level, as a genre that challenges the formal places conventionally dedicated to prose and poetry. Starting at this problem, the present paper has the objective of analyze the adventure of Baudelaire's prose poetry, respecting his singular diction and never forgetting to place it over all the critical wealth of the genre. Therefore, these poems' enunciative ambient is recovered in prose; considering initially the places and functions of the poetry/prose opposition in the XIX Century and, later, linking this research to the peculiarities of baudelairean poetics. From the relationship with the verbal matters and the observation of the use of appositives and sequential constructions, it establishes a relationship between the theoretical reflection and a so-called modern lyrics, a poetics of the uncertain that has shown itself as a fertile ground, giving the work an openness in the way of the incomplete as a scriptural project.

Keywords: Charles Baudelaire, prose poetry, poetic subject, modern lyrics, fracture.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
PARTE I – REFLEXÕES TEÓRICAS: O POEMA EM PROSA, BAUDELAIRE E O POEMA EM PROSA	14
• CAPÍTULO 1	
<i>Percurso teórico: para começar a discutir o poema em prosa</i>	16
o SEÇÃO 1.1	
<i>Um raciocínio gratuito</i>	16
o SEÇÃO 1.2	
<i>Todorov: por uma definição aberta de poesia</i>	18
o SEÇÃO 1.3	
<i>Uma beleza anárquica?</i>	21
o SEÇÃO 1.4	
<i>A seara da dualidade</i>	24
• CAPÍTULO 2	
<i>Uma situação poética</i>	30
• CAPÍTULO 3	
<i>Por uma poética de Baudelaire, por uma poética do poema em prosa</i>	73
PARTE II – ANÁLISE: UMA POÉTICA DO INCERTO	121
• CAPÍTULO 4	
<i>Aposições simples</i>	125
• CAPÍTULO 5	
<i>Aposições complexas</i>	143
o SEÇÃO 5.1	
<i>Saturação: a palavra transborda</i>	143
o SEÇÃO 5.2	
<i>Sobreposição: um sentido sobre o outro</i>	153
o SEÇÃO 5.3	
<i>Disjunção: volatilidade e encruzilhada do sentido</i>	163
• CAPÍTULO 6	
<i>Construções em sequência: a palavra e o ritmo claudicam</i>	176

○ SEÇÃO 6.1	
<i>As sequências, e suas possíveis motivações</i>	180
○ SEÇÃO 6.2	
<i>As sequências, e seu possível ritmo</i>	201
○ SEÇÃO 6.3	
<i>Um modelo de leitura</i>	215
• CAPÍTULO 7	
<i>Lendo a fratura</i>	223
PARTE III – CONCLUSÃO	233
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	237

Apresentação

Penso ser justo dar início a esta apresentação discutindo brevemente com meu leitor os motivos que me levaram a escolher, como tema de pesquisa, os *Petits Poèmes en Prose*, de Baudelaire. A este respeito, é importante notar, como exercício de sinceridade, que o primeiro ponto digno de nota foi um simples desejo por novidade; após conversas iniciais com minha orientadora, e tendo mais ou menos delimitado que gostaria de trabalhar com Baudelaire, tomei a decisão pelos poemas em prosa por me parecer um assunto pouco trabalhado. Particularmente, durante a graduação, na qual tive a oportunidade de ter aula com grandes professores, jamais presenciei uma disciplina em que este gênero fosse ponto de discussão, ou mesmo em que servisse como exemplo para postulados e ideais estéticos. Vi, portanto, nos *Petits Poèmes en Prose*, uma oportunidade de estudo que teria como pressuposto a originalidade. Porém, passada a empolgação inicial, as dificuldades acabaram por se mostrar: o terreno dos poemas em prosa mostrou-se pantanoso e movediço; o consenso só é possível mediante cotejo e aproximação de concepções diversas, e sempre se correndo o risco de afundar em dualismos ou ideias prontas; ambos, claro, pouco férteis. Isto posto, penso que as dificuldades foram o próprio combustível da originalidade por mim, inicialmente, buscada – interessei-me pelos poemas em prosa justamente porque me pareceram complexos, e na discussão dessa complexidade, penso, encontra-se a primeira e humilde contribuição deste trabalho. A questão do gênero, em crítica literária, talvez seja aquela com a qual, dia mais dia, todo estudioso de literatura terá de lidar. Entendidos como modos específicos de enunciação, ou seja, meios formais a partir dos quais uma dada voz, histórica, ganha espaço, este “fato” enunciativo que chamamos gênero realmente torna-se problema quando tomado a partir de visadas

exclusivistas, que procuram “enquadrar” a forma num conjunto fechado de concepções artísticas. Entretanto, feita esta ressalva, é preciso apontar que as questões relativas ao poema em prosa encontram-se além de uma discussão a respeito de suas motivações e partes constituintes, trata-se, antes, de um embate essencial entre duas categorias (vistas como) absolutas, que, em última instância, talvez alegorize a própria dificuldade crítica em conceber o pensamento para algo fora da simples oposição – falo aqui do binômio poesia/prosa, de seus lugares e funções.

Desta feita, este era o horizonte de questões que a mim se apresentava quando do começo de meus estudos, e a ele somou-se toda a problemática da crítica baudelairiana, posto que meu trabalho não se articula (apenas) como uma investigação do poema em prosa, mas, sobretudo, como uma visada a respeito da forma como esse gênero se erige na obra de Baudelaire. Para tentar resolver essa questão, tomei como base os postulados críticos que enxergam em Baudelaire o protótipo do homem cindido pela modernidade, o dito *homo duplex*, perplexo diante dos gritantes contrastes do real. A partir, portanto, do contraste poesia/prosa, trabalhei os detalhes contrastantes da obra de Baudelaire; vale apontar, porém, que quando falo em duplicidades e contrastes, tentei estudá-los, o máximo possível, dentro de uma concepção que os considera como valores carregados de tensão significativa, não como meras oposições – ou seja, por vezes mais vale discutir intersecções e acidentes semânticos, seus lugares e funções, do que absolutismos teóricos. Conferindo estofa a este arcabouço reflexivo, principalmente a partir da análise, procurei observar como alguns procedimentos de escritura, perceptíveis no conjunto dos *Petits Poèmes en Prose*, podem ser vistos como familiares a uma lírica que se convencionou chamar moderna; consciente da fratura que é sua origem.

Assim exposto, brevemente, o esqueleto de meu percurso de estudo, creio ser útil, a título de orientação, indicar ao leitor como este é dividido no corpo do texto. Dessa forma, o estudo é segmentado em três grandes partes: Na **Parte I – Reflexões teóricas: o poema em prosa, Baudelaire e o poema em prosa**, amealho, da maneira mais coerente possível, todos os aspectos fundamentais, relativos ao poema em prosa, e a seu lugar como gênero, colhidos nos teóricos estudados. Na **Parte II – Análise: uma poética do incerto**, a partir do terreno em que floresceu o poema em prosa, estudado na parte anterior, parto para a análise de seus “frutos”. Observando o poema em prosa como desejo máximo de uma voz moderna, eu o apreendo no que essa voz possui de incerta e fragmentada, a partir do uso particular de alguns traços de escritura. Enfim, na **Parte III – Conclusão**, exponho ao leitor os detalhes, os vários (des)caminhos de meu trabalho, suas dificuldades e hesitações, além de indicar futuras e possíveis trilhas de pesquisa.

Em se tratando de aspectos mais burocráticos, relativos à formatação, aponto que, em virtude do grande número de eventos, as referências aos poemas serão assim feitas: PPP (abreviação de *Petits Poèmes en Prose*), Nome do poema, Página. Ainda em relação aos poemas, faço a referência quando utilizo trechos dos textos; no caso de paráfrases, algo recorrente, indico apenas o título. Para dar minha pequena contribuição à disseminação do conhecimento, traduzi trechos críticos originalmente em francês; porém, não procedi da mesma forma com os textos literários, respeitando a especificidade do registro. As traduções estão dispostas logo após as referências feitas ao texto original, antecedidas pelo sinal de dois pontos. A bibliografia é feita em ordem alfabética, com todas as obras, sem a divisão em seções, adotada por alguns pesquisadores. No mais, observando que o recuo já é grande traço de diferenciação, as citações assim dispostas não serão formatadas em itálico; estando este traço reservado às citações, em francês, feitas no corpo do texto.

Para finalizar esta apresentação, iluminado o caminho do leitor, gostaria de fazer uma advertência. Por vezes, é possível que a leitura torne-se um tanto etérea, sem lastro – ao tratar de lírica moderna, posso ter caído no risco da emulação; nem sempre me preocupo em alinhar certezas, considerando mais fértil gozar o absurdo apontado pelo texto. No entanto, creio também aí se encontrar outro dado de atualidade dos poemas em prosa, e deste estudo. Se o sujeito dos poemas em prosa enovela-se no espanto da impossibilidade enunciativa, podemos dizer que nós estamos em condição muito diferente? Escrevo este texto, por exemplo, no meio de um processo eleitoral acirrado e instável, tendo de escolher entre duas posturas políticas que se “dizem” modernas, mas que sabidamente, cada qual a sua forma, afeitas a práticas e atitudes arcaicas, ou no mínimo passadistas. Escolha, então, seu jeito “moderno” de governar o atraso. Os exemplos, claro, não se limitam a nossa realidade; pululam. Nos EUA, com o advento de Obama, uma oposição calcada em preconceitos e ódios, que se cria morta, aparece como alternativa: o velho surge como fato novo. Na França, jovens brigam pelo direito de trabalhar; quando, no passado, a briga era por outro modelo de existência: *La vie est ailleurs* – o que perdemos no processo?

Ao que tudo indica, enfim, vivemos numa realidade em que a razão parece não resistir à linguagem, ou na qual o fato, pelo menos, não pode ser a ela reduzido. Creio que a nós, estudiosos de Letras, caiba a última palavra.

Parte I – Reflexões teóricas: o poema em prosa, Baudelaire e o poema em prosa

Nestes primeiros tópicos, pretendo apresentar, da forma mais sucinta possível, o percurso acadêmico que trilho nos últimos anos; percurso acidentado – é verdade – mas não por isso infértil.

Posso dizer hoje que, ao menos de início¹, me enganei na forma de me aproximar de meu objeto de estudo, os *Petits Poèmes en Prose*, de Charles Baudelaire. Enganei-me porque, ao tentar seguir por um caminho pouco antes navegado – satisfazendo, assim, minha ânsia particular por novidade – deparei-me com um objeto que não era o que eu queria que ele fosse. Com uma visão egoísta e limitada do “binômio” poesia/prosa, queria um poema em prosa que fosse o ponto de encontro privilegiado de um gênero-bólido da literatura, epicentro da forma, sumo do ser literário – e tudo isso mal escondendo uma certa predileção por textos nos quais haveria algum “comando” do que se convencionou chamar código poético. Porém, o estudo atento de textos que desnudam as fendas de velhos preconceitos me retirou da seara da falha, inserindo-me no angustiante, e fértil, campo da incerteza.

Talvez o mais significativo desses textos seja o de Suzanne Bernard, com seu livro *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’á nos jours*². Inicialmente, é preciso apontar que num universo (o dos poemas em prosa) dominado por ensaios e artigos curtos, um trabalho como o dela, de volume e fôlego, é um alento. É indubitável a contribuição de Bernard, até mesmo por crer ter sido poucas vezes vista em um estudioso essa tentativa árdua de aliar

¹ Considero, aqui, o primeiro projeto entregue a minha orientadora, e alguns trabalhos subsequentes.

² BERNARD, Suzanne: *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’á nos jours*. A.G. Nizet, Paris, 1994 [1959].

raciocínios teóricos, analíticos e enciclopédicos; ainda que, por vezes, os dois primeiros percam em intensidade para o último. Nesse ponto, creio caber uma crítica: tanto as análises como as bases teóricas de Bernard revelam uma visão hesitante de poesia. É certo que, como boa leitora, ela “compreende” o fenômeno do poema em prosa, porém, por vezes, mantém-se atrelada a conceitos caros a uma visão de arte de meados do século XIX, cuja origem encontra-se no próprio Baudelaire: é a escola da arte, do poema-bibelô, ornado a martetele e cinzel com o intuito de se ver livre do azinhavre do mundo. Para fins de modalização, cabe, no entanto, apontar que Bernard escreveu seu livro numa data muito anterior a modismos, padronizações e relativismos críticos; o que de certa forma enriquece seu pensamento.

Para que façamos uma discussão proveitosa de sua visão teórica, utilizaremos seu livro como ponto de partida para o desenvolvimento de ideias arroladas em três frentes, de três autores tão diferentes quanto fecundos, e cada qual utilizando, a meu ver, a obra de Bernard como um singular fio de Ariadne. Estes autores serão devidamente apresentados no desenrolar do estudo.

Capítulo I – Percurso teórico: para começar a discutir o poema em prosa

1.1 – Um raciocínio gratuito

O primeiro deles seria Michel Sandras, em seu excelente (ainda que breve) livro *Lire le poème em prose*³. Sem ser exatamente um estudo restrito da poética⁴ dos *Petits poèmes em prose*, não raro o autor volta à aventura baudelaireana como contraponto crítico às demais experiências. É esperado, então, se num dado momento ele dialoga com Bernard. O lugar de excelência para a realização desse diálogo dá-se nas tentativas, da parte de Bernard, de definir locais e funções do material poético, e nas apresentações, da parte de Sandras, das diversas aproximações até então feitas ao objeto poema em prosa. Assim, na introdução de seu volume, Bernard, procurando enquadrar seu objeto de estudo, aponta características que, segundo ela, deveriam participar de todo bom poema: brevidade, intensidade (unidade) e gratuidade⁵. Seguindo a ordem aqui apresentada, a brevidade e a intensidade de um poema trabalhariam praticamente juntas, posto que a intensidade visaria à criação de uma “*unité organique*”⁶, ou seja, o “*poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème*”⁷, e a brevidade seria o postulado segundo o qual o poeta deveria “*éviter les digressions morales [...], les développements explicatifs*”⁸. Entre buscar um todo orgânico, fechado em si mesmo, e “evitar” inclusões que possam ser vistas como exteriores ao impulso artístico leva menos do que um pulo. Brevidade e

³ SANDRAS, Michel: **Lire le poème em prose**. Dunod, Paris, 2000.

⁴ Em *Pour la poétique I*, Meschonnic define poética como um estudo da literariedade. Sendo esta, por sua vez, definida como “especificidade da obra como texto”, dentro de um espaço literário orientado, com suas leis e sistemas. Isto posto, utilizo o termo, aqui, como o conjunto de elementos escriturais que dão forma e presença a uma voz autoral, num dado momento histórico. MESCHONNIC, Henri: **Pour la poétique I**. Gallimard, Paris, 1970.

⁵ Neste ponto, Bernard é devedora de conceitos elaborados por Edgar Allan Poe. Adiante, neste estudo, discutirei este tópico com a devida propriedade.

⁶ BERNARD, Op. Cit., p. 14: “unidade orgânica”.

⁷ IBIDEM, p. 15: “poema deve formar um todo, um universo fechado, sob a pena de perder sua qualidade de poema”.

⁸ IBIDEM, p. 15: “evitar as digressões morais [...], os desenvolvimentos explicativos”.

intensidade, portanto, trabalham, cada uma a sua maneira, dentro da concepção da concentração de meios. Sem observar maiores problemas nos dois primeiros quesitos (sobre os quais conversaremos em breve), Sandras incomoda-se com a gratuidade. De acordo com Bernard, a gratuidade de um poema pressupõe “*intemporalité*”, ou seja, ele seria um “*bloc intemporel*”⁹ no qual não se apresentam encadeamentos de ideias, ou de ações. Chegada a hora, dou a honra do apontamento a Sandras:

“On a voulu [...] éloigner du poème en prose des éléments ‘impurs’ parce qu’ils caractériseraient d’autres types de textes : la narration détaillée, certaines descriptions, la prose lyrique [...]. Toutes ces propositions, en quête d’un idéal de poème en prose et soucieuse de palmarès et d’exclusion, veulent méconnaître la réalité, à savoir que le poème en prose est une forme ‘plastique’, toujours susceptible d’être nourrie d’autres formes littéraires [...]”¹⁰

É perigoso, a meu ver, querer pautar uma forma por meio de seu caráter atemporal. Como se o tempo fosse um entulho a ser retirado da arte, válida apenas em sua materialidade verbal. Ações e ideias são inscritas no tempo, e, portanto, também na arte. Assim, segundo Sandras, o poema em prosa (ou o poema em versos, ou a prosa) não é apreensível numa ordem crítica que poderíamos chamar de unitarista, que tem o intuito de moldá-lo a uma única chave de apresentação. Dando continuidade à reflexão, essa busca do intemporal esconde ainda um ideal de poética questionado pelo segundo dos três autores que dialogam com Bernard.

⁹ IBIDEM, p. 16: “atemporalidade”, “bloco atemporal”.

¹⁰ SANDRAS, Op. Cit., p. 20: “Pretendeu-se [...] distanciar do poema em prosa elementos ‘impuros’, posto que eles caracterizariam outros tipos de textos: a narração detalhada, certas descrições, a prosa lírica [...]. Todas estas proposições, tendo em vista um ideal de poema em prosa e ciosas de classificação e exclusão, parecem querer negar a realidade, ou seja, que o poema em prosa é uma forma ‘plástica’, sempre suscetível de ser nutrida por outras formas literárias”.

1.2 – Todorov: por uma definição aberta de poesia

“... existe-il une ‘poéticité’ transculturelle et transhistorique ou bien serons-nous seulement capables de trouver des réponses locales, circonscrites dans le temps et dans l’espace ?”.

É assim que começa o ensaio *La poésie sans le vers*¹¹, de Todorov. Nele, mediante ditos tão breves quanto exatos, o crítico analisa uma série de pressupostos da teoria de Bernard com a fineza e o espírito que lhe são habituais.

Porém, para o autor, a questão da temporalidade em Bernard não é um engano, mas apenas outra parte de sua teoria: a imprecisão do conceito de temporalidade integra um conjunto – no qual imperam os desejos da unidade, do poema como objeto raro, e da classificação – intimamente ligado aos dois outros termos, a brevidade e a intensidade; organizadores, como vimos, de uma ordem poética que primaria pela “*concentration des moyens*”¹². Contrariando a visão de poesia postulada por Bernard, dirigida por critérios de unidade e concentração, temos a seguinte contraposição de Todorov:

“Pour le lecteur d’aujourd’hui, ces phrases décrivant l’unité, la totalité et la cohérence sont familières ; il est plus habitué cependant à les voir attribuées à toute *structure* plutôt qu’au seul poème.”¹³

Todorov não critica, no trecho, a concentração como elemento participante de uma poética, mas, sim, como característica norteadora do fazer poético. Horácio, em sua *Arte*

¹¹ TODOROV, Tzevetán: *La poésie sans le vers*. In: **La notion de littérature**. Seuil, Paris, 1987. Cap. 4, p. 67-84 : “...existe uma poeticidade trans-cultural e trans-histórica, ou então seríamos capazes de encontrar apenas respostas locais, circunscritas no tempo e no espaço?”.

¹² SANDRAS, Op. Cit : “concentração de meios”.

¹³ TODOROV, Op. Cit., p. 68. Grifo do autor: “Para o leitor de hoje, estas frases descrevendo a unidade, a totalidade, e a coerência são familiares; ele está mais habituado, no entanto, a vê-las atribuídas a toda *estrutura*, e não apenas ao poema”.

Poética, ao elogiar Homero por não ter começado a *Iliada* *ab ovo*, não estaria também preconizando a poética da concentração de meios? Na qual os “*caractères essentiels sont l’unité et la concentration*”¹⁴? Lembremos que no velho épico não há nada “fora do lugar”. Segundo Todorov, portanto, Bernard sente um ponto frágil em sua teoria, e, por isso, procura o respaldo da intemporalidade. É fácil, devido a recursos como a métrica e a rima, ligar poesia e temporalidade; tais recursos não teriam como único objetivo criar uma unidade formal própria ao gênero: a reiteração de elementos num poema facilita o devir da sensação de presente eterno, imutável; o objeto literário atingiria, assim, a qualidade da suspensão do tempo e da realidade.

Em defesa de Bernard, porém, ainda é possível contrapor que, para ela, tal efeito de suspensão temporal não é provocado apenas pela reiteração de elementos, mas também por uma característica que ela chama de “*incohérence*”, definida como uma espécie de apagamento das conexões de sentido e continuidade entre os elementos verbais do texto poético, incoerência. Entretanto, novamente chamamos atenção para o fato de que suspensão temporal e “incoerência” não são monopólio da poesia. Como em toda argumentação absoluta, basta encontrarmos um exemplo contrário para fazer o castelo ruir. O fluxo de consciência empregado por tantos autores como artifício narrativo é uma forma, sem dúvida, de neutralizar conexões e continuidades. E a intensa subjetividade de *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, não termina, juntamente com outras características do romance, por anular a sensação de tempo? É preciso, portanto, questionar continuamente nossos limites teóricos: “... *le poétique se traduit tantôt par des répétitions,*

¹⁴ BERNARD, Op. Cit., p. 25: “caracteres essenciais são a unidade e a concentração”.

*e tantôt par des incohérences verbales. Ce qui est peut-être juste [...] mais ne donne pas une définition de la poésie”*¹⁵.

Não posso dizer que nunca participei de uma tal visão crítica; já no início deste texto, aponteí o que considereí erros meus em outras oportunidades. O problema desse tipo de postura é crer na possibilidade da existência de domínios claros e facilmente cerceáveis, como se a literatura fosse um conjunto de roças devidamente cercadas para impedir a invasão do vizinho. Talvez seja confortável esquecer que um gênero, novo ou velho, responde às demandas internas de seus produtores e consumidores – ambos com os pés bem fincados nas agruras de seu tempo; no diálogo com estas instâncias, creio haver frutos mais suculentos a colher. Tortuoso ou não, o percurso que descrevo foi fértil ao me demonstrar que possuo duas possibilidades de exercício teórico: ou trabalho com a angústia da impossibilidade de uma definição, observando o objeto de todas as maneiras possíveis, sem a perspectiva de esgotá-lo, ou tento, enfim, apreender o objeto como em um frio estudo de caso sociológico: observar uma questão, sem necessariamente propor “soluções” disfarçadas de enquadramentos teóricos. Creio, também, que ambos os caminhos não se excluem; o cotejo e a interpenetração são saudáveis. Isto posto, a leitura dos textos críticos abriu-me a visão para um caráter central de muitos dos *Petits Poèmes en Prose*, e que sob várias formas reverbera no gênero poema em prosa até hoje: a função do conflito, tão indeterminável quanto irredutível¹⁶, de estruturas e valores literários.

¹⁵ TODOROV, Op. Cit, p. 69. Grifo do autor: “...o poético se traduz tanto por repetições, como por incoerências verbais. O que é, talvez, correto, mas não dá *uma* definição de poesia”.

¹⁶ JOHNSON, Barbara: **Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne**. Flammarion, Paris, 1982, p. 19.

1.3 – Uma beleza anárquica?

Como disse no início deste texto, Bernard, boa leitora, não consegue escapar da hesitação; no fio do texto, é possível perceber não exatamente contrariedades, mas um vai-e-vem fértil e, por vezes, pouco aproveitado. Como exemplo, em um dado momento de sua obra, ela aponta, ainda que de forma um tanto quanto cerceadora, o caráter duplo do gênero poema em prosa. Para ela, desde a denominação, o gênero preza-se à disposição de contrários: poesia e prosa, liberdade e rigor, anarquia e ordem, etc. Porém (e graças a esse porém consideramos hesitante seu apontamento), para a autora o poema em prosa presta-se à ordem, “*ou bien à une désorganisation anarchique de l’univers*¹⁷”. Uma coisa, ou outra, portanto; e, dessa forma, sinto uma ausência de penetração no gênero. A melhor crítica a essa concepção teórica cabe, novamente, a Todorov: se um objeto é definido seja por A, seja por Não-A, esse objeto é coisa alguma. Por isso, na vereda da dualidade, nem Bernard, nem Todorov: fico com autores que chegaram um pouco mais longe, como Sandras:

“Le poème en prose semble avoir aménagé un lieu de parole qui, à la différence du poème lyrique, admet des formes de distance et d’hétérogénéité dans le langage, mais qui, à la différence de la fable et du récit, exalte les droits de l’individu et toute forme de singularité.”¹⁸

É claro que Sandras opera dentro de uma perspectiva histórica, até mesmo pelo trabalho de Bernard preceder o seu. Porém, é importante perceber como as instâncias com as quais ele trabalha não são ditatorialmente positivas, mas negativas: é uma forma *à la différence de*; encontra-se **entre** o heterogêneo e o singular, sem necessariamente ascender

¹⁷ BERNARD, Op. Cit.: “ou a uma desorganização anárquica do universo”.

¹⁸ SANDRAS, Op. Cit., p. 149: “O poema em prosa parece ter se disposto a um lugar verbal que, à diferença do poema lírico, admite formas de distanciamento e de heterogeneidade na linguagem, mas que, ao contrário da fábula e da narrativa, inflama os direitos do indivíduo e de toda forma de singularidade”.

à síntese. Há uma tentativa de introduzir-se, penetração simbolizada pelo uso da preposição *dans*. Aqui, enfim, encontra-se a entrada para um pensamento marcante em minha trajetória, e que, de forma tangencial, figura uma terceira visada ao trabalho de Bernard: *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*¹⁹, de Barbara Johnson, provavelmente o único trabalho integralmente dedicado aos poemas em prosa de Baudelaire. Neste livro, Johnson adota uma postura original, ao observar os contrastes do poema em prosa como estratégias linguísticas que visam não ao conflito, tão velho quanto predeterminado, mas, antes, à própria celebração do contraste:

“Nous nous trouvons donc devant la convergence de deux sortes d’oppositions binaires (présence/absence de marque ; référence au code ‘poésie’/référence au code ‘prose’) qui finissent par se court-circuiter réciproquement. Ni antithèse, ni synthèse, le poème en prose est le lieu à partir duquel la polarité – et donc, la symétrie – entre présence et absence, entre prose et poésie, *dysfonctionne*²⁰”.

Ou seja, enquanto, para Bernard, o poema em prosa é resultado de uma “oscilação”, entre instâncias que parecem nunca se tocar, para Johnson, ultrapassada a questão diferencial, trata-se da discussão dos papéis assumidos pelos personagens do jogo da linguagem:

“...c’est précisément par sa façon d’écrire la disparition de la poésie que le non-privilège du poème en prose se privilégie. Le poème en prose nous

¹⁹ JOHNSON, Op. Cit .

²⁰ IBIDEM, p. 37. Grifo da autora: “Nós nos encontramos, então, diante de duas formas de oposições binárias (presença/ausência de marca; referência ao código poesia/referência ao código prosa) que acabam por se curto-circuitar reciprocamente. Nem antítese, nem síntese, o poema em prosa é o lugar a partir do qual a polaridade – e, então, a simetria – entre presença e ausência, entre prosa e poesia, *disfunciona*”.

intéresse non parce qu'il est ordinaire, mais parce que sa façon d'être ordinaire est stratégique.²¹»

Tentar discutir, mediante maneirismos estruturais, se os poemas em prosa são ou não poesia tende à circularidade: não seriam “poesia” por não atenderem a certos ditames, porém tais ditames nunca são restritos o suficiente para serem aplicados apenas a esta “alta poesia”, à qual seriam teoricamente ligados. É como buscar a pedra filosofal. Assim, o pensamento de Johnson me foi útil, pois foi a primeira pensadora, dos estudiosos que li, que, com rigor, almejou ir além da constatação do contraste. Nada resolvido, porém. A perturbação intelectual continua.

²¹ IBIDEM, p. 55: “...é precisamente por sua forma de escrever o desaparecimento da poesia que o não-privilegio do poema em prosa se privilegia. O poema em prosa nos interessa não porque ele é banal, mas por que sua maneira de ser banal é estratégica”.

1.4 – A seara da dualidade

Tendo como pano de fundo a intensa dificuldade de definição, apresentada até o momento, creio ser correto continuar a toada teórica a que me propus, expondo o pensamento dos principais estudiosos analisados. A visada, ainda, é de explanação geral a respeito do gênero; as particularidades da obra de Baudelaire serão mais bem detalhadas adiante.

No tópico anterior, usei o termo “pedra filosofal” para dar uma noção ao leitor das dificuldades inerentes ao trabalho crítico envolvendo o poema em prosa. Comprovando o embaraço intelectual, a seguir, veremos como os poemas em prosa acabam por ser observados – claro que a partir de direções diversas – como uma teatralização de dualidades, analisadas, de forma mais fina, a meu ver, por três autores: Todorov e Johnson, cujos trabalhos já apresentei, e Vincent-Munnia, que no decorrer do texto será analisada.

O primeiro de que tratarei aqui é Todorov, em seu já estudado ensaio *La poésie sans le vers*. Segundo o crítico, os poemas em prosa seriam o lugar de excelência, na visão de Baudelaire, para colocar em ação uma poética dedicada aos opostos:

“Tout se passe comme si Baudelaire avait tiré la thématique et la structure [...] de ces textes à partir du nom du genre, poétique-prosaïque, ou, si l’on préfère une vision moins nominaliste, s’il n’avait été attiré par le genre que dans la mesure où celui-ci permettrait de trouver une forme adéquate (une ‘correspondance’) pour une thématique de la dualité, du contraste, de l’opposition...²²”.

²² TODOROV, Op. Cit., p. 70: “Tudo se passa como se Baudelaire tivesse tirado a temática e a estrutura [...] destes textos a partir do nome do gênero, poético prosaico, ou, se preferirmos uma visão menos nominalista,

O único ponto fraco do ensaio, a meu ver, é a tentativa de Todorov de encontrar e organizar dualidades por todos os lados. Quando ele divide os poemas entre “tipos” de dualidades – a saber, *invraisemblance*, *ambivalence* e *anthitèse* – há o risco do ímpeto classificatório superar a visão global do conjunto, ou seja, a necessidade de teorizar sobre o cerne da dualidade; porém tal trajeto é prontamente corrigido, quando ele aponta que “*c’est précisément la confrontation des contraires qui fait l’unité du recueil baudelairien*”²³. Ou seja, a unidade do livro é a própria dualidade. No interior de tal concepção teórica, caberia discutir, ou pesquisar, portanto, as categorias presentes nos extremos desta dualidade. Nesse sentido, escapando habilmente de reduções estruturais, Todorov propõe o confronto de instâncias não necessariamente linguísticas, mas, antes, naturais a um certo sentimento da vida e do mundo:

“... ce qu’il y a de plus remarquable est que le contraste évoqué se compose précisément du ‘prosaïque’ et du ‘poétique’ – entendus cette fois non plus comme des catégories littéraires, mais comme des dimensions de la vie et du monde.”²⁴.

Dessa forma, aqui tratamos de categorias temáticas, figuras que nossa civilização entende, desde algum tempo, como “poéticas”, ou “prosaicas”. É o caso de *Le vieux saltimbanque*, uma alegoria do descaso ao homem de arte, de *Les veuves*, alegoria da incomunicabilidade humana, de *La chambre double*, figura das válvulas de escape do homem de sensibilidade, e tantos outros poemas. O único problema com a teoria das categorias temáticas de Todorov é o fato de não comportar certos poemas, como *Le joujou*

como se ele tivesse sido atraído pelo gênero apenas na medida em que este o permitia encontrar uma forma adequada (uma ‘correspondência’) para uma temática da dualidade, do contraste, da oposição”.

²³ IBIDEM, p. 74: “é precisamente o conflito entre contrários que faz a unidade do livro baudelairiano”.

²⁴ IBIDEM, p. 74: “...o que há de mais destacável é que o contraste evocado se compõe precisamente do ‘prosaico’ e do ‘poético’ – entendidos desta vez não mais como categorias literárias, mas como dimensões da vida e do mundo”.

du pauvre, ou *La fausse monnaie*, nos quais a oposição não se dá tão claramente; quase como se houvesse um “apagamento” do contraste²⁵. A impressão que resta é a de que o poema em prosa existe apenas para figurar a derrota da poesia para a vala do mundano²⁶; e, se tal asserção não está totalmente incorreta, a meu ver, não dá conta do fenômeno inteiro. Há algo de fácil ao crer que todo poema em prosa é inteiro rebeldia.

A esse respeito, um bom contraponto seriam as ideias de Barbara Johnson. Introduzindo acepções teóricas mais interessantes, embora praticamente na mesma linha de Todorov, ela dá uma contribuição mais rígida à “teoria da dualidade”. Para a autora, o poema em prosa de Baudelaire divide-se, claramente, em “*deux parties antithétiques – un état de béatitude lyrique et les conditions de sa disparition*”²⁷; de forma que, do seio do estado ideal, nasça o germe retórico da destruição do lirismo. Nesse sentido, diversos dos poemas em prosa seriam elaborados para que, mediante construções de impacto, um determinado impulso criador se deslocasse – ou, de forma mais agressiva, se quebrasse – em prol de outro; assistimos, assim, a uma espécie de espetáculo da mutilação da expectativa²⁸:

“Que le voyage des vers à la prose passe par la castration, les Petits poèmes en prose ne cessent de l’affirmer. [...] les coups et les coupures se multiplient partout.

[...]

²⁵ Veremos este tópico com mais clareza no decorrer do texto.

²⁶ Cristhian Leroy, teórico a ser utilizado no decorrer deste estudo, defende exatamente esta tese, da qual talvez eu divirja apenas alguns centímetros.

²⁷ JOHNSON, Op. Cit., p. 77: “duas partes antitéticas – um estado de beatitude lírica e as condições de seu desaparecimento”.

²⁸ Em outra oportunidade, a autora denominará o fenômeno descrito como *élan* e *déplacement*, impulso e deslocamento.

La plupart des poèmes en prose sont eux-mêmes coupés par un ‘mais’, un ‘toutefois’, un ‘cependant’, qui marque le passage d’un code à un autre, d’une affirmation à son éclatement²⁹”.

Ao que tudo indica, portanto, o poema em prosa atualiza contrastes, indicando, por meio da escrita, um corte, um desvio de pensamento. A dualidade, assim, encravada no fenômeno do impulso e deslocamento, é acrescida de um terceiro elemento, representado em alguns poemas por simples adversativas (*toutefois, cependant, mais...*), e, em outros, pela violência do embate físico (o *coup de pioche* descrito em *La chambre double* não é um evento isolado): o deslocamento descrito, como uma queda, via de regra surpreende narrador e leitor, e o choque se faz presente. Descrito por Walter Benjamin como a incapacidade de projeção/planejamento do desejo, em uma sociedade que renega a experiência, o choque, nos poemas em prosa, erige-se como estratégia linguística que pressupõe a espera, o terreno caudaloso da dúvida, como fim do fazer literário. A esse respeito, é possível sentir um paralelo com uma imagem utilizada por Benjamin para caracterizar o estilo de vida do parisiense boêmio, em meados do século XIX: o apostador, a pessoa que está sempre à espera do próximo lance, da próxima carta, da próxima sorte: “A aposta é uma forma de emprestar aos acontecimentos um caráter de choque³⁰”.

Da mesma forma, o poema em prosa dilacera a expectativa; como num jogo de azar, ele nunca nos dá aquilo que esperamos. É nesse sentido que entendo o valioso trabalho de Vincent-Munnia, quando ela procura descrever não apenas os *Petits Poèmes em Prose*,

²⁹ IBIDEM, p. 154: “Que a viagem do verso à prosa passa pela castração, os Pequenos poemas em prosa não param de afirmar. [...] choques e cortes se multiplicam por todos os lugares. [...]

A maioria dos poemas em prosa é cortada por um ‘mas’, um ‘entretanto’, um ‘porém’, que marca a passagem de um código a outro, de uma afirmação a seu rompimento”.

³⁰ BENJAMIN, Walter: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Editora Brasiliense, São Paulo, 2000, p. 269. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

mas balizar formalmente toda a aventura chamada poema em prosa: “*Le récit attendu n’a pas lieu ou a lieu ailleurs [...] suscitant ainsi une nouvelle attente*”³¹. Tocamos então num movimento axial muito mais interessante, por ser mais geral, do que *béatitude lyrique* versus *conditions de sa disparition*: expectativa gerada versus nova espera.

Agora, existiria uma forma por excelência mediante a qual dar-se-ia o processo acima explanado? Se novamente lermos com atenção algumas características do gênero propostas por Vincent-Munnia, é possível notar que, sob o véu da dualidade, esconde-se o ardil do spleen e do rompimento:

“... le poème en prose est le lieu d’un déchirement.

[...]

... il dit le spleen d’une poésie qui ne peut plus dire que sur le mode de la dérision”³².

Tomando como uma das muitas acepções de spleen o retorno do sempre igual, o peso do tempo que soterra a possibilidade de surpresa, do não-visto, aspecto salientado por Walter Benjamin³³, o poema em prosa seria, então, o lugar da busca formal por uma nova entonação artística, oriunda da “*fréquentation des villes enormes*”³⁴; embebida no tédio,

³¹ VINCENT-MUNNIA, Nathalie: Premiers Poèmes en Prose: Le spleen de la poésie. In: **Littérature**. Armand Colin, Paris, Nº 91, outubro de 1993, p. 3-11. A citação em questão é da p. 10: “A narrativa esperada não tem posição, ou a possui em outro lugar [...] suscitando assim uma nova espera”.

³² IBIDEM, p. 11: “...o poema em prosa é o lugar de uma ruptura.
[...]
...ele diz o spleen de uma poesia que só se pode dizer sobre o modo da derrisão”.

³³ “O spleen põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido”. BENJAMIN, Op. Cit., p. 155.

³⁴ BAUDELAIRE, Charles: Lettre à Arsène Houssaye, p. 161. Aviso que todas as referências às obras de Baudelaire serão extraídas da seguinte edição de obras completas: Robert Laffont, Paris, 2004. A partir de agora, vou me referir a seus escritos da seguinte maneira: BAUDELAIRE, Obra, Data, Página.

mas, por princípio, almejando o novo. Daí, a necessidade do deslocamento, do choque, do rompimento.

Postura mais fértil, sem dúvida, é tomar os poemas em prosa de Baudelaire não como uma medida da distância entre o que ele “projetou” e o que temos em mãos, mas como um conjunto planejado de atitudes linguísticas que, como quase todas as produzidas pelo homem (textual ou oralmente), possui um grau exato de complexidade, um devido lugar no mundo, seja este teórico, ou relativo ao fazer poético.

Sandras, Vincent-Munnia, e Johnson, dentre os primeiros teóricos estudados, foram os que mais chegaram perto, a meu ver, de um entendimento mais objetivo do que seria o poema em prosa. Souberam trabalhar a forma, num sentido abstrato, tentando observá-la em seus detalhes intrínsecos. Falta-lhes, porém, maior clareza a respeito da funcionalidade do gênero: exatamente onde entraria a dita nova entonação? Que entonação é essa que, poética, quer-se também outra? Como discurso, o gênero responde a que necessidade³⁵? Nos trabalhos estudados, sobra acuidade crítica, mas falta a terra de que ela se origina, a terra do próprio gênero. Fazendo as perguntas indicadas, talvez, possamos entender como o dito gênero “*exalte les droits de l’individu et toute forme de singularité*”, nos dizeres de Sandras, ao mesmo tempo em que possui uma função estratégica “*d’être ordinaire*”, nos dizeres de Johnson.

³⁵ Bernard aponta belamente as possíveis origens históricas do gênero, porém, a meu ver, derrapa em certo desejo de síntese.

Capítulo II – Uma situação poética

Para dar início ao presente tópico, invoco o sempre agudo pensamento de Meschonnic. O trecho a seguir, apesar de tratar do verso livre, bem cabe em nossas aspirações:

“Mais le caractère polémique n’est pas propre au vers libre. Le vers libre n’a fait que mettre à nu le caractère polémique de la poésie, et de toute historicité. *Le caractère polémique appartient à toute forme*, qui est nécessairement, historiquement, une forme contre³⁶”.

Quando Meschonnic cunha o termo “caráter polêmico” para definir o fenômeno poético, é preciso entender o adjetivo polêmico em pelo menos duas de suas acepções: a mais usual, costumeira, relativa a assunto controverso, ou tabu, e a diretamente ligada à raiz da palavra, que nos remete à infinita capacidade da linguagem para criar sentidos, multiplicação de semas. Ou seja, poesia é, ao mesmo tempo, assunto tabu, gerador/propulsor de controvérsias, e fonte infinita, criadora, de visões de mundo, vozes e significâncias.

No entanto, o que mais chama a atenção no trecho citado é a definição do dito caráter como “*necessariamente, historicamente, uma forma contra*”. A meu ver, quem diz “contra” toma como referente uma conjuntura que lhe é anterior, ou contemporânea. Em vista desta observação, uma pergunta admissível a ser feita seria: quais as exigências históricas que fariam um gênero tornar-se, necessariamente, contrário a? Contra o quê? Para começar a responder tal pergunta, creio ser útil estudar uma das mais óbvias fontes de

³⁶ MESCHONNIC, Henry: **Critique du Rythme: anthropologie historique du langage**. Verdier, Paris, 1982, p. 601. Grifos do autor: “Mas o caráter polêmico não é próprio do verso livre. O verso livre apenas põe a nu o caráter polêmico da poesia, e de toda historicidade. *O caráter polêmico pertence a toda forma*, que é necessariamente, historicamente, uma forma contra”.

Baudelaire, o homem que praticamente iniciou a tradição³⁷ dos poetas-teóricos: Edgar Allan Poe.

Para começo de conversa, muito a respeito dessa “relação literária” que Baudelaire manteve com o poeta americano precisa ser devidamente modalizado, apenas como exercício de delimitação. É muito comum ouvir, na academia ou em círculos de diletantes, que tal poeta “deve” muito a outro, quando, olhando de perto, o verbo não é exatamente esse. E é justamente esta a lição que resta após a leitura do livro de Peter Michael Wetheril, *Charles Baudelaire et la poésie D’Edgar Allan Poe*³⁸. De acordo com o crítico, Baudelaire sofria de uma não muito rara mania entre escritores: narcisismo literário. Ele tinha, com frequência, o hábito de gostar daquilo que ele achava que se parecia com ele. Nesse sentido, quando, ao ler as poesias, contos e textos críticos de um homem que produziu apesar das condições que lhe eram desfavoráveis – para Baudelaire, “*la France n’est pas poète*”³⁹”, e, segundo ele, Allan Poe sofria com a democracia e a aridez intelectual do nascente capitalismo estadunidense, abafando-lhe o sopro poético: “*Impitoyable dictature que celle de l’opinion dans les sociétés démocratiques...*”⁴⁰” – e que, além disso, parecia carregar, como ele, a sentença do *guignon*⁴¹ colada à testa, Baudelaire, ávido por correspondências, ou estreitado pela solidão, pôs-se a encontrar semelhanças, em quase tudo, com aquele que ele passa a chamar de “intercessor”⁴²”. A esse respeito, é importante frisar, como bem aponta Wetheril, o quanto Baudelaire se esforçou, senão para modificar, ao menos para omitir, os pontos em que seu pensamento sobre estética divergia do exercício crítico do poeta americano:

³⁷ Bem sei que tradição é conceito culturalmente construído. Schlegel, por exemplo, foi poeta, tradutor e crítico; e anterior a Poe. A tradição a que me refiro, portanto, é uma herança culturalmente construída, e que Baudelaire ajudou a instituir, divulgando a obra do poeta americano.

³⁸ WETHERIL, Peter Michael: **Charles Baudelaire et la poésie D’Edgar Allan Poe**. Nizet, Paris, 1962.

³⁹ BAUDELAIRE, *Edgar Poe – Sa vie et ses oeuvres*, 1855, p. 576: “a França não é poeta”.

⁴⁰ IBIDEM, p. 576: “Imperdoável ditadura a da opinião pública nas sociedades democráticas”.

⁴¹ IBIDEM, p. 575: “fracassado”.

⁴² BAUDELAIRE, *Hygiène*, anotações sem data definida, p. 404.

“...une des raisons pour lesquelles Baudelaire reproduisait avec tant d’enthousiasme sa version de l’esthétique poesque, c’est qu’il pouvait ainsi se persuader de cette affinité qui le préoccupait tant. Quelle autre explication pourrait-on donner, à la façon dont Baudelaire passe sous silence, en faisant semblant d’en ignorer jusqu’à l’existence, des aspects de l’esthétique poesque, qui, si on les mettait en évidence, rendraient toute différente les conceptions que Poe avait sinon du but de la poésie, du moins des moyens par lesquels le poète devait y viser ?⁴³”.

É exatamente este tipo de preocupação que justificaria o fato de Baudelaire ter omitido, em seus resumos sobre Poe, a distância do poeta-crítico em relação aos arroubos do sentimento romântico. Poe pensava o fazer literário de maneira tão incrivelmente matemática que chega a listar, no texto *O princípio poético*⁴⁴, um conjunto de temas próprios à poesia. Como bem aponta Wetheril, Baudelaire nem mesmo faz alusão a essa passagem.

No decorrer do livro citado, quando as produções poéticas de ambos os escritores são cotejadas, torna-se clara a diferença fundamental: Poe era um racionalista, o transcendentalismo que ele buscava era metafísico-matemático; Baudelaire, ao contrário, era um sensualista, todo seu transcendentalismo é recheado pela carnalidade cristã⁴⁵. O

⁴³ WETHERIL, Op. Cit., p. 42: “...uma das razões pelas quais Baudelaire reproduzia com tanto entusiasmo sua versão da estética poesia, é que assim ele podia se persuadir desta afinidade que o preocupava tanto. Que outra explicação poder-se-ia dar à maneira com que Baudelaire emudece, como que ignorando até mesmo a existência, diante de aspectos da estética poesia que, se colocados em evidência, tornariam muito diferentes as concepções que Poe tinha, senão do objetivo da poesia, pelo menos dos meios pelos quais o poeta deveria visá-la?”.

⁴⁴ POE, Edgar Allan: *O princípio poético*. In: **Poemas e ensaios**. Rio de Janeiro, Globo, 1987. Trad.: Oscar Mendes e Milton Amado.

⁴⁵ Neste caso, especificamente, lembro os dizeres de Wetherill, Op. Cit., p. 49, quando ele aponta: “*Le contraste est grand entre le réalisme de Baudelaire et la musique éternelle et indéterminée de Poe. Ce dernier, dans sa recherche de l’idéal, tend vers l’épuration de la matière ; il s’inspire d’un monde plutôt psychique que physique, alors que Baudelaire, sensualiste, catholique et charnel, semble assez souvent se complaire à se rouler dans les miasmes du monde de tous les jours*”. Ou: “O contraste é grande entre o realismo de Baudelaire e a música eterna e indeterminada de Poe. Este, em sua busca do ideal, tende à depuração da matéria; ele se inspira num mundo antes psíquico que físico, ao passo que Baudelaire,

olhar, o toque, o cheiro (sobretudo) são fundamentais em sua poética. Ele não negava a razão, mas, virando do avesso a “tresloucada” inspiração dos românticos, esta razão era utilizada como base para uma virtude maior, a imaginação:

“En réalité, les qualités requises pour atteindre la vraie poésie peuvent se ramener à deux : la sensibilité et l’imagination⁴⁶”.

“...ce procédé linguistique traduit une expérience nouvelle du monde, conçu non plus comme ‘un musée d’objets séparés, délimités, rationnellement concevables, divisibles dans des groupes rationnels, mais comme un chaos animé, respirant des forces actives’⁴⁷”.

O leitor pode achar estranho, e com alguma razão, o fato de eu ter começado a tratar dos possíveis diálogos entre dois escritores enfatizando não as similaridades, mas antes as diferenças. A este leitor indico que aqui não pretendo traçar e discutir minúcias escriturais⁴⁸ metodológicas. A atividade crítica feita até o momento, reforçando a diferença, é útil para dar o limite da liberdade de Baudelaire em relação às referências⁴⁹ que absorvia, e será reaproveitada no decorrer desse estudo. Portanto, não me interessa

sensualista, católico e carnal, parece, com frequência, gozar o ato de se imiscuir nos miasmas do mundo de todos os dias”.

É óbvio que em literatura é preciso tomar cuidado com reducionismos, porém para mim também é certo que, numa comparação inicial, Baudelaire é um poeta muito mais ligado ao corpo, ao toque, ao cheiro, à degradação da matéria. No momento adequado, voltarei ao assunto, e assim espero que ele fique mais bem delimitado.

⁴⁶ AUSTIN, Lloyd James : **L’univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique**. Mercure de France, Paris, 1956, p. 141: “Na realidade, as qualidades requeridas para se alcançar a verdadeira poesia podem se concentrar em duas: a sensibilidade e a imaginação”.

⁴⁷ IBIDEM, p. 142: “...este procedimento linguístico traduz uma experiência nova do mundo, concebido não mais como ‘um museu de objetos separados, delimitados, racionalmente concebíveis, divisíveis em grupos racionais, mas como um caos animado, respirando forças ativas”.

⁴⁸ Neste estudo, utilizo o termo escritura, pois o vejo como o melhor para definir uma ideia de processo, por meio do qual um dado sujeito poético busca sua voz literária, sua especificidade verbal. Em algumas oportunidades, porém, sobretudo por motivos eufônicos, posso utilizar simplesmente escrita.

⁴⁹ Neste estudo, devido a orientações oriundas da crítica das fontes, evitei ao máximo utilizar a palavra influência, posto que o termo pode comportar, em sua imprecisão, noções de hierarquia e de valor entre culturas, obras, e momentos literários. Penso que, num cotejo, o crítico deve salientar o diálogo entre os textos, abrilhantando o que eles têm de original e particular.

saber até que ponto o fazer literário de Poe e Baudelaire são parecidos, mas sim o possível terreno teórico no qual ambos caminharam, e como isso pode ter inspirado Baudelaire no que toca à produção dos poemas em prosa.

A este respeito, uma das mais importantes contribuições ao pensamento que desejo delinear neste tópico tem origem num dos mais célebres textos de Poe, *A filosofia da composição*⁵⁰. Nele, o poeta-crítico, com agudeza ímpar, tem por objetivo permitir ao público “dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento⁵¹”. Em outras palavras, Poe pretende dar a seu leitor alguma noção das entranhas de seu fazer literário. Antes, no entanto, de convidar o leitor para entrar no ateliê, ele se vê às voltas com interessantes questões de estética, habilmente resolvidas. Dessa forma, diz o poeta que a Beleza não seria “uma qualidade, como se supõe, mas um efeito⁵²”. Penso, então, que para Poe a Beleza não é um atributo, aplicado meio que por acidente a um elemento exterior ao indivíduo, mas antes um objeto passível de planejamento e construção⁵³, elaborado mediante esforço intelectual. No mundo poético de Poe, não há acaso:

“Muitas vezes pensei quão interessantemente podia ser escrita uma revista por um autor que quisesse [...] pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento⁵⁴”.

⁵⁰ POE, Edgar Allan: *A filosofia da composição*. In: **Poemas e ensaios**. 2 ed. Rio de Janeiro, Globo, 1987, p. 109-122. Trad.: Oscar Mendes e Milton Amado.

⁵¹ IBIDEM, p. 110.

⁵² IBIDEM, p. 113.

⁵³ É neste mesmo sentido que Baudelaire aponta quando escreve, por exemplo, o ensaio *Eloge du maquillage*.

⁵⁴ POE, Op. Cit., p. 110.

“Pormenorizar”, “processo”, e “ponto de acabamento” são apenas alguns exemplos de expressões utilizadas por Poe com o intuito de racionalizar o momento de criação artística, elevado, por ele, à condição de uma série de procedimentos planejados com auspícios matemáticos, que têm por objetivo criar a Beleza. Chegando a este ponto, é interessante observar como, a partir destas definições, Poe deriva suas ideias sobre lugares e funções da poesia e da prosa:

“...designo a Beleza como a província do poema, simplesmente porque é evidente regra de arte que os efeitos deveriam jorrar de suas causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los. E ninguém houve ainda bastante tolo, para negar que a elevação especial, a que aludi, *é mais prontamente* atingida num poema⁵⁵”.

No trecho citado, vemos o quanto Poe, como disse anteriormente, encontra-se preso a certo vocabulário racionalista. A relação entre Beleza e poema não é estabelecida mediante liames espirituais; o poema não é a seara do sentimento, mas a melhor *forma*, a que possui *os melhores meios para atingir* o belo. Cabe-me, agora, discutir que meios seriam esses, e arriscando um pensamento que pode parecer apressado, penso que, numa espécie de estruturalismo *avant la lettre*, no qual lhe faltariam o apoio de outras disciplinas e estudos, Poe, ao considerar que o poema possui os melhores meios para alcançar o belo, faz referência direta ao trabalho sobre o signo, que – devido à breve extensão normalmente devotada ao poema (em comparação com a prosa) – é mais acurado. A materialidade do signo, no poema, pode ser mais bem lapidada, de maneira que a concentração de meios que lhe é natural trabalhe mais proficuamente em prol dos efeitos pretendidos:

⁵⁵ IBIDEM, p. 113. Grifos do autor.

“Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o *efeito* imensamente importante que se deriva da *unidade de impressão*, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com *totalidade* é imediatamente destruído⁵⁶”.

É preciso observar, na citação, como, para Poe, tudo trabalha em prol da concentração de meios; elemento fundamental para o cerceamento do conteúdo poético. Apenas no decorrer de seu ensaio é possível perceber o quanto o trabalho denso sobre o verbo adquire lugar de destaque. E esta densidade parece ter sido, também, uma preocupação de Baudelaire: “*Parce que la forme est contraignante, l’idée jaillit plus intense*⁵⁷”. Ou seja, nesta carta, datada de 1860, e endereçada a Armand Fraise, Baudelaire dá o tom do foco do trabalho poético: quanto mais reduzida e limitante é a forma, mais acabado o trabalho se torna. A este respeito, vale a pena observar, na mesma carta, uma bela metáfora da concentração poética:

“Avez-vous observé qu’un *morceau* de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l’infini que le grand panorama vu du haut d’une montagne ?⁵⁸”.

A palavra *morceau* (pedaço) já remete a uma limitação, porém é relevante notar que o dito pedaço é sempre contornado por alguma forma, seja esta forma uma chaminé, rochedos, ou uma arcada. Arte é delimitar o infinito (o céu) em uma forma. A visão sobre o

⁵⁶ IBIDEM, p. 111. Grifos meus.

⁵⁷ BAUDELAIRE, Charles: **Correspondance**. Gallimard, Paris, 2000. Org. Claude Pichois e Jérôme Thélot. Carta a Armand Fraise, 1860, p. 195: “Pelo fato de a forma ser limitante, a ideia jorra mais intensa”.

⁵⁸ IBIDEM, p. 196. Grifo meu: “O senhor já observou que um *pedaço* de céu, entrevisto por uma abertura, ou entre duas chaminés, dois rochedos, ou por uma arcada, etc., dá uma ideia mais profunda do infinito que o grande panorama visto do alto de uma montanha?”.

belo é subordinada, então, à concentração que o objeto adquire em uma dada “conformidade”.

Esta visão de poema fundada por Poe ganhará direito de cidade no Século XIX, se espalhará pelo Ocidente, e – por que não dizer? – atravessará tempos e postulados críticos. No presente estudo, por exemplo, basta observar o quanto uma crítica como Bernard encontrava-se embebida em tais ideias; conceitos como brevidade, unidade e efeito perpassam todo seu pensamento. No entanto, se serve de salvo-conduto, mesmo Meschonnic – poeta e crítico francês que discute, justamente, o engessamento das concepções de poesia e prosa, atitude que confere a aquela, em detrimento desta, a primazia do signo e do ritmo – participa, com ressalvas⁵⁹, de uma tal concepção: “...*caractère serré du langage de la poésie en vers: dans un espace réduit, un maximum de contraintes*⁶⁰”.

Se poesia, assim é materialidade e concentração, é trabalho artesanal sobre a concretude da palavra, o que Poe teria a nos dizer sobre o lugar da prosa? Partindo uma vez mais de verbetes clássicos a respeito de estética, o poeta-crítico nos responde:

“Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa [...]. A Verdade, de fato, demanda uma precisão, e a Paixão, uma *familiaridade*...”⁶¹.

⁵⁹ As ideias de Meschonnic serão discutidas no momento oportuno.

⁶⁰ DESSONS, Gérard & MESCHONNIC, Henri: **Traité du rythme des vers et des proses**. Dunod, Paris, 1998, p. 167: “caráter rigoroso da linguagem da poesia em versos: em um espaço reduzido, o máximo de coerções”.

⁶¹ POE, Op. Cit., p. 113. Grifo do autor.

À prosa, portanto, caberia o trabalho que cumpriria com a elaboração de elementos exteriores ao verbo, mais relativos à vivência prática, ao cotidiano: questões do intelecto, ou do coração, que para serem formuladas e compreendidas demandam abstração (precisão) ou conhecimento de causa (familiaridade). Poe quase nos diz que a prosa é o lugar do comezinho; opinião, a julgar pelas citações seguintes, defendida não apenas por ele:

“J’ai tâché de me replonger dans *Le Spleen de Paris* (poèmes en prose), car ce n’était pas fini. Enfin, j’ai l’espoir de pouvoir montrer, un de ces jours, un nouveau *Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique* à chaque accident de sa flânerie, et tirant de chaque objet une morale désagréable.

Mais que les bagatelles, quand on veut les exprimer d’une manière à la fois pénétrante et légère, sont donc difficiles à faire !⁶²”.

“...’je prouverai ainsi que tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais [...] et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs’⁶³”.

O primeiro trecho é de uma carta de Baudelaire a Sainte-Beuve, datada de 1866. A data é importante, pois o primeiro ensaio sobre Poe é de 1855. Apontam-se, então, mais facilmente, algumas convergências. A primeira evidência a indicar, a respeito de uma possível concepção de Baudelaire a respeito da prosa, é o termo *accident*, que designa

⁶² BAUDELAIRE, Charles: **Lettres – 1841-1866**. Mercure de France, Paris, 1966. Carta a Sainte-Beuve, 1866, p. 493. Grifos do autor: “Eu me incumbi de mergulhar novamente no *Le Spleen de Paris* (poemas em prosa), pois ainda não estava acabado. Enfim, tenho a esperança de poder mostrar, em algum dia, um novo *Joseph Delorme afixando seu pensamento rapsódico* a cada acidente de seu flânar, e retirando de cada objeto uma moral desagradável. Mas como essas bagatelas, quando se quer expressá-las de uma maneira a um só tempo penetrante e ligeira, são, então, difíceis de fazer!”.

Pelo fato de ter consultado dois volumes de correspondências, a partir de agora, eu os diferenciarei, nos rodapés, por meio de seus títulos. O volume organizado por Pichois e Thélot receberá o nome de *Correspondance*, e este, ao que agora me refiro, e que parece não ter organizador principal, receberá o nome de *Lettres*.

⁶³ BAUDELAIRE: *Madame Bovary, Par Gustave Flaubert*, p. 479: “eu provarei assim que todos os temas são indiferentemente bons ou maus [...] e que os mais vulgares podem se tornar os melhores”.

aquilo em que o autor de poemas em prosa supostamente deve se concentrar, durante a *flânerie*, para criar os objetos de sua arte, quase relegando a escrita em prosa à mera observação de eventos sem importância. O segundo ponto fica por conta da função do autor que observa o dito acidente, que deve extrair “*de chaque objet une morale désagréable*”. Quem deseja extrair moral, desagradável ou não, de eventos citadinos está, de certa forma, preocupado em expor “verdades”, preocupado em delinear, equacionar e demonstrar a validade de conceitos. No entanto, o ponto culminante, a meu ver, está no termo *bagatelles*, que fecha o período e é utilizado para descrever, enfim, todo o processo de escritura; coisa de pouco valor, sem importância.

O segundo trecho foi extraído de um artigo de Baudelaire sobre o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e data de 1859. Impressionado com o livro, o poeta procura investigar os motivos de seu sucesso, e, num dado momento, tenta “encarnar” a linha de pensamento que Flaubert teria seguido para chegar ao que Baudelaire afirma ser “a obra prima perfeita”. Assim, o trecho escolhido é um desses momentos em que Baudelaire tenta dar “voz” ao romancista, tenta pensar como ele, e por isso mesmo espanta um pouco a sinceridade crua: mesmo havendo uma aparente concessão à primazia da arte (“*tous les sujets sont indifféremment bons ou mauvais*”), a conclusão do argumento baliza a concepção de prosa como lugar do iníquo, pelo menos no século XIX: “*Soyons donc vulgaires dans le choix du sujet, puisque le choix d’un sujet trop grand est une impertinence pour le lecteur du XIX siècle*⁶⁴”.

Isto posto, é preciso apontar uma questão de interesse: é possível que a ligação, aqui feita, entre a apresentação da Verdade e Paixão poéticas e a moral baudelaireana não seja assim tão direta, não satisfazendo análises mais exigentes. Poe, em seu ensaio, parece

⁶⁴ IBIDEM, p. 480: “Sejamos então vulgares na escolha do tema, pois a escolha de um tema grandioso é uma impertinência para o leitor do Século XIX”.

conferir à prosa o trato com conceitos mais nobres, em comparação aos referidos por Baudelaire. Poe apenas sugere, da poesia à prosa, uma queda às questões menos importantes da alma humana, resvalando no banal; Baudelaire sustenta, quase em letras maiúsculas, a primazia do vulgar.

Porém, num ensaio sobre Théophile Gautier⁶⁵, poeta no qual Baudelaire tem um de seus alvos artísticos, é possível observar um quase decalque das teorias de Poe. Talvez pelo fato de se referir ao homem que, em sua visão, figuraria entre os maiores poetas do século XIX, Baudelaire amenize o tom, adaptando, digamos, a forma ao conteúdo: Gautier, assim como Poe, era poeta de exímio rigor formal; chegava a pregar que, para o verdadeiro poeta, “*L’inexprimable n’existe pas*”⁶⁶. Dessa forma, em um texto sobre um poeta, e um poeta com afinidades espirituais com Poe, é que Baudelaire revela-se realmente devedor do americano:

“La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s’assimiler à la science ou à la morale ; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle même. Les modes de démonstration de vérités sont autres et sont ailleurs. La Vérité n’a rien à faire avec les chansons. Tout ce qui fait le charme, la grâce, l’irrésistible d’une chanson, enlèverait à la Vérité son autorité et son pouvoir. Froide, calme, impassible, l’humeur démonstrative repousse les diamants et les fleurs de la Muse ; elle est donc absolument l’inverse de l’humeur poétique”⁶⁷.

⁶⁵ BAUDELAIRE, *Critique littéraire: Théophile Gautier*, 1859, p. 492-508.

⁶⁶ IBIDEM, p. 501: “O inexprimível não existe”.

⁶⁷ IBIDEM, p. 498: “A poesia não pode, sob pena de morte ou decadência, assemelhar-se à ciência, ou à moral; ela não tem a Verdade por objeto, ela só tem a si mesma. Os modos de demonstração de verdades são outros, e estão alhures. A Verdade não tem o que fazer com as canções. Tudo o que faz o charme, a graça, o irresistível de uma canção extrairia da Verdade sua autoridade, e seu poder. Frio, calmo, impassível, o espírito demonstrativo rejeita os diamantes e as flores da Musa; ele é, então, absolutamente o inverso do espírito poético”.

Em primeiro lugar, é preciso indicar como é grafada a palavra verdade, com a inicial em maiúscula, assim como no texto de Poe. Depois, novamente, tudo o que Poe sugere com o termo “satisfação do intelecto” (que é o que procura quem trabalha com a Verdade), Baudelaire tenta definir em uma série de argumentos comparativos, salientando as diferenças entre os “humores” relativos à Verdade e à poesia. Conferindo, então, à Verdade os domínios da ciência e da moral, à poesia restaria:

“...le principe de la poésie est [...] l’aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l’âme ; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l’ivresse du coeur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison⁶⁸”.

Aqui, não seria forçado dizer que há grande inspiração nos dizeres de Poe. Se para o poeta-crítico a Beleza é “pura e intensa elevação da alma”, para Baudelaire é “*un enlèvement de l’âme*”; se a Verdade é “satisfação do intelecto”, e a Paixão, “excitação do coração”, para Baudelaire, a primeira é “*pâture de la raison*”, e a segunda, “*ivresse du coeur*”. Entre elevação e *enlèvement* não há praticamente nada para comentar; é quase tradução direta. Porém, nos outros dois casos, há ruídos no dito decalque. No começo desta análise, salientei que Baudelaire jamais foi um representante totalmente fiel das ideias de Poe, sendo que por vezes forçava identificações com o poeta americano, e na definição dos escopos de Verdade e Paixão, é possível perceber a diferença fundamental entre os dois escritores. Poe prefere termos abstratos, como satisfação e excitação; Baudelaire, mais sensual, apela para palavras que remetem diretamente a atos corporais, comer e beber.

⁶⁸ IBIDEM, p. 499: “...o princípio da poesia é [...] a aspiração humana em direção a uma Beleza superior, e a manifestação desse princípio está em um entusiasmo, uma elevação da alma; entusiasmo de toda forma independente da paixão, que é a embriaguez do coração, e da verdade, que é o alimento da razão”.

Porém, mais que isso, as palavras por ele utilizadas ainda dizem respeito ao excesso em ambas as atividades; não basta o corpo, é preciso preenchê-lo, usá-lo, empanziná-lo.

Entretanto, se tudo o que escrevi até o momento é útil para entender como, para um poeta do século XIX, definiam-se os lugares devidos à poesia e à prosa, já não é tão salutar trabalhar com categorias de tal maneira estanques. Bem sabemos que poesia não é o único lugar do signo, assim como a prosa não é o único recanto das verdades e paixões humanas; para perceber o valor de tal asserção, basta ler autores como Guimarães Rosa e Osman Lins, prosadores que em seus livros conferem lugar de status ao trabalho sobre o verbo. Mesmo no escrutinador século XIX, temos o *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, e que, no Brasil, mereceu a tradução de um poeta, José Paulo Paes.

Portanto, dado o primeiro passo, o da definição mais rígida de lugares e funções, cabe agora estudar como foi possível uma guinada em direção a um gênero como o poema em prosa, que, ao que tudo indica, mescla elementos entre si tão díspares. Para resolver esta pendência, invoco em minha ajuda dois poetas e estudiosos, Paul Claudel e Henri Meschonnic; ambos, conforme a época e os limites em que atuaram, discorrem a respeito dos espaços ocupados pela literatura e, sobretudo, pela poesia.

Começarei com Claudel por um motivo simples: levando-se em conta sua extensa produção, publicada ao longo de seus 86 anos, é possível apontar, sem correr grandes riscos, que se trata de um homem entre dois tempos; seria exagero dizer que foi contemporâneo de Poe e Baudelaire, mas seria também um descuido não considerar o peso da então recente tradição oitocentista em sua produção, assim como é possível perceber, em seu pensamento, indícios de uma teoria que encontrará em Gerard Dessons e Meschonnic ampla formulação. É esta genealogia que procurarei delinear a partir de agora.

Em primeiro lugar, convém partir de um solo já reconhecido, do que há de comum entre Claudel e o que foi estudado até o momento, os lugares mais facilmente reconhecíveis da poesia e da prosa. Assim, para Claudel a palavra escrita poderia ser empregada para dois fins: “*ou bien nous voulons produire dans l’esprit du lecteur un état de connaissance, ou bien un état de joie*⁶⁹”. No primeiro caso:

“...l’objet est la chose principale, il s’agit d’en fournir une description analytique exacte et complète, de faire progresser le lecteur par des chemins continus jusqu’à ce que le circuit du spectacle ou de la thèse ou de l’événement soit complet ; il ne faut pas que dans cette marche son pas soit distrait ou heurté⁷⁰”.

No segundo, por sua vez :

“...par le moyen des mots, comme le peintre par celui des couleurs et le musicien par celui des notes, nous voulons d’un spectacle ou d’une émotion ou même d’une idée abstraite constituer une sorte d’équivalente ou d’espèce soluble dans l’esprit. Ici, l’expression devient la chose principale⁷¹”.

Observe que, à sua maneira, Claudel recupera muito do que aqui já foi apresentado, ou seja, a palavra eternamente bifurcada entre o pensamento lógico e o devaneio sensorial, entre o “objeto” e a “expressão”. No primeiro caso, ao contrário do que vimos em Poe e Baudelaire, há pelo menos alguma modalização, quando o autor diz que “*il ne faut pas que*

⁶⁹ CLAUDEL, Paul: Réflexions et propositions sur le vers français. In : **Positions et Propositions**, Pléiade, Paris, 1965 [1928], p. 3-44. A citação em questão é da página 4: “ou queremos produzir no espírito do leitor um estado de conhecimento, ou um estado de gozo”.

⁷⁰ IBIDEM, p. 4: “...o objeto é a coisa principal, trata-se de fornecer uma descrição analítica exata e completa, de fazer o leitor progredir por caminhos contínuos, até que o circuito do espetáculo, da tese, ou do evento esteja completo; não é preciso que nesta marcha seu passo seja aturdido ou entrecortado”.

⁷¹ IBIDEM, p. 4: “...por meio das palavras, como o pintor pelas cores, e o músico pelas notas, nós queremos, de um espetáculo, de uma emoção, ou mesmo de uma ideia abstrata, constituir algo de equivalente, ou de espécie solúvel no espírito. Aqui, a expressão torna-se a coisa principal”.

dans cette marche son pas soit distrait ou heurté”; não é necessário, no sentido de que não é atributo deste tipo de uso (o lógico), mas, a meu ver, abre-se uma janela para o possível. Porém, mesmo assim, a divisão de tarefas continua nítida. Para arrematar, Claudel chega onde imaginávamos:

“Dans le premier cas, il y a prose, dans le second, il y a poésie. Dans la prose les éléments primordiaux de la pensée sont en quelque sorte laminés et soudés, raccordés pour l’oeil, et leurs ruptures natives sont artificiellement remplacées par les divisions logiques.

[...]

Dans la poésie, au contraire, le lingot a été accepté tel quel et soumis seulement à une élaboration additionnelle...⁷²”.

Para Claudel, a poesia é o lugar do pensamento, e o pensamento original, primitivo, é entrecortado, fragmentado, sofre com as rupturas impostas pelo mundo, que o formata à maneira da desconexão. Assim, o pensamento poético ganha intensidade com a intervenção da ruptura, do nada, do branco, representado graficamente pelo espaço entre os versos. É desta concepção de poesia que vem sua famosa asserção a respeito do “verso essencial”, pensamento puro que, segundo ele, seria “*une idée isolée par du blanc*”⁷³. A prosa, por outro lado, é o campo do ornamento artificial do pensamento. Como o próprio Claudel aponta, nela, as rupturas naturais, que incrementam a tensão do espírito, são substituídas pelo enleio lógico. A poesia seria, dessa forma, mais “natural” que a prosa.

⁷² IBIDEM, p. 5: No primeiro caso, há prosa, no segundo, há poesia. Na prosa, os elementos primordiais do pensamento são de alguma forma laminados e soldados, religados para o olho, e suas rupturas nativas são artificialmente substituídas pelas divisões lógicas.

[...]

Na poesia, ao contrário, o lingote foi aceito tal qual, e submetido apenas a uma elaboração adicional.

⁷³ IBIDEM, p. 4: “uma ideia isolada pelo branco”.

No entanto, cabe perguntar as implicações desta referida naturalidade, observada por Claudel; são nessas implicações que vejo a principal contribuição para meu estudo. Seguindo de perto o pensamento de Claudel, percebe-se o quanto ele é cioso com questões específicas da língua francesa, recorrendo, não raro, a conhecimentos pontuais de fonética e fonologia. Essa escolha está ligada à visão teórica de Claudel, que liga a poesia a uma certa pureza de procedimentos. É ele quem diz, por exemplo, que, ao escondermos “*l’élément sonore sous l’élément intelligible*”⁷⁴, permitimos o erigir da prosa, ao passo que: “*Tout langage parlé est fait de vers à l’état brut*”⁷⁵. Se os artifícios da prosa escondem o que há de mais rudimentar e primordial no pensamento (seus brancos e suas sequelas), a poesia, com a sonoridade, pode recuperar/manter esse impulso original. Vale apontar, aqui, que essa referência à sonoridade não é coisa qualquer, no sentido do costumeiro recurso a aliterações e assonâncias; trata-se de inserção mais profunda no domínio da linguagem. Claudel fala de “*langage parlé*”. Poesia é todo o confuso vai-e-vem de ideias e sentimentos “*si fréquents dans la conversation*”⁷⁶, para além das frias, e necessárias, regras de versificação. Claudel, direta e simplesmente, restitui à poesia seu valor de oralidade; sobretudo no que esta pode representar um novo aporte à função do sujeito na poesia. Vejamos um trecho do ensaio de Claudel que pode esclarecer aonde desejo chegar:

“La musique du langage est une chose vraiment trop délicate et complexe pour qu’elle se contente d’un procédé aussi rudimentaire et barbare que simplement compter. [...] C’est pourquoi à la scène les acteurs sont forcés de transformer les alexandrins, d’avalier les rimes, de déplacer les césures, de

⁷⁴ IBIDEM, p. 5: “o elemento sonoro sob o elemento inteligível”.

⁷⁵ IBIDEM, p. 5: “Toda língua falada é feita de versos em estado bruto”.

⁷⁶ IBIDEM, p. 32: “tão frequentes na conversação”.

changer le nombre des syllabes, en un mot de faire quelque chose qui ne ressemble plus en rien au texte écrit. C'est la vie qui reprend ses droits⁷⁷”.

Há duas questões importantes a salientar nesta citação, a saber, a falsa relação entre poesia e número, e a função do ator, que, num ato de liberdade, se sobrepõe ao texto. Numa análise mais acurada, porém, é possível demonstrar que esta divisão é falsa; trata-se, na verdade, de uma só demanda: o que essencialmente caracteriza o sopro poético? Haveria para ele unidade mínima?

Para Claudel, no que toca à tradição da França, há um zelo extremado pela ordem, muito bem expresso em seu ensaio, como numa investigação antropológica da psicologia francesa: “*Le Français a horreur du hasard, de l'accidentel et de l'imprévu*⁷⁸”. No entanto, penso que este suposto impulso matemático da alma francesa dificilmente explicaria tudo. No exemplo do ator, temos um ato de liberdade radical, explicada somente a partir da interação estabelecida entre ator, texto, e plateia. Ato de liberdade pelo qual uma voz particular (individual), num átimo, alcança universalidade, ganha um status de locução coletiva. A esse respeito, vejamos Benveniste:

“La ‘subjectivité’ dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme ‘sujet’. Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d’être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l’on peut en faire état, n’est

⁷⁷ IBIDEM, p. 34: “A música da linguagem é uma coisa verdadeiramente demasiado delicada e complexa para que ela se contente com um procedimento tão rudimentar e bárbaro como, simplesmente, contar. [...] É por isso que, em cena, os atores são forçados a transformar os alexandrinos, a falsear as rimas, a deslocar as cesuras, a mudar o número das sílabas, em uma palavra, de fazer alguma coisa que não pareça em nada com o texto escrito. É a vida que retoma seus direitos”.

⁷⁸ IBIDEM, p. 8: “O Francês tem horror do acaso, do acidental e do imprevisto”.

qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble...⁷⁹”.

Ou seja, quando um ator “desloca” uma acentuação, ou muda o número das sílabas de um verso, ele não está apenas, num élan ditatorial, tomando uma atitude rebelde contra postulados artificiais. Ele está, na realidade presente da enunciação, construindo uma subjetividade atrelada a esta realidade, atrelada às condições e necessidades desta realidade; uma trans-subjetividade, comandada por uma cadência, um ritmo, particulares. Como bem o sabia o ator do exemplo de Claudel; que não se furtou a forjar “uma harmonia particular”. Neste ponto de meu texto, particularmente, revelo que desconheço as singularidades do trabalho do ator; neste sentido, meus dizeres podem parecer fortuitos a respeito do caso relatado. Desta feita, explicito que, aqui, o que desejo apontar são os óbvios curtos-circuitos interpretativos que ocorrem entre leitores e leituras oriundas de outras épocas; a leitura deste curto-circuito, a meu ver, revela o aflorar de uma forma-sujeito, e, por conseguinte, no trabalho do ator, de uma nova prosódia. Valéry, sensível a todas as idiosincrasias literárias, bem intuiu esta questão. Em seu ensaio *Au sujet D'Adonis*, em que comenta um poema de La Fontaine, de élan lírico, o poeta define a poesia moderna como um “*système de discordances*”, atrelado a uma “*tradition de l'excessif*”⁸⁰. Estando a primeira característica, a meu ver, contraposta a um suposto espírito de clareza, natural ao clássico, a segunda característica merece maior atenção, pois evidência de um pluralismo singular à condição da poesia moderna:

⁷⁹ BENVENISTE, Emile: De la subjectivité dans le langage. In: **Problèmes de Linguistique Générale I**, Gallimard, Paris, 1976, p. 258-266. A página em questão é a 259: “A ‘subjetividade’ de que tratamos aqui é a capacidade do locutor em se colocar como ‘sujeito’. Ela se define não pelo sentimento que cada um experimenta de si mesmo (este sentimento, na medida em que se pode vivenciá-lo, não passa de um reflexo), mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que ela acumula”.

⁸⁰ VALÉRY, Paul : Au sujet D'Adonis. In : **Variété**. Gallimard, Paris, 1962 [1924], p. 57-97: “sistema de discordâncias”, e “tradição do excesso”, p. 60.

“Notre époque a vu naître presque autant de prosodies qu’elle a compté de poètes, c’est à dire un peu plus de systèmes que de têtes...

[...]

Chacun faisait de son oreille et de son cœur un diapason et une horloge universels⁸¹”.

Diapasão e relógio, instrumentos de medida – porém, medida esta fragmentada num quase infinito número de prosódias. A meu ver, é esta singularidade que o ator de Claudel respeitava; é a esta condição que ele se via submetido. É preciso partir, sempre, da constatação da diferença. Nada nos impede de ler, e saborear, literatura de outras épocas; porém, os motivos da leitura, e a forma como ela toca o leitor, são mutáveis, variáveis como nossa prosódia. Valéry trata essa questão com a fineza que lhe é habitual:

“Ce qu’ils prisaient le plus, peut-être nous échappet-il ; ce qu’ils regardaient à peine, nous touche quelquefois étrangement. Certaines choses charmantes se sont faites profondes ; d’autres, tout insipides. Songez aux attraits et aux dégoûts que ce texte peut exciter chez un homme de nos jours, nourri des poètes modernes ; [...] son esprit comme son oreille sont devenus sensibles à des impressions que l’auteur n’avait jamais pensé de produire⁸²”.

⁸¹ IBIDEM, p. 66: “Nossa época viu nascer quase tantas prosódias quanto ela contou poetas, ou seja, um pouco mais de sistemas do que cabeças...
[...]
Cada qual fazia de sua orelha e de seu coração um diapasão e um relógio universais”.

⁸² IBIDEM, p. 95/96: “O que eles mais prezavam, talvez nos escape; o que eles olhavam penosamente, nos toca por vezes de maneira estranha. Certas coisas encantadoras se fizeram profundas; outras, totalmente insípidas. Imagine os atrativos e os desgostos que este texto pode excitar em um homem de nossos dias, nutrido por poetas modernos; [...] seu espírito, como sua orelha, tornaram-se sensíveis a impressões que o autor jamais pensou produzir”.

É nesta via, portanto, que o ator de Claudel trabalha; sentindo que algo no texto original lhe escapa, ele se prende, então, ao que lhe toca – condição de sua vivência, no entanto, o que lhe toca respira em outro ritmo, a despeito do número dos versos. Para usar uma metáfora, um predicativo do sujeito é predicativo do sujeito aqui ou na Idade Média; esta é a realidade do número, quase gramatical – um alexandrino o é num livro de culinária, num verso de Racine, num poema de Mallarmé. O que muda é a realidade do acento e da locução. No ritmo, assim, impõe-se um homem, que na particularidade de seu viver histórico aprendeu que orelha e coração são os únicos limites de seu sistema. O espírito artístico, assim, busca sempre o ritmo, não o número: “*Le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux, et une mesure de ce flux*”⁸³.

Em quase todos os seus textos, Meschonnic elege a métrica como a principal barreira a ser superada. Para o teórico, a simples contagem de sílabas pouco nos diz a respeito do caráter múltiplo do poema, a um só tempo sistema, aventura linguística e alvorecer do sujeito⁸⁴; sistema, pois constituído por partes solidárias entre si (estrutura de versos, estrofes, esquema de rimas, etc.); aventura linguística, pois (até “poescamente” falando) é a atualização máxima de todos os níveis de uma língua (fonética, sintaxe, semântica, etc.); e alvorecer do sujeito, pois de fato o constitui nos atos integrados de leitura/escritura, inserindo-o politicamente nas relações de sentido estabelecidas dentro de uma comunidade, num dado contexto histórico. Dessa forma, quando lemos que ritmo é fluxo, sendo a métrica apenas uma forma de medir esse fluxo, é preciso compreendê-lo não como regra fixa, padronizável, mas como instância sujeita a transformações praticadas por um sujeito inscrito na história. Daí o belo apontamento de Claudel acerca da oralidade, lição que

⁸³ DESSONS & MESCHONNIC, Op. Cit., p. 24: “O ritmo é um movimento, não uma contagem. Etimologicamente, um fluxo. A métrica é um meio de medir este fluxo, e uma medida deste fluxo”.

⁸⁴ Conceitos observados em DESSONS, Gérard : **Introduction à l’analyse du poème**. Bordas, Paris, 1991.

Meschonnic procura ensinar novamente: “...le texte, par son rythme [...], est avant tout en effet littérature orale, et littérature orale cela signifie collectivité⁸⁵”. Ritmo, portanto, para além da frieza do número, é a expressão linguística particular de um sujeito histórico; a métrica aprisiona o poema no cosmos, num falso esquema de permanência, o ritmo o liberta para o fluxo da história. Fluxo este, aliás, que é a real origem etimológica da palavra. Em grego, a palavra significaria “*manière particulière de fluer*”, e descreveria “*des 'dispositions ou des 'configurations' sans fixité ni necessite naturelle et résultant d'un arrangement toujours sujet à changer*⁸⁶”. Ou seja, o ritmo nega, em seu arranjo mutável, qualquer movimento que não seja histórico, qualquer movimento estranho ao sujeito.

Antes de dar curso, porém, a esta linha de raciocínio, discutindo o papel do sujeito na teoria recém arrolada, creio caber um apontamento que com certeza iluminará o debate, pois não quero que o leitor confunda o que aqui faço: não se trata de jogar fora a tradição métrica. Isto posto, cabe pontuar, ainda que brevemente, o que dizem os partidários da “teoria do número”. Para Meschonnic, a dita teoria do número, em sua maquinação preestabelecida, participa, assim como muitas teorias devedoras do estruturalismo, do que ele chama de mito do signo, forma de ver o mundo e a arte em símbolos acabados, ou em dualidades absolutas (masculino e feminino, vazio e cheio, surdo e sonoro, etc.). Isto posto, debatendo em campo diverso, temos Jacques Roubaud, que, em seu livro *La vieillesse d'Alexandre*, procura construir interessantes contrapontos à teoria de Meschonnic. O principal deles, a meu ver, é a tentativa de, após situar historicamente o surgimento do alexandrino, desconstruir uma suposta narrativa de sua destruição: “*La métrique est morte*

⁸⁵ MESCHONNIC, Apud BOURASSA, Lucie: **Henri Meschonnic: Pour une poétique du rythme**. Bertrand-Lacoste, Paris, 1997, p. 76: “...o texto, por seu ritmo [...], é antes de tudo, em efeito, literatura oral, e literatura oral significa coletividade”.

⁸⁶ BENVENISTE, Émile: La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique. In: **Problèmes de linguistique générale I**, p. 325-335. A página em questão é a 333: “maneira particular de fluir”, e “disposições ou configurações sem lugar fixo, ou necessidade natural, e resultando de um arranjo sempre disposto a mudar”.

*avec l'alexandrin qui ne survit plus que comme émigré, tailleur des pierres pour mausolées, anachronisme aristocratique*⁸⁷...”. É por este caminho que, nos dizeres do poeta-crítico, ele busca recuperar a narrativa do envelhecimento de uma tradição: “*Vieille, mais pas encore morte*⁸⁸”. Entretanto, penso eu, Roubaud incorre em erro tão comum quanto factual; e o mais visível deles, a meu ver, está na oposição Antigo x Novo. Em diversas oportunidades, o poeta-crítico parece se esforçar para provar que, no dito novo, há ecos indubitáveis do antigo. Em vista disso, antes de ir aos fatos, postulo: não se trata de escolher um lado, liberal ou conservador – abraçar uma nova forma não é, necessariamente, uma postura modernista, no sentido de combate que essa palavra comporta; trata-se, antes, da consciência do nascer de uma nova identidade de ideias. Dessa forma, por exemplo, Roubaud parece se apressar em definir o verso livre como “*instrument privilégié de la survie de l'ancien*⁸⁹”. É extremamente interessante, leitor, estudar não só o verso livre, mas outras formas poéticas, como de alguma forma ligadas a uma tradição; o mundo não surgiu no dia do novo. Por isso, quando falo aqui em forma-sujeito, e na busca de uma nova prosódia, não se trata de uma apegada defesa do novo; é antes uma investigação sobre a necessidade de aparecimento desse novo. A partir da citação seguinte, creio que poderei me situar melhor:

“Le point ultime de cette critique de la prosodie dans la prosodie en conservant la référence explicite au nombre et à la rime est, mieux que *O saisons, ô chateaux* [...] le poème intitulé *Mémoire* [...] où toutes les

⁸⁷ ROUBAUD, Jacques: **La vieillesse d'Alexandre**. Ramsay, Paris, 1988, p. 10: “A métrica morreu com o alexandrino, que sobrevive apenas como exilado, como quem talha pedras para mausoléus, anacronismo aristocrático”.

⁸⁸ IBIDEM, p. 10: “Velho, mas não ainda morto”.

⁸⁹ IBIDEM, p. 15: “instrumento privilegiado da sobrevivência do antigo”.

démolitions métriques mises à l'épreuve pour la rage dans *Qu'est-ce pour nous...* sont utilisées *pour* l'alexandrin, pour un *autre alexandrin*⁹⁰...”.

No trecho, Roubaud comenta alguns poemas de Rimbaud, e, no destaque de seus grifos, é possível observar de forma mais precisa o que deseja expressar. Roubaud, ao tratar dos alexandrinos rimbaudianos, concentra-se, a meu ver, apenas na conservação da tradição, e não de forma equívoca; mas sim, antes, insuficiente, pois, como ele mesmo aponta, se ainda é alexandrino, trata-se de outro. Essa inserção de um outro no mesmo é evidência suficiente de outra voz; outro alexandrino, voz outra. A este respeito, por exemplo, é importante ressaltar como os mais diferentes poetas foram sensíveis às empreitadas formais de suas épocas. Gautier cita o caso da abertura de *Hernani*:

“Serait-ce déjà lui?

C'est bien à l'escalier

Dérobé”.

Segundo Gautier, sendo o autor “*libéral ou royaliste*⁹¹”, a estrutura toda desse verso era vista como negligência, ou afronta, “*une pichenette sur le nez du classicisme*”. No vultear do corajoso enjambement, utilizando o branco da página, alegoria de um pensamento em fratura, as pausas antecedem, longas, as palavras, e dão o ritmo da fala em expectativa de Dona Josefa. Uma bela explicação é dada por um romântico anônimo, e é assim narrada por Gautier:

⁹⁰ IBIDEM, p. 32. Grifos do autor: “O derradeiro ponto desta crítica da prosódia na prosódia, conservando a referência explícita ao número e à rima, é, melhor que o poema *O saisons, ô châteaux*, [...] o poema intitulado *Mémoire*, [...] em que todas as demolições métricas postas à prova a serviço da raiva em *Qu'est que pour nous...* são utilizadas *para* o alexandrino, para um *outro alexandrino*”.

⁹¹ GAUTIER, Théophile: **Histoire du romantisme**. Flammarion, Paris, 1979 [1874], p. 92: “liberal ou realista”, e “um peteleco no nariz do classicismo”.

“– Mais ce n’est pas une négligence, c’est une beauté...

[...]

Ne voyez-vous pas que ce mot dérobé, rejeté et comme suspendu en dehors du vers, peint admirablement l’escalier d’amour et de mystère qui enfonce sa spirale dans la muraille du manoir ! Quelle merveilleuse science architectonic!⁹²”.

Com o risco do anacronismo, lembrei-me de Mallarmé e, nele em parte inspiradas, das propostas concretistas, ao ler esta explicação. De alguma forma, o sujeito já não cabe na ordenação sintática; é preciso dominar a página, explorar os seus brancos, como pequenas alegorias de rupturas no pensamento e na fala. Quando, portanto, com Meschonnic, postulo o ritmo no lugar do número, não se trata de uma escolha pelo puro e simples novo – é antes uma escolha por um pensamento que busca investigar as motivações do sujeito de uma poética.

A partir destas reflexões, e de outros temas neste estudo levantados, é possível notar que o conceito de sujeito toma lugar de destaque. Em vista disso, é válido perguntar de que forma esse “sujeito” ajudaria a responder a pergunta inicial desse tópico: quais as possíveis condições que se erigiram, ante o poema em prosa, para que ele, nos dizeres de Meschonnic, se tornasse uma “forma contra”? Chegado este ponto, tomarei por base a concepção de sujeito centrada na tradição teórica de Benveniste. Dessa forma, não interessa, aqui, tergiversar a respeito do indivíduo (*personne*), cuja existência está ligada à

⁹² IBIDEM, p. 94:

“– Mas isto não é uma negligência, é uma beleza.

[...]

O senhor não vê que a palavra *dérobé*, em enjambement, e como suspensa para fora do verso, pinta admiravelmente o escalar do amor e de mistério que aprofunda sua espiral na muralha do castelo. Que maravilhosa ciência arquitetônica!”.

consciência de si, e ao exercício da razão (Leibniz, Kant), mas, antes, observar como uma certa noção de sujeito erige-se por meio da linguagem. Não se trata, exatamente, de superar a noção ética de indivíduo⁹³, mas de saber “*en tant que le locuteur s’individue comme personne de discours – à travers l’indice je – qu’il est anthropologiquement une personne*”⁹⁴. Ou seja, se por um lado temos o indivíduo, supostamente racional e consciente de si, de outro, temos o sujeito, espacial, temporal e linguisticamente localizado; produto de feixes e filtros arquitetados pela linguagem, que o obrigam a se posicionar, a se constituir, a viver e a fazer viver por meio da língua:

“L’énonciation n’est donc pas un produit de l’histoire ; elle en est au contraire la condition, puisqu’elle fonde l’historicité en faisant que chaque parlant s’individue différemment dans une instance de discours toujours nouvelle, relative chaque fois à la situation de parole dans laquelle elle s’inscrit et qui ne se repète pas”⁹⁵.

É aqui que percebemos que dizer é fazê-lo num dado tempo, num dado momento – gozar a interdependência entre sujeito e historicidade; descrever um tempo é, antes de tudo, tomá-lo “*comme le temps où on parle*”⁹⁶. Meschonnic, participando desta concepção teórica, fará um uso particular dela, adaptando-a a certa visão de poema. Sem negar sua condição básica, a historicidade, para Meschonnic o sujeito do poema está longe de ser uma entidade apenas apreensível mediante um conjunto de unidades gramaticais e

⁹³ E nem mesmo teria o cabedal suficiente para implementar tal discussão.

⁹⁴ DESSONS, Gerard: **Émile Benveniste**. Bertrand-Lacoste, Paris, 1993, p. 77. Grifo do autor: “é no momento em que o locutor se individua como pessoa do discurso – através do índice je – que ele é antropologicamente uma pessoa”.

⁹⁵ IBIDEM, p. 76: “A enunciação não é, então, um produto da história; ela é, ao contrário, a condição, posto que ela funda a historicidade fazendo com que cada falante se individue diferentemente em uma instância de discurso sempre nova, relativa, a cada vez, à situação de fala na qual ela se inscreve e que não se repete”.

⁹⁶ BENVENISTE, *De la subjectivité dans le langage*, Op. Cit., p. 262: “como o tempo em que falamos”.

operadores de enunciação. Meschonnic radicaliza a noção de discurso, sublinhando seu caráter histórico, e, portanto, mutável. Assim:

“La notion générale dit d’abord que tout discours, théorique, littéraire, etc., est nécessairement limité par une époque et un lieu, ce qui suppose, dans la théorie, qu’il n’y a pas *un* discours de vérité, pas de transcendance, et dans la poésie, qu’il n’y a pas d’*essence* stable : ‘Toute pensée est de circonstance. Comme la poésie’⁹⁷”.

Se não há essência estável, portanto, a própria noção de sujeito é fugitiva, ou, nos dizeres do próprio Meschonnic, constitui-se em uma “poética negativa⁹⁸”, definida pela instabilidade. É neste ponto que Meschonnic articula sua “crítica” a Benveniste, pois este, ao trabalhar concentrando-se em unidades isoladas, age como se o sujeito fosse uma instância gramaticalmente palpável. Para o poeta-crítico, a interioridade do discurso, em sua fluência e mutabilidade, não deve ser ignorada, sendo preciso trabalhá-la “*sur des unités qui marquent ou parlent de, par exemple, l’affectivité ou l’opinion, le jugement de valeur du locuteur*⁹⁹”. Longe, porém, de visar à valorização de contedismos, Meschonnic procura pensar à distância da cisão entre um sujeito psicológico, interior, e sua “expressão”; por isso, recorre a uma visão sobre o poema como sistema, e, portanto, como vimos, conjunto de elementos solidários e interdependentes:

⁹⁷ BOURASSA, Op. Cit., p. 45/46. Grifo do autor: “A noção geral diz, a princípio, que todo discurso, teórico, literário, etc., é necessariamente limitado por uma época e um lugar, o que supõe, na teoria, que não há *um* discurso de verdade, não à transcendência, e na poesia, que não há *essência* estável: ‘Todo pensamento é de circunstância, como a poesia’”.

⁹⁸ IBIDEM, p. 103.

⁹⁹ IBIDEM, p. 51. Grifo do autor: “sobre unidades que marcam ou falam, por exemplo, da afetividade, da opinião, do julgamento de valor do *locutor*”.

“La spécificité littéraire, poétique, est donc le maximum de contraintes (variables selon la dimension, le ‘genre’) qu’un discours puisse produire. Seule une histoire – ni une conscience, ni une intention – peut faire qu’un discours soit système¹⁰⁰”.

Ao tratar da especificidade do objeto literário, Meschonnic aponta, no rigor de suas *contraintes*, a importância da concretude verbal de um sistema como indício da constituição de um sujeito. Já na segunda parte da citação, mais à Benveniste, ele sustenta o respaldo histórico dessa concretude. Como tais *contraintes* são solidárias, não importa exatamente como o leitor analisa a obra, não existe uma fórmula; é possível entender/buscar o sujeito de uma obra a partir de uma visada fonética, ou, mesmo, concentrando-se no uso da pontuação. O importante, segundo Meschonnic, é postular “*un sujet spécifique, sujet du poème, sujet de l’art*”:

“Ce sujet, sujet de l’écriture, produit un effet spécifique sur le sujet de la lecture. Tout ce que *fait* son discours constitue de part en part la subjectivation de son discours : à la limite, tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet¹⁰¹”.

Encontro de sujeitos, leitura e escritura, formando, a partir de um sistema com produção e eco, o sujeito de um discurso, a subjetivação de uma postura histórica. E, no caso de meu estudo, uma busca específica de subjetivação será justamente a dita “forma contra”. O leitor deve se recordar de que, no decorrer desse estudo, em dado momento, fiz

¹⁰⁰ MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 86: “A especificidade literária, poética, é então o máximo de exigências (variáveis segundo a dimensão, o ‘gênero’) que um discurso possa produzir. Apenas uma história – nem uma consciência, nem uma intenção – pode fazer com que um discurso seja sistema”.

¹⁰¹ DESSONS & MESCHONNIC, Op. Cit., p. 44. Grifo dos autores: “Este sujeito, sujeito da escritura, produz um efeito específico sobre o sujeito da leitura. Tudo o que *faz* seu discurso constitui, de parte a parte, a subjetivação de seu discurso: no limite, tudo o que está no discurso porta a marca reconhecível deste sujeito”.

uma menção a uma opinião de Claudel, que via no espírito francês um natural ímpeto ordeiro, para não dizer, ainda, clássico. Fato é que Claudel apóia muito de suas críticas à poesia francesa nesse suposto caráter do espírito francês; caráter este que, é bom apontar, Meschonnic nega, vendo nele não mais do que a repetição da ditadura do signo. Porém, a meu ver, mito formador ou farsa, é fato que diversos críticos ressaltam a importância do Século XVIII, o Século das Luzes, na sedimentação de certos maneirismos (estereótipos?) na literatura e no pensamento francês. Muito possivelmente por ver o problema “por dentro”, Claudel não pensa que os Franceses foram moldados pelo Classicismo, mas, antes, que encontraram neste perfeita acolhida. E em virtude disso, muito do que ele diz se parece com uma investigação psicológico-antropológica. Assim, o Francês “médio”, segundo ele, é explicado por: “*Cette défiance du plaisir, même innocent, explique notre morale négative et sèche, notre critique de la vie amère et pessimiste*¹⁰²”. Isto é, integram o “ser” francês a desconfiança, a crítica, e a moral. Fazendo a ligação direta com a literatura, Claudel complementa:

“Les mêmes principes qui déterminent la vie du Français l’ont guidé quand il s’est agi de donner à ses idées une forme officielle et une expression définitive. La poésie française classique a ses canons Commandements de Dieu et de L’Église et dans les adages villageois sur la température, et la muse de Boileau Despréaux sort tout entière comme un fleuve rafraîchissant du Jardin des Racines Grecques¹⁰³”.

¹⁰² CLAUDEL, Op. Cit., p. 8: “Esta desconfiança do prazer, mesmo inocente, explica nossa moral negativa e seca, nossa crítica da vida amarga e pessimista”.

¹⁰³ IBIDEM, p. 9: “Os mesmo princípios que determinam a vida do Francês o guiaram quando se tratou de dar a suas ideias uma forma oficial e uma expressão definitiva. A poesia francesa clássica possui seus cânones nos *Commandements de Dieu et de L’Église*, e nos adágios campesinos sobre a temperatura, e a musa de Boileau Despréaux sai inteira, como um rio, do Jardim das Raízes Gregas”.

A poesia, como todo o resto da vida social, deve ser regulada, padronizada, a partir de ditames que se dizem “tácitos”. Afoga-se toda tentativa de inovação, ou avoadada do espírito, para se ficar tão-só com o jogo intelectual, como bem resume Claudel, a respeito dos poetas clássicos: “*L’arrangement des mots [...] devint un jeu purement cerebral comme l’algèbre, ou les échecs*”¹⁰⁴. Ou seja, tudo pode ser calculado, para tudo há um código de medida, e apenas um; como, por exemplo, o abstrato conceito de bom senso:

“Tout doit tendre au bon sens : mais, pour y parvenir,

Le chemin est glissant et pénible à tenir ;

Pour peu qu'on s'en écarte, aussitôt l'on se noie.

La raison pour marcher n'a souvent qu'une voie¹⁰⁵”

É exemplar o fato de essa quadra de Boileau terminar fazendo referência à razão, pois não se trata aqui da razão de Poe, aliada do poeta no fazer artístico, mas subordinada à Beleza, e cujo objetivo é a ascese metafísica, ou mesmo da razão de Baudelaire, na verdade, função primeira da imaginação, como expliquei antes. Esta razão de Boileau, porém, também se encontra distante da razão positivista burguesa, friamente calculista em seu prosaísmo. Qual seria, então, a razão de Boileau?

“...c’est la raison cartésienne, dominatrice e directrice de l’âme humaine, dont elle règle toutes les facultés sans en empêcher aucune : c’est celle qui, par essence, distingue le vrai du faux¹⁰⁶”.

¹⁰⁴ IBIDEM, p. 11: “O arranjo verbal [...] torna-se um jogo puramente cerebral, como a álgebra, ou o xadrez”.

¹⁰⁵ BOILEAU Despréaux, Nicolas: *Tout doit tendre au bon sens*. In : **Oeuvres**. Paris, Garnier, 1967. Org. Georges Mongrédien.

¹⁰⁶ LANSON, Gustave : *La critique de Boileau : les théories de l’Art Poétique*. In : **Boileau**. Hachette, Paris, 1900, p. 90-120. A página em questão é a 94: “...é a razão cartesiana, dominadora e diretora da alma humana,

Subordinar a arte a este tipo de razão, calcada em ideias de essência e distinção entre verdadeiro e falso, parece ser, antes de tudo, uma busca estereotípica por imprimir, na escritura, um modo de vida, um modo de pensar a existência. Razão, escritura, e experiência humana¹⁰⁷, assim, aparecem numa relação de causa e consequência: o bem raciocinar é impresso na palavra, e é símbolo de um “bem fazer”. Não há turbulência entre objeto e palavra. Lanson continua sua explicação sobre a relação entre razão e estilo em Boileau:

“Dans le style, c’est l’équivalence du mot à l’idée : dans la conception, l’équivalence de l’idée à l’objet. Nous n’avons qu’à rapprocher deux ou trois vers épars dans l’oeuvre de Boileau, et sa pensée se dégagera avec une netteté parfaite¹⁰⁸”.

O texto, portanto, é uma ideia, que é, por sua vez, expressão exata de seu objeto. Escritura como um quase exercício de tese acadêmica. Uma vez mais, nesse sentido, Claudel é exato:

“Le vers, comme le meuble des attitudes physiques, est la stylisation des attitudes verbales les plus générales du discours et de la conversation. *C’est*

da qual ela regula todas as faculdades, sem impedir nenhuma: é ela que, por essência, distingue o verdadeiro do falso”.

¹⁰⁷ É salutar que o leitor perceba que prefiro experiência a termos totalizantes, como “ser” e “essência”. Penso que experiência é calcada na história, num viver, satisfazendo melhor, assim, a meus anseios reflexivos.

¹⁰⁸ IBIDEM, p. 94: “No estilo, é a equivalência da palavra à ideia: na concepção, a equivalência da ideia ao objeto. Nós temos apenas que aproximar dois ou três versos esparsos, na obra de Boileau, e seu pensamento mostrar-se-á com uma limpidez perfeita”.

*pourquoi le vers classique a l'allure d'un homme qui discute, qui distingue et qui explique*¹⁰⁹”.

Não se trata, aqui, de demonstrar o quanto o ranço de um certo pensamento – que se quer linear, racional, clássico – teria contaminado o cotidiano pensante do Século XVIII, mas sim de observar de que forma esse desejo parece ter se infiltrado na produção artística, encontrando morada, sobretudo, na poesia; que se tornou, na França dos tempos iluministas, lugar por excelência de uma sorte de “*entreprise d'investigation psychologique et morale* [...] *la description et l'essai de tous les ressort humains*¹¹⁰”. Trata-se, portanto, de defesa de ideias/ideais, e não de arte, propriamente dita. A poesia francesa, assim, mergulhava no maior perigo de todo classicismo, a saber, apegar-se estritamente “*à des règles et se codifier en prescriptions et prohibitions*¹¹¹”; sejam estas regras e proibições formais, ou temáticas.

Este caráter engessado da poesia francesa, segundo autores como Bernard e Peyre, obrigaram alguns espíritos mais livres e dinâmicos a tentar a sorte em outros prados, notadamente mais dados à prosa, como cartas e ensaios. Ao adotarem estes gêneros, escritores como Diderot e Rousseau buscavam uma estética que, no campo formal, repudiasse conceitos até então de primeira grandeza, como ordem, clareza, cálculo, lógica, e encadeamento de ideias. Porém, esta busca no campo formal é sintoma, a meu ver, de mudanças no campo da significância; a história mudava, o homem se libertava de travas¹¹²

¹⁰⁹ CLAUDEL, Op. Cit., p. 11. Grifos meus: “O verso, como o se deslocar, dos atos físicos, é a estilização das atitudes verbais mais gerais do discurso e da conversação. *É por isso que o verso clássico possui a celeridade de um homem que discute, que distingue e que explica*”.

¹¹⁰ IBIDEM, p. 11: “empreitada de investigação psicológica e moral [...], a descrição e o ensaio de todas as competências humanas”.

¹¹¹ PEYRE, Henri: **Qu'est-ce que le romantisme?**. Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 27 : “a regras e se codificar em prescrições e proibições”.

¹¹² É importante salientar que o termo trava, aqui, em nada remete à busca romântica por originalidade. Neste trabalho, busquei estudar o erigir de uma nova locução poética. É uma outra história se esta locução liberta-se de certas travas para, então, se afeiçoar a outras.

religiosas e de costumes gastos, adquirindo o tamanho de seu pensamento e ambição. Fazia-se necessária, então, uma forma que permitisse vazão a esse novo ser, uma forma na qual a experiência humana pudesse, sem lastro, exhibir-se em “*ses mille intérêts, ses fièvres, ses rêveries, et peut-être ses multiples e successives sincérités*”¹¹³. Nasce, portanto, um novo sujeito, que, ao que tudo indica, possui ambições diferentes daquele que é representado nos tratados de Boileau. Este sujeito elegerá o fragmento, o inacabado, como postulado formal (e que no futuro redundará na estética da sugestão, romântico-simbolista), e começará a preferir a confissão e a análise de si mesmo à pura e simples preconização de “atitudes virtuosas”. Certo tipo de postura já não cabe na locução clássica.

Descrevendo praticamente a mesma concepção subjetiva, porém a orientando para os fins específicos de seu estudo, o poema em prosa, Bernard nos indica um caminho evolutivo diverso para esta nascente necessidade de projeção do “eu”. Segundo a autora, esta dita subjetividade encontrará especial guarida nas traduções de poemas estrangeiros. Porém, como não cabe, neste estudo, fazer uma extensa resenha do trabalho de Bernard, tentarei me ater aos aspectos que considero essenciais ao que me proponho demonstrar. A princípio, é importante apontar que, assim como Peyre e Claudel, Bernard enxerga na poesia clássica francesa uma forma artificial de locução, presa a maneirismos formais e retóricos, e a um reduzido escopo temático. De maneira consistente, a crítica nos descreve a situação da seguinte maneira:

¹¹³ PEYRE, Op. Cit., p. 29: “seus mil interesses, suas febres, seus sonhos, e talvez suas múltiplas e sucessivas sinceridades”.

“...la poésie française, emprisonnée dans le corset de règles étroites, desséchée par le goût de l’abstraction, appauvrie par la superstition du langage ‘noble’, n’était plus guère qu’un fantôme sans couleur¹¹⁴”.

Tomando como de fácil definição termos como “regras estreitas”, e “linguagem nobre”, dois ataques, a meu ver, a uma concepção estereotipada de forma e linguagem, chama mesmo minha atenção a segunda das características elencadas por Bernard: “dessecada pelo gosto da abstração”. Na expressão destacada, esconde-se uma visão peculiar de poesia, na qual a abstração não tem vez. Se entendermos abstração como manipulação de conceitos – tendo em vista um determinado fim, como uma dissertação –, podemos inferir que a poesia não é lugar para desenvolvimento de ideias, que estas “secam” o élan poético. Esta impressão pode ser confirmada a partir da maneira como a autora descreve os lugares nos quais, segundo ela, o público francês vai encontrar “alimento¹¹⁵” contra os vícios formais da poesia clássica.

O primeiro desses lugares é a prosa poética. Tendo origem no legítimo desejo de busca por uma escrita mais pessoal, os romances, cartas, e ensaios da época, segundo Bernard, tiveram o mérito de dissociar, para o leitor do Século XVIII, poesia e versificação – “*l’esprit et l’oreille sont préparés désormais à chercher le plaisir poétique ailleurs que dans les vers*¹¹⁶”. No entanto, por outro lado, estas mesmas composições, em sua maioria, tropeçavam nas afetações retóricas típicas da poesia clássica. Ainda levaria algum tempo para os autores perceberem que, para fazer prosa poética, não bastava “*plaquer sur de la*

¹¹⁴ BERNARD, Op. Cit., p. 22: “...a poesia francesa, presa no corpete de regras estreitas, dessecada pelo gosto da abstração, empobrecida pela superstição da linguagem ‘nobre’, já não era mais que um fantasma sem cor”.

¹¹⁵ IBIDEM, p. 24.

¹¹⁶ IBIDEM, p. 23: “o espírito e a orelha são preparados, doravante, a buscar o prazer poético em lugares outros, e não no verso”.

*prose des ornements artificiels*¹¹⁷”. Mesmo assim, é preciso considerar vencida uma parte da batalha quando mesmo Boileau, ao tratar dos romances de sua época, emprega o termo “*poème en prose*¹¹⁸”.

Resultados mais efetivos, tanto no campo formal como no campo temático, terão as traduções de poemas estrangeiros. Se a prosa poética havia alertado o leitor sobre o fato de ser possível encontrar poesia fora do verso, a tradução de poesia estrangeira fará outro grande favor: um bom poema é feito de algo mais, algo que definitivamente está além do respeito às rimas e à métrica: “...*le choix du sujet, le lyrisme, les images, la structure du poème et ce que Poe appellera ‘l’unité d’expression’ sont autant d’éléments capables de provoquer mystérieux choc poétique*¹¹⁹”.

Em primeiro lugar, é interessante destacar a escolha, por Bernard, do conceito “unidade de expressão”, de Poe, pois se trata de termo que, para entender a poesia, busca ir além do tradicionalismo métrico, como o fez o grande poeta americano. Porém, o mais importante a destacar, em torno da citação acima, é que – talvez por inabilidade dos tradutores, de uma parte, e pelas rígidas exigências formais da época, de outra – os poemas estrangeiros eram traduzidos em prosa. Longe de pregar que num poema a forma é elemento acessório, ao observar que os ditos poemas eram traduzidos em prosa, quero, na verdade, salientar o verdadeiro trabalho de artífice dos tradutores, pois, com afinco, procuraram “*par fidélité à son modele, une forme autre que le vers traditionnel, autre aussi que la simple prose*¹²⁰”. Esta forma outra, a meu ver, pelo simples fato de buscar independência entre duas vias vistas como estanques, deixava à vista os aspectos realmente

¹¹⁷ IBIDEM, p. 24: “aplicar sobre a prosa ornamentos artificiais”. O exemplo utilizado pela autora é o de *Télémaque*, de Fénelon.

¹¹⁸ IBIDEM, p. 26.

¹¹⁹ IBIDEM, p. 24: “...a escolha do sujeito, o lirismo, as imagens, a estrutura do poema e o que Poe chamará de ‘unidade de expressão’ são elementos igualmente capazes de provocar o misterioso choque poético”.

¹²⁰ IBIDEM, p. 26: “por fidelidade a seu modelo, uma forma diversa do verso tradicional, diversa também da simples prosa”.

importantes de uma obra poética, aspectos estes irredutíveis à pura técnica (como tema, lirismo e imagens, destacados na citação), e todos ligados, a meu ver, a uma expressão mais livre do viver humano. A este respeito, vejamos como Bernard descreve o possível sentimento do leitor francês frente a estas traduções:

“...par réaction contre le dessèchement, l’artifice et la rhétorique, qui sévissaient dans les vers de l’époque, on se jeta sur ces textes où l’on croyait retrouver une poésie primitive, des sentiments fougueux et spontanés...¹²¹”.

“Ce qu’il faut marquer à l’actif des écrivains préromantiques, c’est surtout, au fond, un goût nouveau pour le lyrisme personnel...¹²²”.

No primeiro trecho, vale destacar a palavra com a qual a autora descreve o ímpeto do leitor, que não apenas lia os tais poemas, “jogava-se” (*on se jeta*) neles; ato falho, ou não, é óbvio que Bernard quis transmitir o quão eram “vitais” as ditas composições. Outro ponto digno de nota é a descrição do que esse leitor acreditava encontrar: uma poesia primitiva, ferosa e espontânea é quase a antítese do jogo conceitual proposto pela poesia clássica. De um lado temos a espontaneidade, atributo ligado a um suposto agir mais livre do ser, aquiescência; de outro, o desenvolvimento de ideias, teorias, ligadas a uma visão controlada do viver. A poesia clássica, portanto, não era o local apropriado para o alvorecer do dito lirismo pessoal. Um novo sujeito poético pede novas *contraintes*: “...*le rythme, le mouvement des phrases, les sonorités, ne doivent pas obéir aux règles d’une*

¹²¹ IBIDEM, p. 25: “...por reação contra o dessecamento, o artifício e a retórica, que vigoravam nos versos da época, os leitores se jogavam sobre estes textos, nos quais criam encontrar uma poesia primitiva, de sentimentos ferosos e espontâneos”.

¹²² IBIDEM, p. 30: “O que é preciso marcar quanto à atitude dos escritores pré-românticos é, sobretudo, no fundo, *um gosto novo pelo lirismo pessoal...*”.

*rhétorique toute formelle, mais s'accorder avec les mouvements les plus profonds de l'être*¹²³”.

Portanto, não se trata de fazer uma crítica airada à forma, mas, sim, de criticar toda forma que não obedeça ao fluxo da alma; poética de uma forma-sujeito, livre de mistificações formais, muito bem explicada por Meschonnic no capítulo *Non le vers libre, mais le poème libre*, do livro *Critique du Rythme*. Neste texto, inicialmente, o crítico procede como quem destrói, parte a parte, todas as tentativas de definir a poesia mediante balizas puramente formais. A primeira barreira estudada é a métrica; para Meschonnic, na França, ela ganha cores de um nacionalismo quase esdrúxulo (“*C’est que le vers est national. Toucher au vers, c’est toucher à la nation*¹²⁴”.) que, na verdade, esconde preconceitos relativos a um suposto caráter essencial da poesia. Dessa forma, se poesia pura é sinônimo de métrica, o verso livre é alvo de denominações que já vimos aplicadas em outros contextos sociais. Analisando um manual escolar, Meschonnic nos mostra que ele reduz o verso livre a um “*perpétuel métissage*”. Trabalha a partir de um “*vice d’origine*”, e, no mais suave dos defeitos, deve ser considerado, em comparação com a métrica tradicional, uma “*facilité*¹²⁵”. Para arrematar, é interessante comentar a expressão que ataca justamente o que discuti até o momento, o erigir de um novo lirismo pessoal. Para um maior detalhamento do que quero demonstrar, vejamos o trecho inteiro, extraído do dito manual. Nele, o autor define a impotência do verso livre como forma:

¹²³ IBIDEM, p. 29: “...o ritmo, o movimento das frases, as sonoridades, não devem obedecer às regras de uma retórica formal, mas conjugar-se com os movimentos mais profundos do ser”.

¹²⁴ MESCHONNIC, Op. Cit., p. 596: “Pois o verso é nacional. Tocar no verso é tocar na nação”.

¹²⁵ MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 598: “perpétua mestiçagem”, “vício de origem” e “facilidade”.

“Cette impuissance ne trahirait-elle pas en définitive un *vice d’origine*, qui est la confusion des genres, le refus de se soumettre à la nature des choses et aux règles qu’elle impose, d’un mot, *l’individualisme anarchique*?¹²⁶”.

Ao confundir padrão formal e natureza, naturalizando um decurso histórico, maleável em seu fluxo, há não mais que um passo para condenar a subjetividade como elemento fundador de “anarquia”. Interessante coligação entre ritmo e política, resistindo à discussão sobre um ritmo que seja também uma semântica do sujeito.

Ultrapassada a barreira da métrica, Meschonnic começa a discutir a questão da linha. Essencial na poesia, a linha não é, apenas, uma forma de dividir o discurso poético em pretensas unidades mínimas, os versos, e em seções, as estrofes. A linha, inspirando-me em Claudel, é a lembrança do vazio do pensar, recuperando seu espaço no momento da necessária organização formal. E essa lembrança do vazio cobra, também, seu valor rítmico; para tanto, basta observar poemas que se proponham uma forma estelar, como *Un Coup des Dés*, de Mallarmé. Neles, o espaço entre as palavras é a medida de uma proposta rítmica que pretende, de maneira mais direta, ensaiar os silêncios tão valorizados na música. Ausente a obrigatoriedade da métrica, porém, Meschonnic nos adverte do perigo de tornar a linha como elemento básico para existência de sentido no poema: “*La ligne n’est unité poétique que s’il y a poème. C’est le poème qui fait le vers libre, pas le vers libre qui fait le poème*”¹²⁷”.

Para comentar o trecho, é importante lembrar a ênfase dada, por Meschonnic, no poema como sistema solidário de sentido. Neste sistema, todas as suas partes constituintes

¹²⁶ SUBERVILLE, Jean: Apud, MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 599. Grifos de Meschonnic: “Esta impotência não revelaria em definitivo um *vício de origem*, que é a confusão de gêneros, a recusa de se submeter à natureza das coisas e às regras que ela impõe, em uma palavra, *o individualismo anárquico*?”.

¹²⁷ MESCHONNIC, Op. Cit., p. 607: “A linha só é unidade poética se houver poema. É o poema que faz o verso livre, e não o verso livre que faz o poema”.

devem se manter em constante relação de interdependência e, sobretudo, tensão; é graças a esta tensão que um poema em versos livres é poema, e não prosa. É também graças a este sistema-tensão que nenhuma unidade (como a linha) tem ascendência sobre outra:

“Le poème est interaction. Pour qu’il y ait interaction entre la ligne et les autres organisations du discours, il faut qu’il y ait une tension de sens. S’il y a cette tension entre les multiples du discours, la ligne est une ligne poétique, une unité de discours, le vers libre n’est pas de la prose¹²⁸”.

Há de se observar a expressão “múltiplos do discurso”. Por meio dela, Meschonnic deixa clara a concepção de uma poética da interação, dinamicamente convergente, obrigatoriamente tensiva. Não há padrão mínimo ditatorial, que oriente o fazer em uma única via, nem mesmo a sonoridade. Isto posto, como abarcar o problema da poesia? Vejamos: “*Mais le problème poétique n’est pas d’inventer une nouvelle métrique, pas plus que nécessairement un nouveau genre, il est d’inventer chaque fois une nouvelle rythmique, une signifiante nouvelle*¹²⁹”.

A unidade é o poema em si, como sistema. A unidade é a capacidade que o poema tem de dar voz e ritmo a um sujeito. Conteúdo em fluxo, significância. Unidade transitiva que encontra no ritmo (concepção augusta da materialidade do poema) sua apresentação: “*Le vers libre, ainsi entendu, est le commencement d’une théorisation du rythme comme sens du sujet, systématique du sujet*¹³⁰”.

¹²⁸ IBIDEM, p. 607: “O poema é interação. Para que exista interação entre a linha e as outras organizações do discurso, é preciso que exista uma tensão de sentidos. Se há esta tensão entre os múltiplos do discurso, a linha é uma linha poética, uma unidade de discurso, o verso livre não é prosa”.

¹²⁹ IBIDEM, p. 608: “Mas o problema poético não é inventar uma nova métrica, muito menos, necessariamente, um novo gênero, e sim inventar a cada vez uma rítmica nova, uma significância nova”.

¹³⁰ IBIDEM, p. 603: “O verso livre, assim entendido, é o começo de uma teorização do ritmo como sentido do sujeito, sistemática do sujeito”.

O verso livre, portanto, é o início de uma história de subjetivação das formas. O sujeito surge e toma seu discurso para si, mostrando, enfim, que é dono das medidas artísticas, não sujeito a elas. E assim, Meschonnic arremata: preso esteve o sujeito:

“...le poème [...] a toujours été libre, même à travers les formes fixes. En quoi, sur le point de vue de la tradition, le tenants du vers régulier avaient raison : le vers régulier n’a jamais empêché la poésie d’être libre. Mais le libre du vers libre a fait paraître que l’unité du discours ne préexiste pas à l’oeuvre¹³¹”.

Historicidade; o verso é livre, mas o poeta, não. Este deve, por obrigação com seu tempo, procurar a melhor maneira de arquitetar a própria voz, sua prosódia pessoal, submetida apenas ao fluxo de significâncias de sua individuação. O feixe de referências históricas e pessoais, que forma o homem, é que vai decidir a formatação da obra. E é justamente isso o que o verso livre põe a nu: o discurso tem o direito de edificar seu movimento particular, sem sujeições pré-fabricadas, como bem nos diz Meschonnic na última parte da citação.

Há muitas consequências a extrair de um pensamento como este. Porém, a que mais interessa ao escopo de meus estudos é a que diz respeito à queda de argumentos preconcebidos sobre lugares formais de gêneros da escrita. Ao preconizar uma maior rigidez conceitual, ao não mais tomar como sinônimo de poesia a obediência à regularidade, defendendo o ritmo como busca primeira do sujeito artístico, Meschonnic libera, na verdade, toda a literatura: negando diferenciações limitantes, centrando-se na oscilação subjetiva de significâncias chamada ritmo, toda prosa passa a ser poética. Ainda que

¹³¹ IBIDEM, p. 611: “...o poema [...] sempre foi livre, mesmo através de formas fixas. No que, sobre o ponto de vista da tradição, os partidários do verso regular tinham razão: o verso regular jamais impediu a poesia de ser livre. Mas o livre do verso fez aparecer que a unidade do discurso não preexiste à obra”.

digam, por exemplo, que o que diferencia prosa e poesia seria a narratividade, presente naquela, e não nesta, tratar-se-ia de uma padronização cerceadora: grandes poesias da história da humanidade têm forte narratividade, como *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Poesia não é só verso, assim como prosa não é apenas ordenamento lógico e narratividade; ambas as instâncias interpenetram-se, relacionam-se – toda prática aqui está um passo adiante de toda teoria. Como na vida, literatura: “...*la poésie est sa propre prose quand elle est son propre mouvement en avant, son propre inconnu*¹³²”. Frase que poderia ser invertida, sem prejuízo do conteúdo.

Isto posto, podemos, enfim, cuidar do poema em prosa. Visto por Bernard como “*la forme extrême de l’anarchie libératrice*”, o poema em prosa parece trabalhar na continuidade do projeto delineado a princípio pelo verso livre, a busca de um ritmo do sujeito, desatando, assim, os nós rítmicos da alma moderna, para usar uma expressão de Mallarmé¹³³. Porém, a empreitada do poema em prosa é ainda mais radical; em seu movimento “adiante”, ao flertar com a prosa, torna-se mesmo contra o verso livre; o poema em prosa articula-se como o anti-verso. Num universo literário como o de Baudelaire, o poema em prosa é o difusor de tensões mal resolvidas entre o bibelô verbal (objeto de culto nos círculos diletantes), e a necessidade de uma postura anti-ordem. A beleza do poema em prosa é o balanceamento entre o ornamento artístico, e a condição anárquica, oscilação, como já indicava Bernard:

“...j’ai considéré l’esthétique du poème en prose sub specie aeternitatis, en m’efforçant de montrer ce qu’impliquaient les deux termes de prose et de

¹³² DESSONS & MESCHONNIC, Op. Cit., p. 109: “a poesia é sua própria prosa quando ela é seu próprio movimento adiante, seu próprio desconhecido”.

¹³³ MALLARMÉ Apud MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 613.

poème, et de mettre en lumière les deux pôles attractifs – ordre et anarchie –
entre lesquels les oeuvres oscillent...¹³⁴,

Porém, o que em Bernard muitas vezes não encontra definição, correndo o perigo de cair até mesmo na circularidade, em Meschonnic torna-se gozo da literatura, tensão (dualidade) da qual exala toda a subjetividade da forma. Meschonnic sai da oscilação, e entra na intersecção:

“Le poème en prose est libre parce que la prose est le discours libre. C’est son pôle anarchique. Mais il est aussi poème, dont l’étymologie d’œuvre faite, passé par l’esthétique de Poe et de Baudelaire, désigne ‘un tout, dont les caractères essentiels sont l’unité et la concentration’ [...]. C’est son pôle artiste¹³⁵”.

Ele é anárquico, e **também** poema. Assim, o poema em prosa encontra-se, um tanto quanto falsamente, delimitado entre duas posturas também falsamente exclusivistas. Não há necessariamente contraposição de pólos, mas antes a convivência deles. Todo poema moderno pode participar desta bipolaridade. Até mesmo, todo gênero. O que particulariza o discurso do poema em prosa é justamente o confronto de sendas **vistas** como díspares. Se a antropologia diz que a diferença garante a singularidade, assim como a loucura define o lugar da razão, poesia e prosa têm entre si as vias de conquista de um “porvir”, de um “outro”. Esta tautologia, assim, se repete *ad infinitum* vícios nem sempre férteis, demonstra o quê distinto do gênero, aventura, abertura a certo desconhecido: “...*le poème en prose est*

¹³⁴ BERNARD, Op. Cit., p. 463: “...eu considerei a estética do poema em prosa *sub specie aeternitatis*, esforçando-me para mostrar o que implicava os dois termos, prosa e poema, e para por à luz os dois pólos atrativos – ordem e anarquia – entre os quais as obras oscilam”.

¹³⁵ MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 612: “O poema em prosa é livre porque a prosa é o discurso livre. É seu pólo anárquico. Mas ele é também poema, de onde a etimologia de obra feita, transmitida pela obra de Poe e de Baudelaire, designa ‘um todo, para os quais os caracteres essenciais são a unidade e a concentração’ [...]. É seu pólo artista”.

*poème et il est en prose. On est parti des mots, et du connu. On y est resté. La part inconnue du poème en prose reste à l'inconnu*¹³⁶”.

O poema em prosa, então, dando voz a certo sujeito cansado de padronizações artísticas, num dado tempo histórico, é a forma que se lança a um suposto desconhecido máximo, a prosa. O que vale ressaltar, porém, é que toda forma literária (todo verso, poema, conto, romance, etc.) lança-se num desconhecido, esse é o movimento *en avant*; a singularidade do poema em prosa está em buscar este desconhecido não em si mesmo, mas num outro, assim concebido. O poema em prosa, dessa forma, não seria apenas constatação de dualidade, nem mesmo o sumo da literatura, bibelô de prata, porcelana e ouro, mas sim o erigir de um sujeito que encontra em uma dada forma o respaldo suficiente para sua voz. Literatura não é lugar para síntese: “*Il n’y aura donc pas de ‘dialectique’ hégélienne du vers et de la prose. Mais le pluriel indéfini, historique, des formes*”¹³⁷”.

A liberdade do poeta, assim, está condicionada a sua historicidade. Não há liberdade de escolha, dentro desse contexto. “*Mais l’imposition de l’alterité*”¹³⁸”. O poeta procura na forma o eco da alma. E essa forma, regular ou não, como nasce, nasce livre. Em se tratando do poema em prosa de Baudelaire, aprofundando uma tradição recente, iniciada por Bertrand, ele se constitui no insolúvel conflito entre a liberdade, o *pôle anarchique* da prosa, e a arte, o *pôle artiste* da exigência poética. Dualidade presente e viva na época, como apresentei no início deste tópico, ao discutir as ideias de Poe, Baudelaire, e Claudel, e intelectualmente expressa por meio de uma nova voz, um novo gênero, outro ritmo. Essa questão da dualidade é tão presente no poema em prosa que, como vimos no tópico anterior, acaba por se infiltrar até mesmo no pensamento teórico a respeito da forma.

¹³⁶ IBIDEM, p. 612: “...o poema em prosa é poema e é prosa. Partimos das palavras, e do desconhecido. Lá restamos. A parte desconhecida do poema em prosa continua no *desconhecido*”.

¹³⁷ IBIDEM, p. 614: “Não haverá, então, ‘dialética’ hegeliana do verso e da prosa. Mas o plural indefinido, histórico, das formas”.

¹³⁸ IBIDEM, p.615 : “Mas imposição da alteridade”.

Praticamente nenhum pensador escapou a esta constatação, porém, apenas Meschonnic a trabalha sem o saudosismo da síntese, calcado na historicidade do fazer artístico.

Dessa forma, cabe agora, a meu ver, estudar como esta dualidade se configura na poética de Baudelaire. Até o momento, para utilizar uma expressão à Meschonnic, procurei demonstrar o Baudelaire-tempo, ou seja, procurei reconstruir uma possível rede de questões teóricas e intelectuais que poderiam ter inspirado o autor. Uma das muitas formas de estudar um texto; porém, ficar apenas nisso pode redundar no perigo do historicismo. É preciso acometer o texto em todos os seus liames, cercá-lo em toda sua concretude estrutural. O belo não é produto do acaso, muito menos categoria universal; trata-se do registro cultural de uma estruturação trans-linguística. Se é cultural, varia com o tempo e a região, se é estruturado, é organizado em torno de um código, se é trans-linguístico, não depende apenas do código verbal. Falta neste estudo, portanto, Baudelaire-poética, Baudelaire-Baudelaire. E será interessante observar que estes dois foros tocam-se mais do que gostaria o autor.

Capítulo III – Por uma poética de Baudelaire, por uma poética do poema em prosa

Em se tratando de poética, talvez o que exista de mais certo nos estudos sobre a obra de Baudelaire é a constatação de que sua aventura literária não se limitava às imagens bem construídas de um vasto manancial de alegorias; tais portentos da criação literária, via de regra, são constituídos pela junção – mais preciso seria dizer choque – de contrários. Boa parte da inovação poética de Baudelaire está no fato de ele praticamente erigir um culto ao contraste e à contradição como procedimentos técnicos; num contexto como o da França na qual ele viveu, esta religião dos opostos talvez fosse a única forma dele não cair nas tentações da arte pela arte, da arte social, ou do sentimentalismo, cada um dos três, tão vazio quanto inócua. Assim, vejamos em breves observações do poeta o que ele pensa a respeito de algumas concepções de arte:

“...la Muse peut, sans déroger, frayer avec les vivants. Elle saura ramasser partout une nouvelle parure. Un oripeau moderne peut ajouter une grâce exquise, un mordant nouveau [...] à sa beauté de déesse¹³⁹”.

“...l'école bourgeoise et l'école socialiste [...] s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement, l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande¹⁴⁰”.

¹³⁹ BAUDELAIRE, *Critique Littéraire: Théodore de Banville*, 1861, p. 531: “...a Musa pode, sem cometer transgressão, conviver com os passantes. Ela saberá amealhar, no todo, uma nova vestimenta. Um trapo moderno pode adicionar uma graça delicada, uma vivacidade nova [...] a sua beleza de deusa”.

¹⁴⁰ BAUDELAIRE, *Critique Littéraire: Les Drames et les romans honnêtes*, 1857, p. 457: “...a escola burguesa e a escola socialista [...] bradam, ambas, com uma febre de missionários. Naturalmente, uma prega a moral burguesa, e a outra a moral socialista. Assim sendo, a arte não é mais que uma questão de propaganda”.

“...vous pouvez deviner que j'ai éprouvé quelque surprise à voir votre admiration pour de Musset.

“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, et son impudence d'enfant gâté qui invoque le ciel et l'enfer pour des aventures de table d'hôte...¹⁴¹”.

Críticas a radicalismos artísticos abundam na ensaística de Baudelaire. Dono de um rígido espírito crítico, o poeta não consegue aderir totalmente a nenhuma “filosofia” de composição; subjetivamente ditatorial¹⁴², funda os pilares de seu pensamento na capacidade de criação do “eu” (um eu desumanizado, reflexo de um “sujeito lírico como [...] necessidade histórica¹⁴³”, não o individualismo rasgado, típico de quem está na idade “*de la première communion*”). Assim:

“ La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature ; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément¹⁴⁴”.

¹⁴¹ BAUDELAIRE, *Correspondance*, Carta a Armand Fraise, 1860, p. 195: “...o senhor pode adivinhar que experimentei alguma surpresa ao ver sua admiração por de Musset. Exceto na idade da primeira comunhão, ou seja, idade em que tudo o que diz respeito às jovens mulheres e às hierarquias constituídas produz o efeito de uma religião, eu jamais pude sentir este mestre dos distintos, e sua imprudência de criança mimada que invoca o céu e o inferno para aventuras de pouco valor”.

¹⁴² Aqui, faço referência ao conceito de fantasia ditatorial, delineado por FRIEDRICH, Hugo: **Estrutura da lírica moderna**. Duas Cidades, São Paulo, 1991. De acordo com o crítico, este conceito dá conta de uma escritura em que se busca, ao máximo, desconstruir e deformar o real, a partir da locução de um sujeito. Tendo iniciado, ainda segundo o crítico, com Rimbaud, creio caber, aqui, a utilização do conceito, no que toca, sobretudo, a ênfase de Baudelaire na visão de literatura como integrante de um esforço em prol da imaginação.

¹⁴³ FRIEDRICH, Op. Cit., p. 37.

¹⁴⁴ BAUDELAIRE, *Critique littéraire: Théophile Gautier*, p. 500: “A sensibilidade do coração não é absolutamente favorável ao trabalho poético. Uma extrema sensibilidade do coração pode até mesmo

Como disse em outra oportunidade, neste mesmo estudo, é possível perceber a singular inclinação artística de Baudelaire. Para o poeta, a imaginação, produto mais livre da razão, é o único meio de escapar de ditames artísticos que, no final das contas, cada qual a sua maneira, esquecem o homem, seja por subordiná-lo à plástica e à métrica, por obliterá-lo em classes sociais, ou mesmo por plasmá-lo em emotividades caducas:

“Formule capitale : pour Baudelaire la poésie est de l’homme, c’est à dire de l’âme, mot qui revient si souvent sous sa plume, et c’est cet humanisme poétique qui fait l’unité de tous ses refus : la plastique, le positif, le naturalisme, ne sont que les formes camouflées de la négation de l’*homme spirituel*¹⁴⁵...”.

Dessa forma, o homem espiritual, fórmula com que Baudelaire designa seus “santos da arte”, como Edgar Poe, será o epicentro de uma poética que pede não compreensão, mas, antes, comunicação¹⁴⁶. A arte toca a alma do homem em tudo o que ela possui de contraditório, divergente, e, até mesmo, paradoxal. A poesia pura de Baudelaire jamais foi um culto à forma, mas, antes, a busca de um lirismo puro: “*L’art pur ce sera un art de la communication directe avec l’intérieur de l’âme, une sorte de lyrisme absolu*¹⁴⁷...”.

A meu ver, o desejo de desgastar do lirismo tudo o que fosse ideologismo ou conformação vazia, tudo, enfim, que não fosse humano, fez com que Baudelaire caísse na

comprometer neste caso. A sensibilidade da imaginação é de uma outra natureza; ela sabe escolher, julgar, comparar, evitar isto, pesquisar aquilo, rapidamente, espontaneamente”.

¹⁴⁵ LEMAÎTRE, Henri: **La poésie depuis Baudelaire**. A. Colin, Paris, 1965, p. 24. Grifos do autor: “Fórmula capital: para Baudelaire a poesia é do homem, ou seja, da alma, palavra que retorna com frequência sob sua pluma, e é este humanismo poético que faz a unidade de todas as suas recusas: a plástica, o positivo, o naturalismo não passam de formas camufladas da negação do *homem espiritual*”.

¹⁴⁶ FRIEDRICH, Op. Cit. Ler o tópico *A lírica europeia no século XX*, no qual o autor, a partir de reflexões sobre as aventuras da poesia francesa no Século XIX, tenta definir algumas características pilares da lírica moderna.

¹⁴⁷ LEMAÎTRE, Op. Cit., p. 27: “A arte pura será uma arte da comunicação direta com o interior da alma, uma espécie de lirismo absoluto...”.

paixão pelos extremos e dualidades – o homem como prisma, multifacetado; jamais as formas sem graça, e sem cor, do poema em prosa *Le mauvais vitrier*¹⁴⁸:

“Edgar Poe n’est pas spécialement un poète et un romancier ; *il est poète, romancier et philosophe*. Il porte le *double caractère de l’illuminé et du savant*. Qu’il ait fait quelques œuvres mauvaises et hâtives, cela n’a rien d’étonnant, et sa terrible vie l’explique ; mais ce qui fera son éternel éloge, *c’est la préoccupation de tous les sujets réellement importants*, et seuls dignes de l’attention d’un homme spirituel¹⁴⁹”.

Na interessante citação anterior, a respeito de Poe, podemos traçar alguns indícios relevantes da poética de Baudelaire. Assim, já no primeiro trecho grifado, temos um exemplo de dualidade. Ao observá-la, o leitor pode dizer tratar-se de um tríptico, porém, a dualidade exhibe-se quando percebemos que tanto poeta, quanto romancista pertencem à mesma classe, escritor. O que destoa, ali, é a presença do filósofo, do pensador. Baudelaire louva, portanto, não apenas o produtor de arte, mas também o produtor de conceitos, o homem que pensa o mundo. Nem preciso dizer o quanto os poetas do Século XX sentir-se-ão devedores desta postura. Na França, teremos nomes Valéry, Breton, Jacques Roubaud e Henri Meschonnic; em língua inglesa, teremos T.S. Eliot e Ezra Pound; por fim, a título de exemplo, no Brasil teremos Haroldo de Campos, José Paulo Paes e (por que não?) Drummond – que não escreveu necessariamente estudos críticos, mas que, por meio de poesias como *A paixão medida*, mostrava possuir ampla capacidade de reflexão sobre o

¹⁴⁸ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 166. No texto, o sujeito do poema, nervoso com as formas simples apresentadas pelo vidraceiro, irrita-se, jogando o homem da escada, e, depois, destruindo seu trabalho. No final do poema, ele indaga como este homem pôde ter a coragem de lhe vender peças tão simples, e reivindica: “*La vie en beau!*”.

¹⁴⁹ BAUDELAIRE, *Edgar Poe – sa vie, et ses oeuvres*, p. 586. Grifos meus: “Edgar Poe não é especialmente um poeta e um romancista; *ele é poeta, romancista e filósofo*. Ele porta o *duplo caráter do iluminado e do erudito*. Que ele tenha feito algumas obras ruins e precipitadas não há nada de espantoso, e sua terrível vida o explica; mas o que constituirá seu eterno louvor é *sua preocupação com todos os assuntos realmente importantes*, e os únicos dignos da atenção de um homem espiritual”.

fazer poético. Fato é que o pensar não está excluído do ato artístico. Ao mesmo tempo, um iluminado – e aqui creio ler uma referência a certo modo de ver a arte, que, desde antigas eras, seria reduto de alguns poucos escolhidos – e um erudito, o homem que tenta pensar suas motivações mais intrínsecas, o meditador, para ficar dentro do escopo semântico do homem espiritual.

Escritor e filósofo, iluminado e erudito, essa busca sem síntese explícita, a meu ver, toda uma dinâmica que se convencionou chamar moderna, pois plurivocal; a voz do poeta é como a luz que passa pelo corpo de um cristal quebrado (que, outrora inteiro, talvez tenha “representado” um corpo social), ela se refrata em mil pontos e cacos diferentes, criando efeitos os mais diversos. E não há como não dizer que esta configuração não tenha lá sua beleza. Tal fórmula mantém até hoje viva a poesia de Baudelaire. Isto para não dizer que ela inaugurou esta locução moderna.

Desta forma, se voltarmos para as dualidades apresentadas como integrantes do poema em prosa, não é estranho, considerando o que apresentamos até o momento sobre a poética de Baudelaire, que ele tenha escolhido o gênero como o *pendant*¹⁵⁰ perfeito de *Les Fleurs du Mal*? No entanto, se tomarmos o contraste do poema em prosa como um embate entre liberdade e rigor artístico, é preciso explicar onde cada um destes elementos encontra guarida na poética do autor francês. E uma forma de começar a explicar os lugares destes ditos elementos seria a construção de um entendimento sobre o contraste visto como número áureo da obra baudelaireana – pois ora orna, ora constitui todos os outros – o chamado conjunto de “tensões não resolvidas entre o mal satânico e o idealismo vazio¹⁵¹”. Já é costume, em estudos críticos sobre Baudelaire, fazer menção ao “Mal” em sua obra.

¹⁵⁰ Apêndice; Baudelaire trata assim seus poemas em prosa, em várias de suas cartas. Adiante, detalharemos essa referência.

¹⁵¹ FRIEDRICH, Op. Cit. Ler o tópico *A idealidade vazia*, p. 47-49.

Devedor das concepções românticas a respeito de arte, o Mal em Baudelaire, a meu ver, não pode ser explicado buscando-se uma única motivação. Possui, a meu ver, pelo menos duas fontes; interligadas, porém ligeiramente diferentes. A primeira seria a necessidade do choque como impulso de uma nova estética. Ao se depararem com os fortes ferrolhos de uma estética passadista, os jovens escritores românticos buscavam o conflito, por necessidade de marcar posição; para tanto, faziam uso de inovações linguísticas, comportamentais e temáticas. Lembremos, a esse respeito, o saboroso relato de Théophile Gautier:

“...nous les regardâmes avec un sang froid parfait toutes ces larves du passé et de la routine, tous ces ennemis de l’art, de l’idéal, de la liberté et de la poésie, qui cherchaient de leurs débiles mains tremblotantes à tenir fermée la porte de l’avenir ; et nous sentions dans notre coeur un sauvage désir de lever leur scalp avec notre tomahawk pour en orner notre ceinture ; mais à cette lutte, nous eussions couru le risque de cueillir moins de chevelures que de perruques...¹⁵²”.

Gautier relata em detalhes um episódio que ficou conhecido como *La légende du gilet rouge*. Por ocasião da estreia da peça *Hernani*, de Victor Hugo, em 1830, é montado, entre escritores simpáticos ao então jovem poeta, todo um esquema de proteção e salvaguarda dos ideais românticos expostos na obra. Assim, o jovem poeta Gerard de Nerval distribuiu a amigos diletantes ingressos do evento, garantindo assim a presença de público amistoso, o teatro é aberto bem antes do tempo previsto – para que pudesse ser ocupado, nos lugares estratégicos, por gente amiga do poeta –, a cada rosto feio, ou muxoxo, de

¹⁵² GAUTIER, Op. Cit., 83: “...nos as olhámos com um sangue frio perfeito todas estas larvas do passado e da rotina, todos estes inimigos da arte, do ideal, da liberdade e da poesia, que procuravam com suas débeis mãos tremelicantes manter fechada a porta do porvir; e sentíamos em nosso coração um selvagem desejo de extrair-lhes o escalpo com nosso tomahawk, para com ele ornar nossa cintura; ainda que nesta luta, nós corrêssemos o risco de colher menos cabelos que perucas...”.

qualquer crítico, os jovens “revolucionários” já lascavam censuras, pedindo silêncio; elaborou-se, enfim, um verdadeiro plano de guerra. Interpretação sustentada pelo vocabulário utilizado por Gautier: *sauvage, scalp, tomahawk*. Os jovens são os bárbaros, belos bárbaros de cabelos longos e coletes vermelhos, chamando atenção tanto quanto podem, chocando. Uma das críticas a *Hernani* perde pelo menos um parágrafo comentando o colete vermelho de Gautier e os cabelos longos dos jovens artistas. E, aqui, a cor vermelha nos sugere outro indício da regular presença do Mal na literatura romântica, um pouco além da simples necessidade de choque:

“...il [o homem romântico] rêve de passion, de force, même cruelle ou brutale, pour éviter la morne grisaille d’une vie sans but et peut-être morne par son excès de vertu¹⁵³”.

“ ‘Les idées de puissance ont aussi leur sublimité... Le taureau est plus beau que le bœuf..., le crime, peut-être, que la vertu : les dieux cruels que les dieux bons¹⁵⁴”.

Aqui é importante lembrar que, para uma poesia que teve “bom senso” e “virtude” como alvos por praticamente um século, talvez seja mesmo mais interessante viver pecando, do que morrer no modorrento “excesso de virtude”. O selvagem, o crime, o mal, assim, tornam-se símbolos de força, de contestação, de, em uma palavra, liberdade, social ou estética. A atitude romântica, dessa forma, busca na energia do Mal impulso para a pesquisa e prática de uma nova linguagem. Novamente, apresenta-se neste trabalho o horizonte da liberdade, integrante da estrutura do poema em prosa; e não é custoso lembrar

¹⁵³ PEYRE, Op. Cit., p. 35: “...ele [o homem romântico] sonha com paixão, com força, mesmo cruel ou brutal, para evitar o cinza morno de uma vida sem objetivo, e talvez morna pelo excesso de virtude”.

¹⁵⁴ DIDEROT, Apud PEYRE, p. 35: “‘As ideias de poder possuem também seu quê sublime... O touro é mais belo que o boi..., o crime, talvez, mais que a virtude: os deuses cruéis, mais que os bons’”.

o quão importante foi o Romantismo no que toca à busca, mescla e ampliação dos gêneros literários. Baudelaire era herdeiro de toda essa tradição, cresceu nela, nunca a renegou absolutamente; em seu ensaio *Salon de 1846*, o poeta utiliza, largamente, um vocabulário obviamente devedor do Romantismo, sem contar que, vez ou outra, ele nos brinda com frases como “...*la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles*”¹⁵⁵, de inspiração clara. No entanto, o Mal em Baudelaire, ainda que ligado à tradição, tem suas nuances, particularidades intrínsecas a sua poética. Não cabe, nas ambições de um trabalho como esse, detalhar exaustivamente todas as concepções críticas a respeito do tema. Digo apenas que, sem desconsiderar as belas reflexões de Bataille e Oehler, dois trabalhos de referência, ambas não me parecem dar conta de todo fenômeno. O primeiro teórico, no livro *La littérature et le mal*¹⁵⁶, desenvolve, de maneira muito mais extensa e detalhada, reflexão com resultados semelhantes ao expostos neste estudo: o Mal, na literatura, é uma questão de intensidade, força estética. Seguindo via um tanto diversa, Oehler¹⁵⁷, em *O velho mundo desce aos infernos*, enxerga nos temas relativos ao Mal uma maneira de verter, como no negativo de uma foto, as vicissitudes de uma época. Dessa forma, para ele, como o médico que verte a peçonha da serpente em soro, Baudelaire falseia seus “repentes satânicos”¹⁵⁸ como forma de “protesto contra o mal banalizado do cotidiano burguês e como sua rememoração”¹⁵⁹. No entanto, é preciso dizer que ambas as reflexões, no que toca a Baudelaire, acabam por ser um tanto totalitárias; na primeira, o élan “maléfico” da obra baudelaireana parece ser reduzido a um mero misticismo erótico, camuflado por um suposto desejo de transgressão,

¹⁵⁵ BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, p. 641: “...a paixão aproxima os temperamentos análogos e eleva a razão a novas alturas”.

¹⁵⁶ BATAILLE, Georges: *La littérature et le mal*. Folio, Paris, 1990.

¹⁵⁷ OEHLER, Dolf: *O Velho Mundo Desce aos Infernos – Auto-Análise da Modernidade Após o Trauma de Junho de 1848 em Paris*. Companhia das Letras, São Paulo, 1999. Tradução: José Marcos Macedo.

¹⁵⁸ IBIDEM, p. 296.

¹⁵⁹ IBIDEM, p. 293.

ao passo que, na segunda, os escritos de Baudelaire são tidos quase como colados à realidade; em negativo, ou não, a tendência da representação corre o risco de limitar o fenômeno literário a um discurso ideológico. A meu ver, perde-se em tensão, nas duas vias propostas. Reflexão mais atrelada ao que venho construindo é possível encontrar em Austin. Nele, observa-se uma tentativa de respeitar algo fundamental em Baudelaire: mesmo aquilo que parece unitário, certo, bifurca-se, ou tem origem dual:

“Ce mot [o mal] riche de sens avait pour lui une résonance particulière.

[...]

...en ajoutant à la notion de maladie implicite dans ce mot, celles du péché et du mal moral, et enfin celles du malheur, de la tristesse, et de la mélancolie, il l’a singulièrement enrichi. Et, en associant le ‘mal du siècle’ au Satanisme, il a transformé radicalement les deux notions. Le ‘mal du siècle’ cesse d’être le synonyme du vague à l’âme, apanage de ‘l’école poitrinaire’ ; le Satanisme perd son caractère de truculence juvénile, apanage de ‘l’école frénétique’. De la fusion de ces deux notions résulte le symbole d’une radicale insatisfaction devant la réalité, mais d’une insatisfaction qui ne se borne pas à gémir sur la condition humaine : bien au contraire, elle devient la source d’une aspiration ardente et virile vers autre chose : la volonté de refaire une création jugée imparfaite¹⁶⁰”.

¹⁶⁰ AUSTIN, Op. Cit., p. 110:

“Esta palavra [o mal] rica de sentidos tinha para ele uma ressonância particular.

[...]

...somando-se à noção de enfermidade implícita nesta palavra concepções como a do pecado e a do mal moral, e enfim as da adversidade, da tristeza, e da melancolia, ele a enriqueceu singularmente. E, associando o ‘mal do século’ ao Satanismo, ele transformou radicalmente as duas noções. O ‘mal do século’ pára de ser sinônimo da alma vaga, apanágio da ‘escola cardíaca’; o Satanismo perde seu caráter de truculência juvenil, apanágio da ‘escola frénética’. Da fusão destas duas noções resulta o símbolo de uma radical insatisfação diante da realidade, mas de uma insatisfação que não se limita a gemer sobre a condição humana: ao

A certa altura do trecho citado, Austin utiliza a palavra fusão, para nos dar noção da intensidade – e, por que não, violência? – da atitude baudelaireana. Não se trata apenas de postulado estético ou revolta social, mas sim, associando de maneira original duas atitudes típicas de uma era (mal do século e satanismo), de buscar na arte conforto e expressão para uma radical postura existencial/estética: tão vítima do mal do século quanto seus contemporâneos, Baudelaire, porém, vê no satanismo, na eleição do Mal, uma forma de protesto contra os sentimentos que o assolam:

“...sa révolte métaphysique se traduit sur le plan esthétique par une tentative [...] prométhéenne : la tentative pour voler le feu créateur et pour refaire une création jugée imparfaite. Sous ce rapport, son Satan ressemble moins au Diable médiéval qu’au Prométhée antique, ennemi des dieux, certes, mais ami des hommes et père des arts¹⁶¹”.

Trata-se de um desejo progressista de reformar a criação. Desejo de encontrar uma via que alargue os limites da própria liberdade; palavra que surge, novamente, em nosso caminho. No entanto, mesmo a busca de liberdade em Baudelaire precisa revestir-se de contradições, idas e vindas. Ele quer a liberdade, mas, cristão, ao desejá-la, o faz dentro da rígida tradição teocrática. Se ele aceita o satanismo, de certa forma, aceita que nada pode mudar. O diabo, afinal, está do lado perdedor:

“Il se trouve donc dans cette situation contradictoire : il veut manifester son libre arbitre en n’agissant que pour des fins qui soient siennes, mais d’autre

contrário, ela se torna a fonte de uma inspiração ardente e viril em direção a outra coisa: a vontade de refazer uma criação vista como imperfeita”.

¹⁶¹ IBIDEM, p. 134: “...sua revolta metafísica se traduz no plano estético por uma tentativa prometeica: a tentativa de roubar o fogo criador e refazer uma criação vista como imperfeita. Sob esta relação, seu Satã parece-se menos com o Diabo medieval do que com o Prometeu antigo, inimigo dos deuses, mas amigo dos homens e pai das artes”.

part il veut masquer sa gratuité et limiter sa responsabilité en acceptant les fins préétablies de la théocratie. Il ne reste qu'une seule voie à sa liberté : choisir le mal¹⁶² ”.

Esta afirmação de Sarte explica, e muito, alguns detalhes da poesia de Baudelaire. Em primeiro lugar, salienta-se o masoquismo. A escolha pelo Mal, assim, é também uma escolha pela derrota, uma escolha por toda uma tradição teocrática com o final já escrito: se no dia do Juízo Final os impuros vão pagar, a escolha pelo mal, pelo impuro, se é atitude rebelde, desejo de transformação, reveste-se, também, de masoquismo. Portanto, em um poema como *L'Héautontimorouménos*:

“ Je suis la plaie et le couteau !

Je suis le soufflet et la joue

Je suis les membres et la roue,

Et la victime et le bourreau !¹⁶³”

O sujeito se apresenta nos dois pólos da relação, e, bem possível, goza nesse conflito:

“Il y a dans tout homme, à tout heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir

¹⁶² SARTRE, Jean-Paul: **Baudelaire**. Folio, Paris, 1953, p. 66/67: “Ele se encontra, então, numa situação contraditória: ele quer manifestar seu livre arbítrio agindo apenas em direção a objetivos que sejam os seus, mas, por outro lado, ele quer mascarar sua gratuidade e limitar sua responsabilidade aceitando os fins prestabelecidos da teocracia. Resta apenas uma via a sua liberdade: escolher o mal”.

¹⁶³ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, p. 57.

de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité est une joie de descendre¹⁶⁴”.

É interessante observar, a princípio, a forma como os atos são descritos: a subida é um desejo, a queda, uma felicidade. Em primeiro lugar, parece-me bem claro haver certa discrepância entre os dois termos. Apesar de desejo e felicidade serem categorias positivas, no sentido de que ambas parecem residir no íntimo das ambições do sujeito, se diferem pelo simples fato de que nem sempre um desejo, por mais bem intencionado, configura-se como prazer, gozo de existência oriundo do conhecimento de si. Por outro lado, a “descida”, ou animalidade, pode ser interpretada de maneira muito mais direta; é uma alegria, e pronto. No entanto, ainda que eu defenda que o dito desejo de “se elevar” seja, na verdade, um esforço, um trabalho, como podemos ver em trechos de seu diário íntimo, intitulado *Hygiène*:

“Plus on veut, mieux on veut.

Plus on travaille, mieux on travaille, et plus on veut travailler. Plus on produit, plus on devient fécond.

Après une débauche, on se sent toujours plus seul, plus abandonné¹⁶⁵”.

“ Je me jure à moi-même de prendre désormais les règles suivantes pour règles éternelles de ma vie : faire tous le matins ma prière à Dieu [...], travailler toute la journée, faire de tout ce que je gagnerai quatre parts...¹⁶⁶”.

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu*, p. 409.

¹⁶⁵ BAUDELAIRE, *Hygiène*, p. 401:

“Mais se quer, melhor se quer.

Mais se trabalha, melhor se trabalha, e mais se quer trabalhar. Quanto mais se produz, mais se torna fecundo. Após um excesso, a gente se sente sempre mais solitário, mais abandonado”.

Com o trecho seguinte, de *Mon coeur mis à nu*, é possível, porém, adotar uma interpretação mais delicada do fenômeno: “*Il serait peut-être doux d’être alternativement victime et couteau*¹⁶⁷”; o sujeito se compraz no gozo da alternância. Em *Hygiène*, o poeta age como a pessoa que, insistentemente, repete, para si mesma, certos códigos de conduta, tentando transformar em mantra ditames sociais de higiene mental e física – nos trechos do dito diário é possível encontrar até receita de xarope contra crises nervosas –, tornando-se notório o desejo e o esforço do poeta por “*monter*”, porém, a meu ver, esse esforço de maneira alguma anula o prazer do contraste: o masoquismo de Baudelaire é um gozo na ambivalência; não há a anulação de uma categoria pela outra, mas o deleite esquizofrênico do incerto. Configura-se, portanto, o embate entre uma aspiração ao “Bem” (representado pelo trabalho, pelo sucesso, Deus, e, em máxima instância pela mãe, Madame Aupick), e a alegria de entregar-se ao Mal. Como exemplo, anteriormente, dispus um poema de *Les Fleurs du Mal*, entretanto, nos poemas em prosa, também é possível observar como esse tema é recorrente na produção de Baudelaire. Em alguns textos, o masoquismo é sublimado numa melancolia serena e doce, como no poema *La solitude*; em outros, pode ser apreendido a partir da observação do comportamento alheio, como no poema *Chacun sa Chimère*, no qual, em dado momento, um dos homens, indagado pelo sujeito do poema sobre o motivo de carregar tão pesado fardo, responde, revelando todo o automatismo das ações humanas: “*Il me répondit qu’il n’en savait rien, ni lui, ni les autres; mais*

¹⁶⁶ IBIDEM, p. 404:

“Eu juro a mim mesmo tomar doravante as regras seguintes como regras eternas de minha vida: fazer todas as manhãs minha prece a Deus [...], trabalhar toda a jornada, dividir tudo o que ganharei em quatro partes...”.

¹⁶⁷ BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu*, p. 405. *Mon coeur mis à nu* foi publicado em 1887, vinte anos após a morte do autor, num conjunto denominado *Journaux intimes*, que continha também *Fusées* e *Hygiène*. O interessante a notar é que, apesar do nome dado (Diários íntimos), *Fusées* e *Mon coeur...* eram pensados como projetos, apenas *Hygiène* fugindo à regra, constituindo-se, ao que tudo indica, realmente como um diário.

*qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher*¹⁶⁸”.

Isto posto, numa segunda particularidade do Mal em Baudelaire, ligada ao masoquismo, tem-se a visão fatalista da vida e dos acontecimentos, mal do século: “*Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu'il guérirait à côté de la fenêtre*”¹⁶⁹”. No mundo baudelaireano, a liberdade encontra termo na limitação da escolha; o sujeito quer liberdade, e escolhe o Mal, mas, por este ser o lado vencido, a escolha já é uma opção pelo fracasso, que frustra o sujeito, que deseja reformação e liberdade, que busca o Mal... Círculo vicioso que talvez encontre forma nos impulsos frenéticos, nos quais o sujeito, até infantilmente, lança-se ao vazio de atitudes intempestivas. Para sair do círculo, quebre-o em qualquer ponto, não importa onde¹⁷⁰:

“Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables.

[...]

C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie; et ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général, comme je l'ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des êtres”¹⁷¹.

¹⁶⁸ PPP, *Chacun sa chimère*, p. 165.

¹⁶⁹ PPP, *N'importe où hors du monde*, p. 208.

¹⁷⁰ Aqui é interessante notar que vários biógrafos apontam, nas vestimentas e trejeitos de Baudelaire, uma tendência a uma espécie de frenesi controlado.

¹⁷¹ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 166.

A certa altura de seu estudo sobre Baudelaire, Sartre aponta o caráter febril do autor. Parafrazeando o filósofo, o poeta agiria como uma barra de ferro na qual passasse, constantemente, altas cargas de eletricidade; estremece, trepida, mas não sai do lugar. Pela imagem, sugere-se certa agitação, porém, mais que isso, ela passa a impressão de inquietude máxima, ânsia que não se resolve, nó do espírito; o sujeito baudelaireano debate-se eternamente consigo mesmo, entre o desejo de liberdade, e a errância da escolha.

Toda essa reflexão, creio, foi necessária para observarmos o quanto Baudelaire encontra-se preso na dualidade, e sem possibilidade de síntese. Assim, a meu ver, resta a ele, além do frenesi da inquietude, o gozo pérfido e breve do desvio, plasmado no conforto ilusório do verbo:

“Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie.

Coup d’œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant
l’écrivain, puis tournure d’esprit satanique¹⁷²”.

Nesse trecho, presente em *Fusées*, é possível notar, a meu ver, o quanto Baudelaire foi capaz de tornar procedimento artístico suas obsessões duais, ao expressar como fundamentais para a literatura duas searas que, de acordo com o discurso por ele montado, acabam por se chocar. Isto posto, se o “*surnaturalisme*” é a forma particular de um escritor absorver o mundo que lhe está adiante (“*Coup d’œil individuel...*”), à ironia cabe o representativo lugar de “*tournure d’esprit satanique*”. Em primeiro lugar, é preciso observar a palavra *tournure*, para a qual um dos sentidos seria “ordenamento de palavras em uma frase”, mas que também possui como sinônimo *allure*, que seria algo como

¹⁷² BAUDELAIRE, *Fusées*, p. 394.

“rapidez de deslocamento de um objeto. Palavra em si ambígua, por que não tomá-la na multiplicidade de seus sentidos? Talvez o escritor esteja nos apontando um procedimento escritural que não escape a uma ordem, mas que seja também deslocamento, desvio. Interpretação reforçada pela adversativa *puis*, conjunção utilizada para expressar conflito, mas também organizadora do discurso, e, como já visto, tão presente no *Spleen de Paris*. Palavras e conceitos que voltam a este estudo, e já tão martelados pelos teóricos estudados. Até o momento, estas duas expressões, somadas à liberdade, constituem, sem dúvida, o mote deste trabalho. O que me faz indagar: se aparecem tanto, talvez estejam ligadas. Talvez o desvio seja uma forma, satânica, de ensaiar, na arte, um espaço de liberdade. E o dito “mal”, o satanismo, entraria, então, temática e formalmente, como afronta ao lugar comum. Tal interpretação explicaria bem, por exemplo, certos conteúdos assustadores¹⁷³ dos poemas em prosa, pois indelicados, ou, numa visada anacrônica, politicamente incorretos. O que Baudelaire desejava combater? Do que ele queria se liberar?

Para responder a essas perguntas, farei uso do excelente artigo de Christian Leroy, *Les Petits Poèmes en Prose “Palimpsestes”*¹⁷⁴. No estudo em questão, Leroy, de maneira firme e um tanto polêmica, defende que os *Petits Poèmes en Prose* não passariam, da parte de Baudelaire, de uma espécie refinada de contra-ataque estético. Para fundamentar essa tese, o autor parte de uma relação fartamente apontada: o possível diálogo entre *Les rêveries du promeneur solitaire* e *Spleen de Paris*. Para corroborar este pensamento, o autor aponta que um dos primeiros títulos pensados para o livro de poemas em prosa tenha sido abandonado, possivelmente, por fazer uma alusão muito direta ao livro de

¹⁷³ Trataremos disso adiante, com a ajuda do ensaio de BOSI, Viviana: Baudelaire mau vidraceiro. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 1, janeiro-junho de 2007, p. 102-117.

¹⁷⁴ LEROY, Christian: Les Petits Poèmes en Prose ‘Palimpsestes’ ou Baudelaire et Les rêveries du promeneur solitaire de Rousseau. In: **Baudelaire: nouveaux chantiers**. Presses universitaires du septentrion, Paris, 1995, pp. 61-70. Org. Jean Delabroy e Yves Charnet.

Rousseau¹⁷⁵. Num segundo nível, e talvez o mais importante, é possível perceber o quanto, na temática do texto, dão-se a ler, nos poemas em prosa de Baudelaire, as “fantasias” do escritor pré-romântico; sobretudo em temas como dificuldade de integração homem-mundo, a passagem do tempo, a decrepitude do homem, e, foro máximo do pensamento de Rousseau, a bondade natural do ser humano. Porém, Leroy aponta, com grande acuidade, que, se nos *Petits Poèmes en Prose* tais instâncias são indicadas, o autor o faz em negativo. No poema *L'Étranger*, a integração com o mundo não é desejada; pelo contrário, a solidão é vista como índice de superioridade. Outros textos, como *La solitude*, e *À une heure du matin* são também devedores desta postura: “‘*Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre*’, dit un autre sage, Pascal¹⁷⁶...”, diz o sujeito do poema em *La solitude*. No poema *Le vieux saltimbanque*, por sua vez, espanta a forma como o sujeito do poema, mesmo em empatia com o velho malabarista, chega a uma fria conclusão sobre a validade do fazer artístico:

“Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!”¹⁷⁷“

Para fechar o cotejo, basta observar, no poema *Le gâteau*, o espetáculo da miséria humana montado por Baudelaire. No texto, dois selvagens brigam quase à morte por um mísero pedaço de pão, que não foram capazes de dividir. Para completar, o show de horrores não parece em nada tocar o sujeito do poema, que conclui: “*Il y a donc un pays*

¹⁷⁵ Em carta a Arsène Houssaye, datada de dezembro de 1861, Baudelaire confessa pensar em títulos como *Le promeneur solitaire*, ou *Le rôdeur parisien*.

¹⁷⁶ PPP, *La solitude*, p. 183.

¹⁷⁷ PPP, *Le vieux saltimbanque*, p. 172.

*superbe où le pain s'appelle du gâteau, friandise si rare qu'elle suffit pour engendrer une guerre parfaitement fratricide!*¹⁷⁸.

Agora, é preciso refletir, porém, sobre o que podemos depreender destas observações. Dessa forma, creio, é chegado o momento em que poderei utilizar algumas ferramentas que já delineeii, dentre elas, sobretudo, o suposto quê de liberdade conferido pelos poemas em prosa. Para Leroy, assim, Baudelaire recorre a Rousseau por um princípio a um só tempo filosófico e estético, posto que o escritor pré-romântico talvez seja o maior representante de um movimento que, sem dúvida, ultrapassa seus escritos. Assim, aponta Leroy, o poeta certamente recorreu a Rousseau quando da ocasião de seus primeiros testes com poemas em prosa¹⁷⁹, não por acaso, intensamente líricos. Porém, as experiências em prosa de Rousseau eram integrantes de uma atitude que buscava a derrocada de todo e qualquer aristocratismo, inclusive o do verso; pela igualdade. Desta forma, se tomarmos Baudelaire como defensor do poeta “*prince des nuées*¹⁸⁰”, ou seja, elevado por natureza, como equilibrar as duas concepções? Segundo Leroy, não há equilíbrio, pois Baudelaire toma o poema em prosa como exercício de combate aos valores supracitados. E para tal, baseia-se nos dizeres conservadores do poeta, abundantes, sobretudo, nos *Journaux Intimes*: “*Il n’y a de gouvernement raisonnable et assuré que l’aristocratique. Monarchie ou république basée sur la démocratie sont également absurdes et faibles*¹⁸¹”.

É complicado tratar, em poucas linhas, das idas e vindas ideológicas e políticas de Baudelaire. De uma maneira geral, é bem fácil observá-lo como a pessoa que, na maturidade, acaba por se envergonhar dos entusiasmos da juventude. Porém, vejo a guinada “conservadora” do fim de sua existência como uma forma de exigir, na vida, os

¹⁷⁸ PPP, *Le gâteau*, p. 174.

¹⁷⁹ A publicação das primeiras peças líricas em prosa de Baudelaire data de 1855. Trata-se dos poemas *Le crépuscule du soir*, e *La solitude*, publicados em *La Revue Fontainebleau*.

¹⁸⁰ Como podemos ver no poema *L’Albatros*, de *Les Fleurs du Mal*, p. 7.

¹⁸¹ BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu*, p. 411.

mesmos pressupostos obedecidos na arte. Trata-se de ver a existência como o dandy, ser que tem a necessidade “*trop rare chez ceux d’aujourd’hui, de combattre et de détruire la trivialité*”¹⁸². A despeito de o poeta confundir igualdade jurídica e trivialidade¹⁸³, o uso desta palavra sugere justamente que, para Baudelaire, governo da maioria é sinal de queda à banalidade, à vala comum das opiniões de pessoas não cultivadas:

“Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n’est pas encore toute-puissante, où l’aristocratie n’est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d’aristocratie, d’autant plus difficile à rompre qu’elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l’argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d’héroïsme dans les décadences”¹⁸⁴...

Ao defender o projeto de “*une espèce nouvelle d’aristocratie*”, Baudelaire posiciona-se do lado do que é uno, raro, “celeste”, coisas, enfim, que “*le travail et l’argent ne peuvent conférer*”. A democracia, portanto, ao fundar-se na igualdade, elege o trabalho e o dinheiro, elementos de caráter duvidoso, segundo Baudelaire, como únicos meios de julgar o mérito. Tocamos, então, como Leroy aponta, no Baudelaire contra 1789. E não é difícil sustentar essa posição, pois abundam, nos poemas em prosa, os usos sarcásticos da tríade *liberté, égalité, e fraternité*:

¹⁸² BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, p. 807.

¹⁸³ Talvez seja exigir demais de um homem de seu tempo.

¹⁸⁴ IBIDEM, p. 807: “O dandysmo aparece, sobretudo, nas épocas transitórias em que a democracia ainda não é todo-poderosa, em que a aristocracia se encontra apenas parcialmente vacilante e aviltada. Na confusão destas épocas, alguns homens deslocados, desgostosos, desocupados, mas plenos de força nativa, podem conceber o projeto de fundar uma espécie nova de aristocracia, tão mais difícil de romper quanto será baseada sobre as faculdades as mais preciosas, as mais indestrutíveis, e sobre os dons celestes que o trabalho e o dinheiro não podem conferir. O dandysmo é o último fulgor de heroísmo na decadência”.

“Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur¹⁸⁵”.

“‘Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre’, dit un autre sage, Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler fraternitaire, si je voulais parler la belle langue de mon siècle¹⁸⁶”.

Os dois destaques, nas citações, pertencem ao autor, o que, provavelmente, serve para acentuar certa função irônica. Como bem aponta Hamon, o itálico, num texto de funções irônicas, pode funcionar como uma espécie de “*clin d’oeil*”¹⁸⁷ do autor em direção ao leitor, acentuando, assim, a atitude performática de um ato de linguagem. Porém, se no primeiro trecho o itálico é, digamos, contextual, pois chama a atenção para uma situação de enorme contraste, aparentemente apagado pela inocência infantil¹⁸⁸, o segundo trecho sugere mais reflexões, pelo simples fato de ter tocado num ponto caríssimo a um poeta, a língua. É realmente distintivo o fato de termos, num mesmo período, e quase um ao lado do outro, termos como *prostitution*, *fraternitaire*, e *belle langue*. Parece-me, aqui, que a dita revolta contra o nascente mundo dos direitos civis é a porta de entrada para um projeto mais ambicioso: é revolta contra um tipo de linguagem – e por que não dizer público? – arredo a formas de escrita consideradas estranhas ao usual; em sua prostituição fraterna, a

¹⁸⁵ PPP, *Le joujou du pauvre*, p. 178.

¹⁸⁶ PPP, *La solitude*, p. 183.

¹⁸⁷ HAMON, Philippe: **L’Ironie littéraire. Essai sur les formes de l’écriture oblique**. Hachette, Paris, 1996. Na página 85, diz o autor: “...l’italique peut venir introduire son ‘biais’ sec et ténu, comme un ‘clin d’oeil oblique’ adressé au lecteur”. Ou: “...o itálico pode vir a introduzir seu ‘desvio’ seco e agudo, como uma piscadela oblíqua endereçada ao leitor”.

¹⁸⁸ No poema, duas crianças, uma rica e outra pobre, separadas por uma grade, comparam seus brinquedos. A criança rica se interessa sobremaneira pelo “brinquedo” da outra (um rato vivo, preso numa garrafa), e ambas riem, inocentemente, motivando a conclusão exposta.

bela língua, civilizada e plena dos trejeitos de sua época, só dá a seu leitor o que ele espera, o que ele quer:

” ‘- Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou, approchez et venez respirer un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville.” Et le chien, en frétilant de la queue, ce qui est, je crois, chez ces pauvres êtres, le signe correspondant du rire et du sourire, s’approche et pose curieusement son nez humide sur le flacon débouché; puis, reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi, en manière de reproche. ‘- Ah! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d’excréments, vous l’auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l’exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies¹⁸⁹”.

Interessante notar como, de *Les Fleurs du Mal* aos *Petits Poèmes en Prose*, há uma mudança de foco: tão valorizados no primeiro livro, no segundo, os gatos aparecem apenas em uma ou duas composições. Abre-se espaço para o cachorro. Aqui, é interessante apontar que estes dois animais são portadores de cargas semânticas diversas; o cachorro, animal obediente e participativo, entra na vida do homem quando este, aos poucos, começa a montar o que um dia chamaremos de sociedade, é um ser devotado ao trabalho, à ajuda, é útil. O gato, por sua vez, não serve para nada além do prazer da companhia, que, rebelde como é, oferece a seus donos apenas nos momentos em que considera oportuno. Gato é poesia, cachorro, prosa. A esse respeito, é interessante observar como Baudelaire lida com o mundo do trabalho:

¹⁸⁹ PPP, *Le chien et le flacon*, p. 166.

“Être un homme utile m’a paru toujours quelque chose de bien hideux¹⁹⁰”.

“ Il n’existe que trois êtres respectables :

Le prêtre, le guerrier, le poète. Savoir, tuer et créer.

Les autres hommes sont taillables et corvéables, faits pour l’écurie, c’est à dire pour exercer ce qu’on appelle les *professions*¹⁹¹”.

Como disse em outra oportunidade, Baudelaire é um poeta do homem, no sentido de buscar universalizar todas as suas contrariedades e idiossincrasias. Isto posto, é válido perguntar por qual motivo, então, para o poeta, este mundo do homem útil é taxado como “*bien hideux*”. Para tentar responder a esta demanda, vejamos um trecho do ensaio de Baudelaire sobre Poe: “*Il croyait, en vrai poète qu’il était, que le but de la poésie est de même nature que son principe, et qu’elle ne doit pas avoir en vue autre chose qu’elle même*¹⁹²”.

O trabalho poético, portanto, possui natureza totalmente diversa do trabalho cotidiano. Como o cachorro, o trabalhador cotidiano entrega-se aos afazeres com objetivos nítidos e precisos: alavancar uma carreira, sustentar a família, obter riqueza. Tais objetivos, mascarados por um racionalismo matemático nascente, para Baudelaire não mais do que disfarçam o caráter animal do homem. A poesia, por outro lado, ao adotar uma postura quase auto-referencial, pregando uma beleza entre calculada e involuntária, é humanista por excelência:

¹⁹⁰ BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu*, p. 407.

¹⁹¹ IBIDEM, p. 410. Grifo do autor.

¹⁹² BAUDELAIRE, *Edgar Poe – sa vie et ses oeuvres*, p. 580: “Ele cria, como verdadeiro poeta que era, que o alvo da poesia é de mesma natureza que seu princípio, e que ela não deve ter em vista outra coisa que a si mesma”.

“Ne confondez jamais les fantômes de la raison avec les fantômes de l’imagination ; ceux-là sont des équations, et ceux-ci des êtres, et des souvenirs¹⁹³”.

“La poésie est ce qu’il y a de plus réel, c’est ce qui n’est complètement vrai que *dans un autre monde*¹⁹⁴”.

“Manier savamment une langue, c’est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire¹⁹⁵”.

O material da poesia, assim, são os seres que a escrevem, e que a leem. Suas fantasias e sonhos, lembranças de um mundo que não existe. Daí as enormes reservas de Baudelaire não só com o mundo do trabalho, ligado às necessidades práticas e urgentes **deste** mundo, mas também com certa poesia que ele não hesita em denominar como materialista, e objetiva. Nas últimas linhas de *Pour la poétique I*, Meschonnic, após salientar que a escritura não está apartada do viver, aponta que esta escritura, no entanto, não pode ficar sujeita à ideologia – antes deve manter com esta uma relação de conflito: “*L’absence de conflit définit la sous-littérature*¹⁹⁶”. É neste eixo, portanto, que oriento meu pensamento em relação ao binômio gato/cachorro; o cachorro é a marca do utilitário, alegoriza a literatura sem conflitos, na qual navegam sem discussão as ideologias prontas, aceitas, de emprego rápido. Esta repulsa de Baudelaire pelas ideias prontas, e pela praticidade é tanta que no ensaio *Le peintre de la vie moderne* ele chega a elogiar as bufantes vestimentas

¹⁹³ BAUDELAIRE, *Prométhée Délivré – par L. De Senneville*, p. 445 (ensaio de 1846): “Jamais confunda os fantasmas da razão, com os fantasmas da imaginação; aqueles são equações, e estes, seres, lembranças”.

¹⁹⁴ BAUDELAIRE, *Puisque réalisme il y a*, p. 466. Grifo do autor (esboço de ensaio, escrito por volta de 1855): “A poesia é o que há de mais real, o que é completamente verdadeiro somente em *um outro mundo*”.

¹⁹⁵ BAUDELAIRE, *Critique littéraire: Théophile Gautier*, p. 501: “Manejar sabiamente uma língua é praticar uma espécie de feitiçaria evocatória”.

¹⁹⁶ MESCHONNIC, *Pour la poétique I*, p. 169: “A ausência de conflito define a sub-literatura”.

militares da época, caracterizando-as de “*coquêterie militaire*”¹⁹⁷. Ou seja, em última análise, ele louva o conflito existente entre a necessária praticidade de uma vestimenta militar, e o desejo evidente pela beleza, mesmo num caso em que a ordem prática deveria se sobrepor. Dentro deste contexto estético, ao poeta cabe, por meio da língua, saber evocar os belos fantasmas do mundo que realmente importa, e neste ponto é que entra o Baudelaire devedor de posturas clássicas e formais, jamais coisificadas em suas composições:

“...les techniques de la poésie, rythmes et sonorités, ordonnances et prosodies, images, symboles et allégories, ne sont justifiées que dans la mesure où elles sont capables de produire efficacement l’extase poétique ; elles ne sauraient en aucun cas trouver en elles-mêmes leur propre justification”¹⁹⁸”.

Explanados estes conceitos, é importante sublinhar que, para Baudelaire, a beleza possui um caráter que se encontra além da utilidade momentânea; elevada, misteriosa pantanosamente centrada no sujeito universal, seus desejos e fantasias, não é estranha a escolha do gato, segundo Gleize:

“ Extérieur ou intérieur, sur le cœur ou dans la cervelle, impliqué dans l’affaire affective-érotique ou dans l’affaire poétique-spirituelle, le chat est figure tout d’abord de la beauté, beauté objet de désir, beauté dont le regard ‘ouvre la porte d’un infini’, désiré et inconnu; beauté donc dangereuse ou

¹⁹⁷ BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, p. 805: “exibicionismo militar”.

¹⁹⁸ LEMAITRE, Op. Cit., p. 29: “As técnicas da poesia, ritmos e sonoridades, ordenações e prosódias, imagens, símbolos e alegorias são justificadas apenas na medida em que elas são capazes de produzir eficazmente o êxtase poético; elas não saberiam em caso algum encontrar nelas mesmas sua própria justificação”.

gratifiante, blessante ou apaisante, métallique-minérale (aux yeux ‘mêlés’ ‘de métal et d’agate’) ou voluptueuse, ‘élastique’¹⁹⁹”.

O gato, portanto, é sinônimo da múltipla singularidade própria à poesia, sinônimo do invulgar. Para Leroy, é outro o campo semântico dedicado à prosa:

“...si le poete vole et que l’homme, qui comme Monsieur Jourdain fait de la prose, marche sur deux pieds (il pratique en effet l’*oratio pedestris* des latins), le chien est bien la plus prosaïque [...] des créatures, puisqu’il se déplace sur ‘quatre pattes’²⁰⁰”.

A prosa, portanto, é a forma “pedestre” de escrita, a maneira por meio da qual todos nos comunicamos, a via básica de interação. A prosa encontra-se carregada de todo um cabedal mundano praticamente contrário à luminosa e elevada função do poeta, expressa num poema como *L’Albatros*. É neste sentido que, para Leroy, o quê rebelde e provocador (anárquico) do poema em prosa baudelaireano encontra-se no fato de ser uma prática escritural que se volta contra si mesma: contra a poesia em prosa, contra a prosa que quer invadir até a poesia. Para sustentar sua tese, o crítico dispõe de alguns bons argumentos, dentre os quais destaco como mais relevantes a denominação dada ao conjunto (*Petits*

¹⁹⁹ GLEIZE, Jean-Marie: Les chiens s’approchent, et s’éloignent. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 2, julho-dezembro de 2007: “Exterior ou interior, sobre o coração ou no cérebro, implicado no afazer afetivo-erótico ou no poético-espiritual, o gato é figura por princípio da beleza, beleza objeto de desejo, beleza em que o olhar ‘abre a porta de um infinito’, desejado e desconhecido; beleza então perigosa ou gratificante, cortante ou balsâmica, metálico-mineral (com os olhos ‘mesclados’ ‘de metal e de ágata’) ou voluptuosa, ‘elástica’”.

²⁰⁰ LEROY, Op. Cit., p. 66. Grifo do autor: “...se o poeta voa, e o homem, que como Senhor Jourdain faz prosa, anda sobre dois pés (ele pratica em efeito a *oratio pedestris* dos latinos, o cão é então a mais prosaica [...] das criaturas, pois ele se desloca sobre ‘quatro patas’”.

Poèmes en Prose), a falta de precisão da “carta-prefácio²⁰¹”, na qual Baudelaire procura definir seus objetivos em relação ao gênero, e o próprio fato de que, se Rousseau foi a “inspiração” inicial do livro, as *rêveries* do escritor pré-romântico, nas composições de Baudelaire, segundo Leroy, são criticamente negativadas, tornando-se verdadeiros pesadelos. É a partir de uma contraposição destes argumentos de Leroy que vou tentar construir uma base para o que acredito ser o ponto crítico da provocação estética dos poemas em prosa, seu lado libertário; para mim, é muito simples pensar Baudelaire como o clichê do poeta irritado contra a prosa, pois assim caímos novamente no mito do signo, no conflito infértil de valores absolutos.

Isto posto, segundo Leroy, já na denominação dada ao conjunto de poemas, Baudelaire insere uma crítica velada. Em primeiro lugar, o crítico aponta a total falta de originalidade do título, posto que se utiliza “‘*petits poèmes en prose*’ pour désigner des *pièces lyriques en prose depuis le XVIII siècle*”²⁰². É de conhecimento geral o quanto Baudelaire era cioso com suas produções, havendo como prova disso o quanto ele demorou a escolher o título “correto” de *Les Fleurs du Mal*²⁰³. Um título pouco original seria, assim, indício de um descuido calculado. Ainda segundo o crítico, o próprio adjetivo *petit* seria carregado de certo tom irônico, já que se contrapõe ao ditos grandes poemas, “*que sont la tragédie et l’épopée*”²⁰⁴. É possível responder a estes dois apontamentos de Leroy com duas concepções teóricas não estranhas à época. A primeira faz parte da própria história do poema em prosa, gênero devedor de certa postura romântica, que procura mesclar gêneros,

²⁰¹ Trata-se da carta a Arsène Houssaye, diretor literário do jornal *La Presse*, e que publicou os vinte primeiros poemas em prosa de Baudelaire. A dita carta, de 1862, delinea os pensamentos do poeta acerca do gênero, mas jamais foi pensada como prefácio.

²⁰² LEROY, Op. Cit. p. 69: “‘pequenos poemas em prosa’ para designar peças líricas em prosa desde o século XVIII”.

²⁰³ Foram cogitados nomes como *Les Limbes*, e *Les Lesbiennes*. Não se sabe ao certo como *Les Fleurs du Mal* foi escolhido, mas se especula que foi opinião de amigos próximos. Maurice Regard, em 1850, lembrou para Baudelaire um trecho de um livro de Balzac, no qual o romancista louvava a “poesia do mal”. Daí pode ter nascido a ideia.

²⁰⁴ LEROY, Op. Cit., p. 69: “que são a tragédia e a epopéia”.

e ampliar seus limites, tendo em vista, sempre, a busca de um infinito que se desloca no horizonte a cada passo dado pelo artista. É nessa busca que os produtores de arte (dos mais variados meios) de fins do Século XVIII e meados do Século XIX começarão a buscar, em campos artísticos diversos aos seus, respostas e fundamentos que os auxiliem, numa espécie de apoio intelectual, ou mesmo num fazer procedimental, misturando instâncias²⁰⁵. É assim, por exemplo, que não há problemas, nos jornais do Século XIX, em encontrar “críticas” feitas a exposições de artes plásticas em forma de poemas em prosa. Trata-se de tentativas de, por meio da arte verbal, tornar presente, a quem não pôde ver os quadros e esculturas, o prazer estético por eles proporcionado. É quase um render-se da inteligência crítica à inteligência artística. Dessa forma, não vejo o título *Petits Poèmes en Prose* como pouco original, mas, sim, como referência a certa prática; e isso sem contar que Baudelaire era um grande admirador e crítico de pintura. Nada mais natural, portanto, do que ele desejar apontar essa referência, que, mais tarde, também será indicada por muitos críticos²⁰⁶. Porém, a prova cabal dessa inclinação encontramos num poema que já no título revela a aspiração a um método, *Le désir de peindre*. Em suas primeiras linhas, o sujeito do poema já separa o homem comum do artista, e a este, pintor em palavras, confere a função de artífice universal, gênio da sensibilidade: “*Malheureux peut-être l’homme, mais heureux l’artiste que le désir déchire!*”²⁰⁷. Quanto ao caráter irônico do adjetivo *petit*, não creio que Baudelaire incorreria no erro de julgar uma composição por seu tamanho, até mesmo porque já em sua época se preconizava a cultura do “poema-bibelô”, pequena composição breve e delicada, que, em sua singeleza, procurava defender o partido da poesia pura. Já

²⁰⁵ A este respeito, bons estudos são os feitos por André Ferran. FERRAN, André: *Les Phares*. In: **L’esthétique de Baudelaire**. Hachette, Paris, 1933, p. 157-359. Nesta parte do livro, o autor procura delinear as orientações artísticas de Baudelaire, sendo particularmente interessantes os tópicos *Eugène Delacroix ou l’imagination surnaturaliste*, e *Richard Wagner ou l’harmonie des correspondances*.

²⁰⁶ Nas derradeiras reflexões deste estudo, farei as indicações dos artigos que fazem as relações entre pintura e poema em prosa.

²⁰⁷ PPP, *Le désir de peindre*, p. 199.

discutimos aqui também o quanto ecoaram no espírito de Baudelaire as ideias de Poe, que defendia a brevidade como cerne do caráter lírico. O próprio Wetherill, autor do livro de cotejo entre as obras dos dois autores, defende a tese de que, sobretudo na questão da brevidade, Baudelaire já “aplicava” a teoria (e isto lhe rendeu acusações de ser um poeta de “pouco fôlego), encontrando em Poe apenas apoio intelectual para algo que, nele, já era uma prática.

Quanto à suposta falta de precisão da “carta-prefácio”, na qual Baudelaire, como bem aponta Leroy, chega a descrever os poemas em prosa como “*quelque chose*”, a primeira contraposição a fazer é indicar que simplesmente não se tratava de um prefácio. Os *Petits Poèmes en Prose* ficaram, por um bom tempo, dispersos em revistas e jornais, sendo reunidos em livro apenas após a morte de Baudelaire, graças aos trabalhos de Charles Asselineau e Théodore de Banville (curador do espólio do poeta). Ambos, no que diz respeito aos poemas, procuraram seguir o sumário estabelecido pelo poeta, porém, tanto o dito prefácio como o *Épilogue*²⁰⁸, poema que fecharia o livro, foram inseridos à revelia. Mais tarde, tirou-se o segundo, mas o prefácio permaneceu. Fato é, porém, que Baudelaire não pensava no texto como um estudo crítico do gênero; se em algum momento, porém, o poeta o faz, é num exercício de reflexão diletante, caso de todas as suas cartas, aliás. Retirando de uma simples carta o peso da exigência de um estudo, vale apontar que, para muitos críticos, mesmo em seu caráter diletante (e talvez até devido a ele), a dita carta é chamada de carta-manifesto, pois nela Baudelaire, não com exagerado rigor, mas revelando os bastidores e reviravoltas de seu *confiteor*, dita as bases da maioria dos (des)caminhos teóricos relativos ao poema em prosa. Detentor da enorme ambição de uma

²⁰⁸ A inserção do *Épilogue* foi corrigida depois, posto que se tratava de poema inacabado pensado para *Les Fleurs du Mal*.

“*prose poétique, musicale sans rythme et sans rime*²⁰⁹”, Baudelaire cai não na imprecisão; antes se vê diante da angústia da impossibilidade de síntese:

“Sitôt que j’eus commencé le travail, je m’aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s’appeler *quelque chose*) de singulièrement différent...²¹⁰”.

Na carta, Baudelaire fala de modelo, e, a meu ver, este modelo já se encontra deslocado na origem, posto que o *Gaspard de la Nuit*²¹¹, motivador inicial da aventura literária, não tem o mesmo objeto dos *Petits Poèmes en Prose*²¹², e, muito menos, pauta-se pela ambição musical e rítmica expressa por Baudelaire. Este modelo, portanto, teve o impulso inicial com Bertrand, mas encontrou apoio em elucubrações mentais e criativas particulares; portanto, é dessa forma que devemos entender o “*quelque chose*” da carta, uma expressão que busca ser a medida entre uma forma imaginada, e o que foi efetivamente realizado. Esse desabafo, aliás, não é extemporâneo, e pode ser encontrado em outras cartas, expresso de outras formas, talvez menos ornadas: “*Ah! Le Spleen, quelles colères, et quel labeur il m'a causés! Et je reste mécontent de certaines parties*²¹³”.

O último ponto a discutir seria o conflito, delineado por Leroy, entre as fantasias da prosa de Rousseau, e o decalque em negativo feito por Baudelaire, que as teria transformado em pesadelos. A este respeito, o crítico destaca textos como *À une heure du*

²⁰⁹ BAUDELAIRE, À Arsène Houssaye, p. 161: “prosa poética, musical sem ritmo e sem rima”.

²¹⁰ IBIDEM, p. 161. Grifo do autor. Como por considerável parte da crítica a dita carta tem sido lida, já há anos, como prefácio, mantendo o distanciamento crítico necessário, respeitarei esta tradição de leitura: “Assim que comecei o trabalho, eu percebi que não apenas continuava longe de meu misterioso modelo, mas ainda fazia alguma coisa (se isto pode se chamar *alguma coisa*) de singularmente diferente”.

²¹¹ *Gaspard de la Nuit* é o título do livro de Aloysius Bertrand, inspirador do projeto de Baudelaire.

²¹² O livro de Aloysius Bertrand tem claras inspirações rupestres e medievais, pitorescas, ao passo que Baudelaire objetiva aplicar a forma “*à la description de la vie moderne*”.

²¹³ BAUDELAIRE, *Lettres*, carta a Jules Troubat, 1866, p. 536 : “Ah! O Spleen, que cóleras, e que labor ele me causou! E u continuo descontente com certas partes”.

matin e *Le confiteur de l'artiste*, nos quais a vontade de integração e o culto à beleza tornam-se, em Baudelaire, asco pela vicissitude humana e arte vista como fonte de dor, respectivamente. Esta visão, ainda que bem colocada, porém, é algo simplista; se há algum negativo de Rousseau nos poemas em prosa, é um engano considerar toda a experiência como uma negação do lirismo, ascese do “*cauchemar*”. Variáveis como forma, pois exemplos de uma vocalidade plural, também nos temas as composições metamorfoseiam-se, sendo possível encontrar, entre verdadeiros petardos de desterro, momentos do mais alto lirismo; dentro sempre das perspectivas da poética baudelaireana. Neste contexto, podemos inserir poemas como *Les Foules*, representando o desejo de se banhar em multidão, *L'Horloge*, defesa do mistério da poesia, simbolizado pelos olhos dos gatos, e *Les Projets*, defesa do sonho como momento máximo do ser, uma quase pura fantasia à Rousseau. Elencadas estas disposições, espero que o leitor entenda que eu, necessariamente, não me oponho em absoluto à leitura de Leroy; oponho-me, sim, à visão do poema em prosa como um total decalque das experiências feitas por Rousseau. A meu ver, o propósito dos *Petits Poèmes en Prose*, sem excluir a possibilidade da paródia, está em algum ponto além dela, pois não se configura como simples revolta contra a prosa. Como sei que é fácil puramente dizer que não se trata de um infante ataque à prosa, é importante apontar, em dizeres do autor, argumentos que apóiem minha tese. Em primeiro lugar, vejamos como Baudelaire lidava com os prosadores de seu tempo. Neste ponto, talvez o ensaio de maior referência seja sobre *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Ao comentar, na segunda parte do ensaio, o resultado do processo judicial de que Flaubert foi vítima, Baudelaire escreve um período que seria muito estranho se tivesse saído das mãos de um homem que simplesmente desprezasse a prosa:

“Et mieux encore, disons, s’il est permis de conjecturer d’après les considérations qui accompagnèrent le jugement, que si les magistrats avaient découvert quelque chose de vraiment reprochable dans le livre, ils l’auraient néanmoins amnistié, en faveur et en reconnaissance de la BEAUTÉ dont il est revêtu²¹⁴”.

No trecho em questão, Baudelaire conjectura sobre a possibilidade de os juízes do caso *Madame Bovary* terem encontrado algo que desabonasse, de alguma forma, a moral e os bons costumes da época; sendo assim, tanto melhor, pois o livro teria sido inocentado pelo grau de beleza nele encontrado, beleza esta grafada com todos os caracteres em caixa alta, e que será equiparada à beleza descrita em ensaios sobre poesia:

“...si loin de l’animal pur et si près de l’homme idéal, et de l’avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l’être parfait²¹⁵”.

“Il m’eut été facile de retrouver sous le tissu minutieux de Madame Bovary les hautes facultés d’ironie et de lyrisme²¹⁶...”.

No primeiro trecho, Baudelaire procura descrever o particular comportamento de Emma Bovary, e qual não é a surpresa quando se percebe que, para tanto, ele utiliza expressões tão caras para a definição da sua própria poesia; o cálculo, seu lado clássico e

²¹⁴ BAUDELAIRE, *Critique littéraire: Madame Bovary*, p. 477. Caixa alta do autor: “E melhor ainda, digamos, se é permitido conjecturar após as considerações que acompanharam o julgamento, que, se os magistrados tivessem descoberto alguma coisa de verdadeiramente reprovável no livro, eles o teriam, entretanto, anistiado, em favor e em reconhecimento da BELEZA da qual ele é revestido”.

²¹⁵ IBIDEM, p. 481: “...tão longe do animal puro e tão perto do homem ideal, e de tê-la feito participar deste duplo caráter de cálculo e de fantasia que constitui o ser perfeito”.

²¹⁶ IBIDEM, p. 482: “Foi-me fácil encontrar sob a tessitura minuciosa de Madame Bovary as altas faculdades de ironia e lirismo”.

amante de Poe, e a fantasia, seu lado sensual e onírico. A segunda citação, por sua vez, se parece muito com uma descrição dedicada à musa de Théophile Gautier:

“La muse de Théophile Gautier habite un monde plus éthéré.

[...]

...elle aime les paysages terribles, rébarbatifs, ou ceux qui exhalent un charme monotone ; les rives bleus de l'Ironie ou les sables aveuglantes du désert²¹⁷”.

Ironia e lirismo são pressupostos teóricos oriundos do Romantismo. A ironia tem aí papel fundamental, pois, por meio dela, é possível dosar a carga subjetiva da composição, evitando, assim, o sentimentalismo:

“Il y a donc une poésie fantaisiste, et une poésie qui ne l'est pas. Qu'est-ce que c'est que celle-là qui n'est pas basée sur la fantaisie de l'artiste, du poète, c'est à dire sur sa manière de sentir?

À propos du sentiment, du cœur, et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle : Tous les élégiaques sont des canailles !²¹⁸”.

Nesta carta a Ancelle, datada de 1866, é possível observar como, em um único parágrafo, Baudelaire, de forma muito pessoal, defende a fantasia, o lirismo (afinal, qual

²¹⁷ BAUDELAIRE, *Critique littéraire: Théophile Gautier*, p. 503:

“A musa de Théophile Gautier habita um mundo mais etéreo.

[...]

...ela ama as paisagens terríveis, rebarbativas, ou as que exalam um charme monótono; os rios azuis da Ironia ou as areias ofuscantes do deserto”.

²¹⁸ BAUDELAIRE, *Lettres*, carta a Ancelle, 1866, p. 522: “Há, então, uma poesia fantasista, e uma poesia que não o é. O que é aquilo que não é baseado na fantasia do artista, do poeta, isto é, na sua maneira de sentir?

A propósito do sentimento, do coração, e de outras imundícies femininas, lembre-se das palavras profundas de Leconte de Lisle: Todos os elegíacos são canalhas!”.

poesia não é baseada na maneira do poeta sentir?), e o distanciamento necessário (irônico?) que o artista deve manter do que ele denomina como *saloperies féminines*. Aqui, a meu ver, cabe uma breve digressão a respeito da associação entre ironia e lirismo. Para tanto, seria errôneo escrever a respeito da ironia romântica sem nem ao menos considerá-la em seu, digamos, “contexto de nascimento”, o Romantismo Alemão; movimento no qual a ironia se verá liberta dos manuais de retórica, e será, então, trabalhada como procedimento escritural e postura existencial. Em busca dessa virada, os poetas alemães cunharão o termo “beleza lógica”, concepção nascente da ironia – segundo este princípio, toda filosofia precisa ser uma filosofia da filosofia, ou seja, o sujeito que reflete deve refletir sobre o próprio ato de reflexão; trata-se da busca do sujeito auto-reflexivo, que procura as razões do próprio juízo. Isto posto, tal postura terá particular consequência em relação à tarefa reflexiva particular ao sujeito romântico, a busca do infinito. Dentro do conceito de beleza lógica, ao intuir o infinito, o sujeito romântico deve, numa atitude reflexiva e distanciada, ter total consciência da própria finitude. A ironia aqui, portanto, opera em duas frentes: no sujeito que pensa o infinito, sabendo-se finito, e no próprio ato desse sujeito, que sente o infinito, mesmo na finitude. É neste sentido que a ironia é o complemento perfeito do “sentimento”, pois antídoto para o que este representa de ideal: “*L’ironie, fausse naïveté et terrible lucidité, est le complément indispensable d’un sentimentalisme dont elle dénonce le caractère théâtral et qu’elle conduit insidieusement à sa perte*”²¹⁹.

Este “volteio subsequente do refletir”²²⁰ não ocorre sem causar feridas, e justo nelas penso encontrar o quê particular adotado por Baudelaire. Bourgeois divide a postura

²¹⁹ BOURGEOIS, René: *L’ironie romantique – Spetacle et jeu de Mme. de Stael à Gérard de Nerval*. Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 246: “A ironia, falsa ingenuidade e terrível lucidez, é o complemento indispensável de um sentimentalismo do qual ela denuncia o caráter teatral, e que ela conduz insidiosamente a sua perda”.

²²⁰ STIRNIMANN, Victor-Pierre: Schelegel, carícias de um martelo (prefácio). In: SCHLEGEL, Friedrich: *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Iluminuras, São Paulo, 1994, p. 11-25. Trad.: Victor-Pierre Stirnimann. A página da citação é a 21.

irônica em dois grandes movimentos: a inversão irônica, na qual o sujeito busca desnudar todo e qualquer ato reflexivo automatizado, postura quase rebelde, e a conversão irônica, momento em que o sujeito, bufão dormindo sobre as ruínas da própria ironia, começa a pensar se o ato de em nada crer não seria, em si, uma forma de crença; é o tipo de ironia mais ligado ao spleen. Numa realidade, portanto, como que debilitada pelo ato de refletir, o sujeito poético chega ao limite do paradoxo – pêndulo em moto perpétuo, sem possibilidade viável de escolha e parada (pois a reflexão não para), as escolhas possíveis são a não-escolha (opção de Nerval), ou o desterro no paradoxo, derrisão ilustrada. Texto exemplar desta postura é *Le joujou du pauvre*. No texto, ao constatar as diferenças sociais impostas a duas crianças, que, apesar de tudo, brincam e riem, o sujeito do texto poderia, muito bem, enveredar por uma diluição enganosa do fato social na leitura poética: a reconciliação entre as classes está na “inocência”, no “sorriso das crianças”. No entanto, cutucando galantemente o leitor, é outra a vontade do sujeito; ao terminar o texto dizendo que “*Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur*”²²¹, com o itálico irônico na palavra *égale*, ele nos aponta na verdade nossa vontade, desejo, de inocência, ao mesmo tempo em que incomoda certo leitor francês, enfatado, cheio de si, com seus direitos universais do homem. Interessante notar, porém, que em momento algum o sujeito do texto se coloca (ao menos diretamente); ele apenas constata absurdos. Em outros textos, porém, há uma melhor mistura entre o pendor lírico, e o distanciamento irônico. Caso de *À une heure du matin*, texto que alegoriza o tema da solidão poética, e que, em seu decorrer, justamente, mostra o poeta em seu lado mais banal, cotidiano, capaz das ações baixas, mas, também, sensível o suficiente para refletir sobre tudo o que fez. Por fim, a título de exemplo, não posso esquecer de apontar que em muitas oportunidades a ironia vem associada a certo humor corrosivo (às vezes violento), caso de

²²¹ PPP, *Le joujou du pauvre*, p. 178.

La soupe et les nuages, poema no qual o sujeito, homem de sensibilidade, tergiversa a respeito das formas das nuvens, até receber um soco de sua amada, alegorizando o real que se impõe, chamando-lhe a atenção para a sopa.

Feita a digressão, fato é que não é exagero dizer que Baudelaire, ao elogiar Madame Bovary, utiliza termos e parâmetros semelhantes aos que emprega quando trata de poesia. Creio não ser salutar, então, manter limites tão rígidos entre poesia e prosa. O projeto de Baudelaire, enquanto sujeito de uma poética, não era necessariamente desancar a prosa. Ainda na carta a Ancelle, de 1866, há uma pista um pouco mais certa:

“Excepté Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toute la racaille moderne me fait horreur.

Vos académiciens, horreur. Vos libéraux, horreur. La vertu, horreur. Le vice, horreur. Le style coulant, horreur. Le progrès, horreur. Ne me parlez plus jamais des diseurs de riens²²²”.

Ao que tudo indica, Ancelle, em determinado momento da carta que provavelmente enviou, faz menção, a Baudelaire, a respeito de seu, digamos, estilo literário preferido. E, na resposta, quando a conversa ruma justamente para os domínios literários, Baudelaire revela de maneira não contida todo seu asco. Eu poderia, aqui, tomar tais assertivas como mero despeito, últimos gritos de um orgulho ferido; porém, entre a vaidade artística e o choro de perdedor, é possível delinear o critério da escolha; tanto melhor por se tratar de

²²² BAUDELAIRE, *Lettres*, p. 523: “Exceto Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, todo o populacho moderno me causa horror.

Seus acadêmicos, horror. Seus liberais, horror. A virtude, horror. O vício, horror. O estilo indulgente, horror. O progresso, horror. Jamais me fale novamente de quem nada diz”.

um desafio. Dessa forma, é interessante notar como, em se tratando dos prosadores, Baudelaire faz a escolha pela paixão, pela ambição artística, e pelo culto ao raro e ao incomum. Cada um dos prosadores citados encaixa-se, de alguma forma, nestes pontos, configurando-se, assim, como grandes devedores do Romantismo. Chateaubriand, por exemplo, chega a figurar em coleções de poemas em prosa, com trechos de seu *Mémoires d'Outre-Tombe*, devido a sua excelente experiência com prosa poética. Do lado dos poetas, por sua vez, figuram escritores que, em sua maioria, optaram pela forma. Talvez o único romântico em absoluto seria de Vigny, precursor de formas e aventuras poéticas, como no caso do romance histórico. Os demais, como Gautier, por exemplo, mesmo começando românticos, adotaram a plástica e o culto ao objeto como norteadores. Realizadas estas apresentações, é preciso apontar o que todos estes escritores teriam em comum, e no que esta semelhança acrescenta ao estudo. A meu ver, assim, todos estes escritores dividem, respeitando suas searas literárias, o mesmo gosto pelo invulgar, o mesmo gosto pelo dizer exato, que não pontue o nada. Stendhal era o homem que buscava, com suas palavras, a justeza do código civil; para Gautier “*L’inexprimable n’existe pas*”²²³; Flaubert recitava o que escrevia, para verificar a sonoridade. Todos homens preocupados com a exatidão do dizer, todos homens preocupados em buscar, por meio dessa exatidão, o raro, o único. Mal das sociedades igualitárias e democráticas, a igualdade não se restringe ao domínio jurídico, pois planta no seio social a vontade do padrão, da anulação de particularidades. Para um espírito artístico como o de Baudelaire, singularidade é tudo. Grita o dandy:

“Hélas! La France n’est guère poète non plus.

[...]

²²³ BAUDELAIRE, *Critique littéraire : Théophile Gautier*, p. 501.

...pour la France, le Beau n'était facilement digestible que relevé par le condiment politique. C'était le contraire qu'il fallait dire : quelque politique que soit le condiment, le Beau amène l'indigestion, ou plutôt l'estomac français le refuse immédiatement. Cela vient non seulement, je crois, de ce que la France a été providentiellement créée pour la recherche du Vrai préférablement à celle du Beau, mais aussi de ce que le caractère utopique, communiste, alchimique, de tous ses cerveaux, ne lui permet qu'une passion exclusive, celle des formules sociales. *Ici, chacun veut ressembler à tout le monde, mais à condition que tout le monde lui ressemble*²²⁴.

O público francês, portanto, é talhado para as demandas sociais, encontrando-se distante de buscas espirituais. Porém, pior que isso, numa ânsia utópica de igualdade, observa-se, segundo Baudelaire, a pasteurização do indivíduo, igual a todos, todos iguais a ele. O francês típico é feito para a razão, “*philosophe, moraliste, ingénieur, amateur de récits et d’anecdotes, tout ce qu’on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou plutôt il juge successivement, analytiquement*”²²⁵. Esta raiva contra o gosto pela ideia, manifestado na França, será atacado por Baudelaire em outras oportunidades, o que revela, além da simples preocupação intelectual, o nascer de um desejo estético:

²²⁴ IBIDEM, p. 505. Grifos meus:

“Oh! A França não é, de forma alguma, poeta.

[...]

...para a França, o Belo é facilmente digerível apenas quando relevado pelo condimento político. Era o contrário que seria preciso dizer: por mais político que seja o condimento, o Belo leva à indigestão, ou, antes, o estômago francês o recusa prontamente. Isto se origina não somente, eu creio, de que a França foi providencialmente criada para a busca do Verdadeiro, preferencialmente à do Belo, mas também de que o caráter utópico, comunista, alquímico, de todos seus cérebros não lhe permite mais do que uma paixão exclusiva, a das fórmulas sociais. *Aqui, o indivíduo quer se parecer com todo mundo, mas com a condição de que todo mundo se pareça com ele*”.

²²⁵ IBIDEM, p. 505 : “...filósofo, moralista, engenheiro, amante de narrativas e anedotas, tudo o que se queira, mas jamais espontaneamente artista. Ele sente, ou antes ele julga sucessivamente, analiticamente”.

“Ce livre sur la Belgique est, comme je vous l'ai dit, un essayage de mes griffes. Je m'en servirai plus tard contre la France. J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût du genre humain²²⁶”.

“Et vous supposez que je lis les fadaises de Paris et les bavardages d'un M. Rochefort, mais je connais trop bien ce qu'on appelle le petit journalisme, et les petites gazettes, et la littérature de café ! Et vous me parlez du sieur Lanfrey, mais vous avez donc oublié ma haine contre ce qu'on appelle *les libéraux*²²⁷”.

“...tout ce qu'on appelle *progrès*, ce que j'appelle, moi, le paganisme des imbéciles²²⁸”.

“...vous avez été assez enfant pour oublier que la France a horreur de la poésie, de la vraie poésie; qu'elle n'aime que les saligauds, comme Béranger et de Musset; *que quiconque s'applique à mettre l'orthographe passe pour un homme sans cœur*²²⁹... ”.

Na primeira citação, Baudelaire fala de seu livro sobre a Bélgica como uma espécie de ensaio do que ele pretende fazer, um grande livro contra o gênero humano. Na segunda, salta aos olhos a ligação entre “*petit journalisme, littérature de café*”, e os liberais. Enfim, de uma forma geral, o interessante a notar, nos trechos anteriores, é como a revolta de Baudelaire em relação às “ideias liberais” entremeia-se com a literatura, seja a que

²²⁶ BAUDELAIRE, *Lettres*, carta a Ancelle, 1864, p. 386: “Este livro sobre a Bélgica é, como eu disse, um ensaio para minhas garras. Eu me servirei delas mais tarde, contra a França. Eu expressarei pacientemente todas as razões de meu desgosto pelo gênero humano”.

²²⁷ IBIDEM, carta a Ancelle, 1865, p. 480. Grifo do autor: “E o senhor supõe que eu leia as besteiras de Paris, e o palavrório de um Sr. Rochefort, mas conheço bem demais o que se chama pequeno jornalismo, e as pequenas gazetas, e a literatura de café! E o senhor me fala do senhor Lanfrey, mas esqueceu então minha raiva contra o que se chama *os liberais*”.

²²⁸ IBIDEM, carta a Ancelle, 1866, p. 523. Grifo do autor: “...tudo o que se chama *progresso*, e que chamo, eu, de paganismo dos imbecis”.

²²⁹ IBIDEM, carta a Ancelle, 1866, p. 521. Grifo do autor: “...o senhor foi infantil demais por esquecer que a França tem horror da poesia, da verdadeira poesia; que ela ama apenas os canalhas, como Béranger e de Musset; *que qualquer um que se aplica a escrever corretamente passa por um homem sem coração*”.

provavelmente divulga essas ideias, “*la littérature de café*”, ou mesmo os desejos explícitos de projetos que contrariariam a arte dos “*saligauds*”, sentimentais, como Musset, ou liberais, como Béranger. Estes projetos, se não ganharam notoriedade, chegaram a ganhar corpo, e são plenos dessa raiva incontida. Leia-se uma carta de Baudelaire a mãe, em 1861: “...*un grand livre auquel je rêve depuis deux ans : Mon coeur mis à nu, et où j’entasserai toutes mes colères. Ah ! [...] les Confessions de J(ean) J(acques) paraîtrons pâles*”²³⁰.

É claro que o presente trabalho trata dos poemas em prosa de Baudelaire, porém, a partir da carta, é importante observar, em primeiro lugar, que se trata de um projeto também em prosa, formulado/pensado em época semelhante a dos *Petits Poèmes en Prose*. *Mon coeur mis à nu* também nasce como desejo de revolta e liberdade²³¹. O estilo do livro é direto, por vezes brutal, e tem por objetivo, pelo que foi possível depreender das leituras, residir em algum ponto do pantanoso terreno entre a desforra e o literário. No entanto, o mais importante elemento a extrair do trecho é a referência à raiva; vale destacar que nas cartas à mãe (e em menor grau a Ancelle) é que Baudelaire realmente se liberta de amarras sociais, permitindo-se até mesmo à crítica a grandes ícones da literatura francesa, como Victor Hugo. Essa raiva, assim, já germinava há tempos nos intuitos do autor; as cartas são os porões desses intentos, e os projetos literários, tentativas de levá-los à luz. Assim, em *Les Fleurs du Mal*, já tínhamos uma projeção desse desejo, porém, como diria Sartre, travestido:

²³⁰ IBIDEM, carta a Madame Aupick, 1861, p. 420: “...um grande livro sobre o qual eu sonho já há dois anos: Mon coeur mis à nu, e onde eu enfiarei todas as minhas cóleras. Ah! [...] as Confissões de Jean Jacques parecerão pálidas”.

²³¹ Para recuperar a citação onde vejo esse desejo: “*Je peux commencer Mon coeur mis à nu n’importe où, n’importe comment, et le continuer au jour le jour, suivant l’inspiration du jour et de la circonstance, pourvu que l’inspiration soit vive*”. BAUDELAIRE, *Mon coeur mis à nu*, p. 405. Grifo do autor.

“Faut-il vous dire [...] que dans ce livre *atroce* j'ai mis *tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion* (travestie), *toute ma haine*? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre *d'art pur, de singerie, de jonglerie*, et je mentirai comme un arracheur de dents²³²”.

Para quem conhece apenas a poesia de Baudelaire, poeta que sabe tão bem casar ritmo, forma e sensualidade, é estranho observar como, nos dizeres dele, uma explosão tão grande de sentimentos toma forma literária; tal constatação é ainda mais exógena se pensarmos na ira como um dos motos propulsores de um livro no qual a melancolia raramente abre espaço para sentimentos mais veementes. Para mim, é bem claro que, apesar de poemas como *Abel et Caïn, et Les Litannies de Satan*, o tom de revolta está longe de ditar o andamento do conjunto; mesmo a seção *Révolte*, da qual estas peças fazem parte, possui somente três composições. Esse tipo de reflexão, penso, corrobora a ideia do poema em prosa como veículo de pensamentos e estéticas inauditos à poesia pura. É neste sentido que os *Petits Poèmes en Prose* serão o *pendant* de *Les Fleurs du Mal*:

“– Le Spleen de Paris. (Pour faire pendant aux Fleurs du Mal.)²³³”.

“...je suis en train de donner le dernier tour à mon livre : Le Spleen de Paris (pour faire pendant aux Fleurs du Mal)²³⁴... ”.

“– Le Spleen de Paris, pour faire pendant aux Fleurs du Mal. (En prose.) Le manuscrit est moitié ici (Bruxelles), moitié à Honfleur²³⁵ ”.

²³² BAUDELAIRE, *Lettres*, carta a Ancelle, 1866, p. 522. Grifos do autor: “É preciso dizer ao senhor [...] que neste livro *atroz* eu coloquei *todo meu coração, toda minha ternura, toda minha religião* (travestida), *toda minha raiva*? É verdadeiro que escreveria o contrário, que juraria aos grandes deuses tratar-se de um livro de *arte pura, de mimo, de gracejo*, e eu mentiria sem escrúpulos”.

²³³ IBIDEM, carta a Julien Lemere, 1865, p. 446: “– O Spleen de Paris (como apêndice às Flores do Mal)”.

²³⁴ IBIDEM, carta a Ancelle, 1866, p. 491: “...eu estou em vias de dar o último contorno a meu livro: O Spleen de Paris (como apêndice às Flores do Mal)”.

O termo *pendant* pode ser analisado de duas formas diferentes e complementares. Na primeira, adjetivo, trata-se de qualificação dada a “algo que pende”. Numa interpretação mais abusada, esse “algo que pende” pode ser visto como um excesso, sobejo extraído de um corpo original; se pensarmos, assim, *Les Fleurs du Mal* como o livro de arte pura, em que nada se põe, ou subtrai (é importante lembrar que Baudelaire, no “prefácio” dos poemas em prosa, aponta ser um “*esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poete d’accomplir juste ce qu’il a projeté de faire*”²³⁶), os *Petits Poèmes en Prose* seriam o resultado de uma abundância, extirpada de um projeto primeiro, e reaproveitada em outro. Talvez por isso não à toa reste no final a sensação de colcha de retalhos. Em sua segunda acepção, *pendant*, substantivo, seria “objeto ou pessoa que forma simetria com outra”. No caso dos poemas em prosa, para interpretar esta ideia, creio necessário recorrer ao reflexo de uma imagem no espelho, correspondente ao objeto real em tamanho, proporção e limites, mas presente do lado oposto de um plano. Igual, mas inverso. É nesse sentido que podemos observar, nos *Petits Poèmes en Prose*, não só a ira mal contida, mas também o arrolar de opiniões e sentimentos que, hoje, chamaríamos de politicamente incorretos. O que, num livro de poesia, é mascarado e travestido, no poema em prosa é posto a nu pelo sarcasmo e pela derrisão. Se Baudelaire respeita os escritores que fizeram da busca pelo invulgar projeto de arte, nada mais invulgar do que um gênero plural já no nome, e que permite do élan lírico do poema-bibelô, ao desterro amargo e gritante do desespero. O Baudelaire invulgar, assim, faz do dandy um particular guerreiro no mundo cansado de ideias feitas, e este invulgar termina por tocar no gosto pelo choque, na estética do mau gosto:

²³⁵ IBIDEM, carta a Ancelle, 1866, p. 513: “– O Spleen de Paris, como apêndice às Flores do Mal. (Em prosa). O manuscrito está metade aqui (Bruxelas), metade em Honfleur”.

²³⁶ BAUDELAIRE, À Arsène Houssaye, p. 161. Grifo do autor: “espírito que vê como a maior honra do poeta chegar *justo* ao que projetou fazer”.

“Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l’esprit comme les discordances aux oreilles blasées.

Ce qu’il y a d’enivrant dans le mauvais goût, c’est le plaisir aristocratique de déplaire²³⁷”

No trecho, é interessante notar como a virada estética proposta por Hugo, no famoso texto *Préface de Cromwell*, e que tinha por objetivo dar forma a um moderno ímpeto artístico, no qual divisões estanques de temas e formas já não expressavam as ambições da época, em Baudelaire se fortalece como postura de combate; o grotesco torna-se puro mau gosto, e serve como uma arma contra o lugar-comum das ideias prontas, aceitas sem discussão pelos “homens de bem”. Dessa forma, o sujeito do poema *Un plaisant*, ao homem que “civilizadamente” cumprimenta um asno, arremata: “*Pour moi, je fus pris subitement d’une incommensurable rage contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer en lui tout l’esprit de la France*”²³⁸. Em *La femme sauvage et la petite-maîtresse*, depois de mostrar, a sua consorte, uma esposa sendo espancada, numa jaula, por seu marido, o sujeito do poema diz: “*Tant poète que je sois, je ne suis pas aussi dupe que vous voudriez le croire, et si vous me fatiguez trop souvent de vos précieuses pleurnicheries, je vous traiterai en femme sauvage, ou je vous jeterai par la fenêtre, comme une bouteille vide*”²³⁹. Isso sem contar *Assomons les pauvres*, poema no qual o sujeito, para provar que todos os homens são iguais, espanca um mendigo que lhe pede esmola. Os exemplos abundam; é impossível comentar, aqui, um por um. É claro que o livro não é feito apenas de descomposturas, porém é justamente no contraste entre estas e o compasso lírico de outras composições que se encontra todo o sabor do conjunto. O poema

²³⁷ BAUDELAIRE, *Fusées*, p. 396.

²³⁸ PPP, *Un plaisant*, p. 163.

²³⁹ PPP, *La femme sauvage et la petite-maîtresse*, p. 169.

em prosa é o gênero do homem que renunciou a qualquer possibilidade de unidade do mundo, e assim o expõe nos brilhantes cacos de seu caos difuso e criativo:

“As contradições do indivíduo moderno só poderiam se exprimir num gênero sinuoso e partido como a serpente, compreende o poeta. Ao escapar do verso organizado, composto de compassos reiterados, o choque e a desagregação têm voz, possibilitando a expressão da pluralidade dos ritmos e conflitos desse homem urbano insatisfeito²⁴⁰”.

Ou, na voz do próprio poeta: “*J’espère que je réussirai à produire un livre plus singulier, plus volontaire du moins, que Les Fleurs du Mal, où j’associerai l’effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine*²⁴¹”.

Contradição, aqui, a meu ver, é o termo chave; contradição no limite do paradoxo. Só o que é extremamente humano pode possuir, a um só tempo, ternura e raiva. Assim, se recuperarmos os escritores citados pelo poeta, em carta exposta anteriormente, veremos que todos trabalham no limite da contradição; o maior deles, Flaubert, possui em sua obra o exemplo máximo da contradição humana, indefinível por natureza: Emma Bovary, a mescla perfeita de cálculo e fantasia, segundo o próprio Baudelaire. É neste ponto que observo com maior clareza o salto estético dos poemas em prosa, pois, se há no gênero insurgência contra a mania “filosófica/social” dos Franceses, há, também, uma tomada de posição contra a literatura que representa esta postura. O outro lado da moeda do mau gosto é justamente a necessidade de cutucar certa literatura flácida de vapores sociais, ou sentimentais:

²⁴⁰ BOSI, Op. Cit., p. 107.

²⁴¹ BAUDELAIRE, *Lettres*, carta a Madame Aupick, 1865, p. 490: “Espero que eu consiga produzir um livro mais singular, mais voluntário ao menos, que *Les Fleurs du Mal*, em que eu associarei o assustador com o bufão, e mesmo a ternura com a raiva”.

“O mesmo ‘prazer aristocrático de desagradar’ que guia seus histéricos procedimentos contra o ‘mau vidraceiro’, representante do realismo rasteiro e repetidor *ad infinitum* da lógica do útil sem beleza, fá-lo aborrecer com igual intensidade o seu aparente contrário: o romantismo açucarado do burguês filisteu, que em tudo enxerga o ‘*ange*’ celestial [...]. Ao tentar sacudir a consciência do leitor, quer, através de uma atitude desafiadora, promover uma subversão semelhante às vanguardas do século vinte, pleiteando ‘*La vie en beau!*’²⁴²”.

Neste trecho, Bosi fala sobre o poema *Le mauvais vitrier*, libelo textual sobre como o tédio da vida moderna leva o homem à histeria e a ações maldosas e intempestivas. No poema, o sujeito do texto começa por nos explicar que alguns seres, “*natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action*”²⁴³, em alguns momentos, perdem a cabeça, agindo de forma inaudita. E assim ele nos fala de amigos que tentam botar fogo em florestas, de outros que guardam como tesouros notícias pesarosas, e de outros que acendem cigarros ao lado de tonéis de pólvora, tudo “*pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée*”²⁴⁴. Fato é que o sujeito do poema é acometido por um desses ímpetos, vontade de desafiar o tempo eterno do spleen, e, obrigando um vidraceiro a subir vários lances de escada, para que ele pudesse ver seus produtos, acaba por rejeitá-los, chuta o homem escada a baixo, e, para arrematar, lança um vaso no meio das obras do pobre. Assim resenhado, o texto parece não ser mais do que a elevação, à enésima potência, do caráter iníquo do homem, quando pressionado pelos freios e ditames sociais; ascese do mal fortuito como forma de entretenimento. Porém, se a tese da maldade inopinada não é todo errônea, é preciso apontar para a profundidade da interpretação do mal como estratégia,

²⁴² BOSI, Op. Cit., p. 109.

²⁴³ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 166.

²⁴⁴ IBIDEM.

implícito nos dizeres de Bosi. Para esclarecer essa questão, é interessante observar um trecho da “carta-prefácio”:

“C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous même, mon cher ami, n’avez vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d’exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu’aux mansardes, aus travers les plus hautes brumes de la rue ?²⁴⁵”.

Baudelaire fala, aqui, do poema *La chanson du vitrier*, de Arsène Houssaye, editor que encomendou os seus poemas em prosa. E, logo de início, levando-se em conta o poema de Baudelaire, é mais do que permitido ver no elogio ao poema do “*cher ami*” uma fina ironia. No poema de Houssaye, o eu-lírico, ao encontrar um pobre vidraceiro na rua, desconsolado, trava com ele um diálogo. Após o dito trabalhador contar-lhe todas as suas mazelas, ambos acabam numa comunhão misteriosa, regada a vinho e lamúrias; redução do fato social ao drama, conformismo como corrosivo da diferença de classes, lava-pés da culpa burguesa ao sabor da literatura açucarada, enfim, “*littérature de café*”. Ganha, neste contexto, outra amplitude a maldade de Baudelaire:

“...é falho o texto de Houssaye, porque prescinde da necessária embriaguez (ou loucura inspirada, lembrando o ‘Fedro’) que supera a expressão cutânea do real. Houssaye empobrece a noção de mimese supondo-a retrato comprometido com o sensório e o sentimental, e não potência deslocadora,

²⁴⁵ BAUDELAIRE, À Arsène Houssaye, p. 161. Grifos do autor: “É, sobretudo, do cotidiano das grandes cidades, do crescimento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsessivo. O senhor mesmo, caro amigo, não tentou traduzir em uma *canção* o grito estridente do *Vidraceiro*, e expressar em uma prosa lírica todas as aflitivas sugestões que este grito envia às mansardas, através das mais altas brumas da rua”.

transformadora, tropos e metáfora, portanto forma de aprendizado superior²⁴⁶.

Na Grécia antiga, a referência mais longínqua da poesia ocidental, havia o *aedo*, homem ao qual cabia, mediante fina combinação de criatividade e recursos mnemônicos, transmitir a toda sua gente os preceitos, ditames e códigos sociais e históricos. Era um guia, antes de tudo. Com o passar do tempo, a meu ver, mesmo mudando o conceito de poesia, a visão do poeta-guia continuou; Victor Hugo, na França, foi talvez seu maior representante, e por aqui tivemos um Castro Alves. Baudelaire repudia essa noção; em primeiro lugar porque arte não é retrato, nunca foi, mas, sobretudo, porque ele percebe que a dita “potência transformadora” é resultado da diluição de lugares pré-estabelecidos. Se no poema de Houssaye observamos uma forçada correspondência entre dois indivíduos, Baudelaire reforça a distância entre os paradigmas; o sujeito do poema é quase tão marginalizado quanto o vidraceiro, e, no entanto, entre eles há apenas sequelas; não há empatia forçada, ou mesmo união entre proletário e classe intelectual, proletarizada. Há tão só duas almas igualmente marginais, mas incomunicáveis; constatação de um paradoxo que desloca o leitor de toda e qualquer expectativa, que apresenta o humano como cobra que come o próprio rabo. Baudelaire contra 1789, sim, mas, além disso, Baudelaire contra os ideais plastificados e vendáveis de 1789, quando, paradoxalmente, liberdade e igualdade são conceitos jurídicos e jornalísticos, e fraternidade existe só até a página quatro. Baudelaire politicamente incorreto, e atual; como negar que os poemas em prosa caem como luvas em nossa sociedade poliédrica? Sociedade na qual mesmo a consciência de que tudo é produto é, também, produto; apenas para citar uma de suas muitas fragmentações e paradoxos. A este respeito, é importante observar o relato de um poeta que parece preferir

²⁴⁶ BOSI, Op. Cit., p. 112.

o puro e simples isolamento, pasmo ante os contrastes de uma sociedade que parece caminhar a passos largos rumo ao utilitarismo. Consciente do deslocamento do próprio canto, de sua falta de lugar:

“Chanter pour des sourds est une mélancolique occupation, mais les poètes actuels s’y résignent ; bien que parfaitement sûrs de n’être pas entendus, ils continuent à rimer pour eux et n’essayer même plus de faire arriver leurs vers au public. Ils s’exercent dans le silence, l’ombre et la solitude, comme ces pianistes qui la nuit travaillent à se délier les doigts sur des claviers muets pour ne pas importuner leurs voisins²⁴⁷”.

A citação torna-se ainda mais pungente quando observamos seu autor, Théophile Gautier, o poeta impecável. Interessante notar como ele aponta situações que, a partir do fim do século XIX, sobretudo, tornar-se-ão caras ao fazer poético: solidão, silêncio recolhimento quase monástico; a arte atrapalha, cabe, pois, ao homem de sensibilidade a sombra da torre de marfim. Trata-se de um contraponto, creio, à atitude baudelaireana; que parece querer fazer do próprio desterro poético um solo fértil (novo?) para o sujeito da poesia, a despeito dos saudosismos do canto. Sem negar a corda bamba enunciativa, gozando a impossibilidade de se tomar partido, Baudelaire aponta estes fortes contrastes, macabro pintor de croquis que retira dos cacos da vida citadina a potência toda da obra, o ponto rebelde e anárquico de seu poema em prosa, que, estrategicamente desajeitado, busca, com o silêncio, dizer mais do que os “*diseurs de rien*”:

²⁴⁷ GAUTIER, Op. Cit., p. 310: “Cantar para surdos é uma melancólica ocupação, mas os poetas atuais a ela se resignaram; ainda que perfeitamente certos de não serem compreendidos, eles continuam a rimar para si mesmos, e nem mesmo tentam fazer seus versos chegarem a público. Eles se exercitam no silêncio, na sombra, e na solidão, como estes pianistas que à noite trabalham a deslizar os dedos sobre teclas mudas, para não importunarem seus vizinhos”.

“... il y a [...] dans les proses du Spleen de Paris, autre chose qu’une simple volonté d’éprouver techniquement deux formes d’expression poétique. Il est clair que, lorsqu’il se délivre de l’obsession des Fleurs du Mal, Baudelaire accède, dans le petit poème en prose, à un non-dit résiduel que le vers, trop ‘carré’ précisément, manquait et laissait dans l’ombre. Non-dit que les ‘mouvances’ de la prose, comme une vague chargée d’écume et d’épaves, amènent quelquefois aux bords de la parole poétique, entre un silence et une maladresse²⁴⁸”.

O dito silêncio, a meu ver, é o nó na garganta para o qual não há verbo ou forma que dê expressão. É o último suspiro de quem, de forma claudicante, tentou dar o tom da voz de seu tempo. É o pólo rebelde do poema em prosa.

No tópico seguinte, espero, detendo-me nos poemas, conseguir demonstrar a concretude verbal desse fenômeno, contemplando mais de perto o outro lado do poema em prosa, seu quê artista.

²⁴⁸ RINCE, Dominique: **Baudelaire et la modernité poétique**. Presses Universitaires de France, Paris, 1991, p. 105 : “...há [...] nas prosas do Spleen de Paris outra coisa que uma simples vontade de experimentar tecnicamente duas formas de expressão poética. É claro que, assim que ele se liberta da obsessão de Fleurs du Mal, Baudelaire chega, no pequeno poema em prosa, a um não-dito residual que o verso, demasiado ‘enquadrado’, precisamente, traía e deixava na sombra. Não-dito que as ‘movências’ da prosa, como uma vaga carregada de espuma e de restos, levam por vezes às margens da palavra poética, entre um silêncio e um descaminho”.

Parte II – Análise: uma poética do incerto

No tópico anterior, procurei demonstrar como Baudelaire trabalharia o pólo livre de seus poemas em prosa. A partir de evidências encontradas em cartas, trabalhos não publicados e trechos de obras do autor, por mim analisados, considerei razoável inferir que este dito pólo livre, começando como uma espécie de revolta contra a literatura de baixa tensão escritural, enovelada em ditames emocionais e comerciais diversos da motivação artística, teria acabado por se ver à voltas com o indizível da sociedade moderna. Ao buscar na escritura literária um caráter de distinção em relação à “*littérature de café*”, o autor flerta, a meu ver, com o mal como elemento inerente ao ser, com o paradoxo, com a hesitação e com o silêncio estupefato diante de uma realidade outrora facilmente apreensível, práticas de choque, e de vivência do desterro poético.

Isto posto, o objetivo, nesta parte dedicada à análise, é demonstrar como esse plano temático se dispõe no plano formal, sem querer, claro, cair no erro da velha separação entre forma e conteúdo. Para tanto, procurarei analisar o que chamo de poética do incerto, poética que tateia o real, espantada diante de suas múltiplas faces, e que busca, numa luta que sabe perdida, esgotá-lo.

Aproveitando, então, a imagem do tatear, primitiva e confusa forma de absorver o conhecimento do mundo, suplantada, no que toca a apreensão de detalhes, pela visão, saliento que, nos *Petits Poèmes en Prose*, há vários indícios de uma poética do tatear, de uma poética que parece indicar ao leitor antes a sondagem de elementos, do que a postulação de lugares fixos. O primeiro desses indícios pode ser percebido, a meu ver, na profusa utilização, da parte do sujeito da escritura, da função gramatical do aposto, ou de

construções que a ele se assemelhariam. Disponho alguns exemplos, como forma de dar início à discussão:

“Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis?”²⁴⁹

“Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves”.²⁵⁰

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement”.²⁵¹

Em primeiro lugar, é importante salientar que o universo dos poemas em prosa de Baudelaire não se restringe a uma análise, por mais acurada que seja, das funções gramaticais nele encontradas; muito menos a aqui denominada poética do tatear dominaria as visadas possíveis sobre a obra. Um estudo crítico é a busca de pontos médios entre idiossincrasias, as do estudioso, e as da obra. Assim, por mais estranho que possa parecer, aponto as funções apositivas como primeiro indício de análise, pois me chamou a atenção a intensa ocorrência do fenômeno, do início ao fim do livro, e nos mais variados poemas; em uns mais, em outros menos. Com a observação dos apostos, atingi um certo “ideal” de unidade analítica, por mim buscado desde o início de meus estudos, e, a princípio, tão difícil de observar nos textos do conjunto estudado. Delineando, portanto, que minha análise em nada pretende esgotar a matéria, creio ser útil, em primeiro lugar, procurar definir o que é um aposto, e, depois, tentar aplicar o conceito aos exemplos levantados.

²⁴⁹ PPP, *L'étranger*, p. 162.

²⁵⁰ PPP, *La chambre double*, 164.

²⁵¹ PPP, *Le mauvais vitrier*, 166.

De acordo com os preceitos da gramática normativa²⁵², a dita *apposition* é um termo que se liga a um nome, direta ou indiretamente, e ao qual ela acrescenta informações a respeito de sua qualidade e natureza. Interessante notar, porém, que a gramática destaca a necessidade de que os elementos envolvidos na composição, nome e aposto, pertençam à mesma “realidade”; como de costume quando lidamos com questões gramaticais, com todas as nuances e interpretações que esta palavra possa comportar. Dessa forma, num exemplo como o seguinte: “Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis?”.

O termo “*homme énigmatique*” acrescenta ao pronome *tu* um dado, uma informação, que o complementa, o posiciona diante de uma realidade, como um desenhista o faz com os limites de uma figura numa folha de papel. No caso do poema em prosa em questão, *L'étranger*, o primeiro do conjunto, é singular o fato de que se trata da primeira linha do poema e do livro. Ao classificar o sujeito do poema como “enigmático”, além de nos situar em relação ao andamento da peça – na qual veremos um manifesto a favor da introspecção, contra a dissolução do eu imposta pelo mundo – o autor também dá pistas a respeito de muito do que encontraremos no projeto como um todo: desterro, solidão, culto à marginalidade. Aproximar-se de uma questão gramatical como a proposta, portanto, já não parece tão simples, pois se trata, antes de tudo, de um fenômeno com o qual todo escritor se debate: o ato de nomear. De acordo com o que observei, este ato de nomear ocorre, nos *Petits Poèmes en Prose*, de duas formas diferentes e como complementares. Na primeira, que chamarei de aposição simples, observa-se o aposto em suas funções tradicionais, canônicas, ou seja, funções relativas à explicação, qualificação, ou especificação do elemento referido. Na aposição simples, também é possível, com alguma facilidade, observar a relação entre construção gramatical e referente. O segundo tipo de aposição, que

²⁵² GREVISSE, Maurice: **Le bon usage: grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui**. Duculot, Paris, 1959.

vou chamar de complexa, por outro lado, possui uma relação turbada entre aposto e referente – ruídos entre estes elementos parecem apontar para fenômenos de saturação, sobreposição e disjunção do sentido, evidenciando o caráter transitório da palavra. Para esclarecer o que aponto, porém, urge trabalhar os exemplos colhidos. Começarei com as ocorrências que chamei de simples.

Capítulo IV – Aposições simples

Para suportar a dita “simplicidade” destas construções, é importante apontar, de início, talvez o caráter que lhes seja mais singular: a grande maioria das aposições simples possui como referentes sintagmas nominais também dos mais simples. Como é de saber corrente, sintagmas podem ser entendidos como unidades mínimas de significado, que, ligando-se uns aos outros, formam enunciados. Há vários tipos de sintagmas, sendo que cada tipo possui como base um ponto estrutural da língua; assim, um sintagma verbal possui como base um verbo, um sintagma adjetival, um adjetivo, e o sintagma nominal, nosso caso, um substantivo, ou termo equivalente²⁵³. Para que o leitor entenda o que chamo de sintagma nominal simples, é preciso apontar que o sintagma nominal não se limita à realidade de sua base, ou núcleo; ele pode ser expandido, mediante adições/especificações oriundas de determinantes e adjetivos. O substantivo que lhe serve de base pode ser, então, ornado. Assim, num exemplo didático, como o seguinte: **aquela dançarina bonita é excelente.**

Temos um determinante (aquela), um substantivo (dançarina), e um adjetivo, bonita. No lugar do adjetivo, poderíamos colocar, ainda, um sintagma preposicional (dançarina **de jazz**), porém isso não importa; o que importa é mostrar que o núcleo, o substantivo, pode ser ornado por partículas que o individualizem. Fenômeno ligeiramente diverso ocorre, em diversas oportunidades, nos *Petits Poèmes en Prose*. A seguir, vou dispor alguns exemplos, na ordem em que aparecem no livro, e, ao final de cada um, farei um breve comentário.

Assim:

²⁵³ O objetivo deste estudo, claramente, não é se embrenhar em detalhes e minúcias a respeito de elementos da área de Sintaxe. Em virtude disso, fiz uso de uma referência introdutória, porém bastante adequada, creio, a meus anseios. Trata-se do texto de NEGRÃO, Esmeralda Vailati, SCHER, Ana Paula, & VIOTTI, Evani de Carvalho: Sintaxe: explorando a estrutura da sentença. In: **Introdução à linguística Vol. 2**. Contexto, São Paulo, 2003. Org. José Luiz Fiorin.

“Ah! pour nous, malheureuses vieilles femmes, l'âge est passé de
plaire²⁵⁴...”

Aqui, observamos o pronome *nous* sendo qualificado pelo aposto em destaque, que funciona como uma espécie de determinação de seu conteúdo; o termo, em destaque entre as vírgulas, funciona como incremento para a lamentação da pobre velha:

“Sur ce lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves”.

O termo *idole*, alegorizado no trecho, possui como complemento *la souveraine des rêves*, reforçando o clima sugestivo e aéreo do poema *La chambre double*:

“C'était l'explosion du nouvel an: chaos de boue et de neige²⁵⁵...”

Este exemplo é interessante por se tratar de um aposto relativo a um conceito, não a um sintagma isolado. Digo isso, pois os ávidos por objetividade poderiam contestar, dizendo tratar-se de um qualificativo; mas não, o aposto recai sobre todo o conceito, Ano Novo. O que vale apontar, porém, é que, delineados estes primeiros exemplos, os demais seguem a mesma toada: um sintagma nominal simples, sem adjetivação, ou um pronome o substituindo, sendo qualificado/especificado por um aposto. Desejo em frenesi de explicação, por vezes o aposto parece cumprir a mera função de quem aponta o dedo, ou de quem lê um verbete no dicionário. Vejamos os demais exemplos presentes no livro:

²⁵⁴ PPP, *Le désespoir de la vieille*, 162.

²⁵⁵ PPP, *Un plaisant*, p. 163.

“Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies²⁵⁶”.

“Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d'où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes paresseuses et voluptueuses²⁵⁷ ...”.

“Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement²⁵⁸”.

“Un autre, timide à ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes²⁵⁹ ...”.

“Et que peuvent signifier pour moi tous ces petits soupirs qui gonflent votre poitrine parfumée, robuste coquette?²⁶⁰”.

“...où tout vous ressemble, mon cher ange²⁶¹”.

“A travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château²⁶² ...”.

“...et quand même je ne te connaîtrais pas, vieux monstre²⁶³ ...”.

²⁵⁶ PPP, *Le chien et le flacon*, p. 166.

²⁵⁷ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 167.

²⁵⁸ IBIDEM.

²⁵⁹ IBIDEM.

²⁶⁰ PPP, *La femme sauvage et la petite-maîtresse*, p.169.

²⁶¹ PPP, *L'invitation au voyage*, p. 176.

²⁶² PPP, *Le joujou du pauvre*, p. 178.

“...et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées²⁶⁴...”.

“Infailliblement elle le priera, la simple créature, de lui décrire le bal de l'Opéra²⁶⁵...”.

“Tout ce public, si blasé et frivole qu'il pût être, subit bientôt²⁶⁶...”.

“Cependant le jeu, ce plaisir surhumain, avait coupé à divers intervalles nos fréquentes libations²⁶⁷...”.

“Je pris enfin à toute la drôlerie de ce gamin un plaisir si vif, que je priai un jour ses parents, de pauvres gens²⁶⁸...”.

“...tous mes voisins avaient refusé de me venir en aide, fidèles en cela aux habitudes de l'homme civilisé, qui ne veut jamais, je ne sais pourquoi, se mêler des affaires d'un pendu²⁶⁹”.

“...j'ai fourré ma tête dans ses cheveux qui pendaient dans son dos, épais comme une crinière²⁷⁰...”.

“Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté²⁷¹...”.

²⁶³ PPP, *Les tentations*, p. 180.

²⁶⁴ PPP, *La belle Dorothé*, p. 185.

²⁶⁵ IBIDEM.

²⁶⁶ PPP, *Une mort héroïque*, p. 189.

²⁶⁷ PPP, *Le joueur généreux*, p. 190.

²⁶⁸ PPP, *La corde*, p. 194.

²⁶⁹ IBIDEM.

²⁷⁰ PPP, *Les vocations*, p. 196.

²⁷¹ PPP, *Le thyrses*, p. 197.

“...j'avais si peur de l'humilier, ce cher enfant^{272!}”.

“...veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante^{273?}”.

“Où vont les chiens, dites-vous, hommes peu attentifs^{274?}”.

“Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque^{275,}”.

“Avez-vous quelquefois aperçu des veuves sur ces bancs solitaires, des veuves pauvres^{276?}”.

“Il y a donc un pays superbe où le pain s'appelle du *gâteau*, friandise si rare qu'elle suffit pour engendrer une guerre parfaitement fratricide!^{277,}”.

“Il sait que je dédaigne les siennes, et il vient s'insinuer dans les miennes, le hideux trouble-fête^{278!}”.

“Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement^{279,}”.

“Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie²⁸⁰ ...”.

²⁷² PPP, *Mademoiselle Bistouri*, p. 206.

²⁷³ PPP, *N'importe où hors du monde*, p. 208.

²⁷⁴ PPP, *Les bons chiens*, p. 210.

²⁷⁵ PPP, *Les foules*, p. 170.

²⁷⁶ PPP, *Les veuves*, p. 171.

²⁷⁷ PPP, *Le gâteau*, p. 174.

²⁷⁸ PPP, *La solitude*, p. 183.

²⁷⁹ PPP, *La belle Dorothé*, p. 185.

“Là le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant²⁸¹”.

Como é possível notar, em todos os exemplos há o uso canônico do aposto: expressões qualificativas que se referem a nomes com os quais elas partilham uma mesma realidade semântica; senão no senso comum, pelo menos internamente, levando em conta o universo do discurso textual. É dentro do contexto do spleen baudelairiano, por exemplo, que se pode considerar a monotonia “uma metade do nada”; e inseridos no contexto da ironia derrisória, uma das táticas discursivas do poema em prosa, é possível compreender o peso simbólico da atitude dos vizinhos do pintor-narrador, no poema *La corde*, que, ao se recusarem a ajudá-lo com o garoto que se enforcou, agiram de maneira fiel “aos hábitos do homem civilizado”. Porém, algumas dessas construções que chamei de simples, ou canônicas, simplesmente não se enquadram plenamente no que acabei de demonstrar. Em minha análise, e em meus exemplos, procurei ser o mais ortodoxo possível, em relação às minhas premissas; os apostos estão todos ligados a sintagmas nominais puros, ou seja sem ligações com expressões adjetivas, alguns mesmo sem determinantes (caso dos pronomes, sobretudo). Por isso, por zelo de precisão, é preciso indicar: algumas construções apositivas, de funções e semântica parecidas com as dos trechos citados, são abundantemente ornadas por adjetivos e determinantes:

“Telles sont les mœurs conjugales de ces deux descendants d'Eve et d'Adam, ces œuvres de vos mains, ô mon Dieu²⁸²!”.

²⁸⁰ PPP, *N'importe où hors du monde*, p. 208.

²⁸¹ IBIDEM.

“Pour moi , si je me penche vers la belle Féline, la si bien nommée²⁸³ ...”.

Nos exemplos anteriores, os apostos “*ces oeuvres de vos mains*” e “*la si bien nommée*” qualificam/especificam, respectivamente, “*ces deux descendants d’Eve et d’Adam*”, e “*la belle Féline*”, dois sintagmas nominais com determinantes e adjetivos. Tomando como base a ideia do “sintagma puro”, com a qual trabalhei até o momento, como explicar esta “anomalia”? Ligeiramente fácil responder esta pergunta: procurando expandir o conceito. Para tanto, recorro ao *Traité du rythme*²⁸⁴, obra de Dessons e de Meschonnic já citada neste estudo. No capítulo dois do referido livro, *L’accentuation*, procurando explicar o lugar dos adjetivos no funcionamento do acento de grupo, os autores, em dado momento, sentem a necessidade de recorrer às noções de valor que podem revestir um adjetivo; em outras palavras, eles trabalham a questão rítmica a partir dos valores de um adjetivo. Estes valores podem ser determinativo, ou discriminativo:

“La valeur déterminative d’un adjectif lui donne un simple rôle d’identification du substantif à l’intérieur d’un ensemble catégoriel qui englobe ce groupe formé par l’adjectif et le substantif.

[...]

La valeur discriminative, ou qualitative, d’un adjectif confère à un substantif une ‘qualité’ en dehors de toute référence à un ensemble catégoriel²⁸⁵.”.

²⁸² PPP, *La femme sauvage et la petite-maitresse*, p. 169.

²⁸³ PPP, *L’horloge*, p. 175.

²⁸⁴ DESSONS & MESCHONNIC, Op. Cit.

²⁸⁵ IBIDEM, Op. Cit. p. 32/133: “O valor determinativo de um adjetivo lhe dá um simples papel de identificação do substantivo no interior de um conjunto categorial que engloba o grupo formado por adjetivo e substantivo.

[...]

O valor discriminativo, ou qualitativo, de um adjetivo confere a um substantivo uma ‘qualidade’ para além de toda referência a um conjunto categorial”.

Ou seja, o adjetivo determinativo, ao conferir ao substantivo um “simples papel de identificação” não destaca o nome que qualifica de um conjunto maior de conceitos/objetos/indivíduos; o determinante aponta para algo de genérico. O adjetivo discriminativo, por sua vez, particulariza, ao dar ao nome uma qualidade singular, capaz de extraí-lo de um conjunto amorfo. Para pegar um bom exemplo dos autores, basta prestar atenção nas expressões “isto é arte moderna”, e “isto é uma arte moderna”. Na primeira, “moderna” é um adjetivo determinante – como se alguém apontasse uma obra destacando características gerais que a enquadrariam nas convenções da arte moderna; na segunda, por sua vez, temos um adjetivo discriminativo, pois o possível enunciador dessa frase parece individualizar o caráter da obra que aponta. Explanados estes pontos, é importante tocarmos na questão de interesse: para a gramática tradicional, não há muita valia na distinção destes dois “usos” do adjetivo, porém uma “gramática do ritmo” vai lhes conferir outro status. Os autores propõem estender a distinção, considerando o sintagma nominal formado por substantivo e adjetivo determinativo um só grupo rítmico, ao passo que o grupo nominal em que se encontraria o adjetivo discriminativo perfaria dois. É importante apontar que estes grupos não seriam exatamente grupos sintáticos; o adjetivo discriminativo não é tratado como um ser exterior ao sintagma – trata-se, antes, nos dizeres dos autores, de um valor argumentativo, crítico, conferido ao elemento que qualifica. O sintagma nominal com adjetivo determinativo seria visto como uma única unidade crítica e rítmica, e o sintagma com adjetivo discriminativo teria, portanto, dois pólos críticos e rítmicos. Aqui, recupero a tese do “sintagma simples”, que desejava ampliar; cabe lembrar que eu apontava o fato de se tratarem de sintagmas sem ornamentos, portanto, com o mínimo desnível de sentido; isto posto, talvez os sintagmas nominais, se formados por adjetivos determinantes, correspondam a esta exigência – talvez eles componham um bloco de sentido que negue a transitoriedade observada nas posições complexas. Dessa forma,

ampliando minha postura inicial, o que caracterizaria os exemplos de aposição simples, nos *Petits Poèmes en Prose*, não seria uma vaga noção de simplicidade, mas antes a ligação do aposto a um elemento constituído por uma unidade de sentido que vá além da observação dos acompanhantes de um sintagma; a unidade buscada é argumentativa e discursiva. Vejamos os exemplos colhidos no livro, um a um, comentados:

“Telles sont les mœurs conjugales de ces deux descendants d’Eve et d’Adam,
ces œuvres de vos mains, ô mon Dieu!”.

A partir dos exemplos dados sobre como distinguir um adjetivo determinativo de um discriminativo, o leitor já pôde perceber que uma simples mudança de artigo pode conferir outro status ao elemento gramatical. Assim, de acordo com os autores citados, às vezes uma mera mudança de lugar (“*un pauvre homme*”, determinativo, “*un homme pauvre*”, discriminativo) pode determinar o valor, assim como detalhes de natureza morfológica, e o tipo do determinante que precede o adjetivo. Além destes pontos, não me furtarei, ainda, se preciso, a utilizar dados contextuais presentes no discurso para determinar o valor do adjetivo, já que seu valor argumentativo nos é sugerido pelos próprios autores. Assim, no trecho recém citado, creio que em “*ces deux descendants d’Eve et d’Adam*”, o adjetivo *descendants* seria determinativo, pois, no contexto do poema, *La femme sauvage et la petite maîtresse*, o sujeito do texto trata justamente da exacerbação de problemas oriundos de uma suposta “afetação” típica do sexo feminino, e que atingiria, em maior ou menor nível, todos os casais, como ele mesmo aponta:

“Tant poète que je sois, je ne suis pas aussi dupe que vous voudriez le croire, et si vou me fatiguez trop souvent de vos *precieuses* pleurnicheries, je vous traiterai en *femme sauvage*²⁸⁶...”.

Ou seja, se disse, em outra oportunidade, que o adjetivo determinativo flerta com o genérico, aqui vemos um exemplo de casal genérico, com problemas genéricos. A maior pista disso é o tratamento a eles conferido: “filhos de Adão e Eva”. Dentro da concepção cristã de mundo, quem não é? No livro, há outro exemplo de adjetivação que, penso, pode ser resolvida no contexto em que aparece:

”Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère; les passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées²⁸⁷...”.

O sintagma nominal “*les passions vulgaires*”, a princípio, não parece comportar a presença de um adjetivo determinativo; apesar de o determinante *les* estar no plural, remetendo a muitos sentimentos, muitas paixões, poderíamos tomar “paixões vulgares” como uma distinção, uma particularização no mundo das paixões. No entanto, creio que a partícula *telles* desmonta esta impressão, jogando luz ao conjunto: quando o sujeito do poema diz “tais quais o ódio e o amor profano”, ele dá a entender, a meu ver, que são muitas as paixões vulgares. O determinante *les*, assim, funcionaria como uma partícula de generalização, e é possível entender todo o sintagma como uma unidade de discurso sobre a qual recai a aposição.

Passados estes exemplos mais contextuais, ainda é possível observar uma seleção de frases cujas provas de determinação recaem sobre elementos também discursivos, porém

²⁸⁶ PPP, *La femme sauvage et la petite-maîtresse*, p. 169. Grifos do autor.

²⁸⁷ PPP, *Le gâteau*, p. 174.

mais facilmente analisáveis, de acordo com as propostas de Dessons e Meschonnic. Assim, nos exemplos seguintes, o elemento sobre o qual recai a aposição é, sempre, antecedido por um artigo indefinido e um adjetivo, partículas que trabalham em prol da generalidade do referente:

“Ainsi furent donnés l'amour du Beau et la Puissance poétique au fils d'un sombre gueux, carrier de son état²⁸⁸...”.

“...il ne restait plus aucun cadeau, aucune largesse à jeter à tout ce fretin humain, quand un brave homme, un pauvre petit commerçant²⁸⁹...”

“...et il serait difficile de concevoir, à moins de l'avoir vu, tout ce que la classe privilégiée d'un petit État, à ressources restreintes²⁹⁰...”.

“...gambader pendant une heure autour d'une belle chienne, un peu négligée dans sa toilette, mais fière et reconnaissante²⁹¹”.

Creio que, aqui, todos os trechos citados estão dentro do exemplo dado pelos autores de *Traité du Rythme*, “*un pauvre homme*”, determinativo. Os sintagmas perfazem, portanto, uma única unidade rítmico-discursiva, sobre a qual recaem as aposições. Um último exemplo, no entanto, não possui o adjetivo anteposto, mas é regido pela partícula de indefinição *des*:

“D'autres qui, comme des nègres marrons, affolés d'amour²⁹²...”.

²⁸⁸ PPP, *Les dons des fées*, p. 178.

²⁸⁹ IBIDEM.

²⁹⁰ PPP, *Une mort héroïque*, p. 187.

²⁹¹ PPP, *Les bons chiens*, p. 210.

Nestas primeiras reflexões, portanto, pude perceber que as posições, construções em suma qualificativas, são utilizadas, nos exemplos que chamei de simples, em suas funções canônicas; recaem sobre um sintagma que constitui uma unidade de sentido, qualificando-o, ou especificando-o. Em momento algum, pode-se dizer, considerando os exemplos dados, que houve transbordamento, ou desnível de sentido. Entretanto, ainda outro caso de diversidade no universo das posições simples pode ser utilizado para ampliar o escopo do estudo, fazendo avançar a reflexão. Um aposto, normalmente, vem entre vírgulas, mas, muitas vezes, devido a seu tamanho ou fluxo prosódico (uma frase bem construída, bem alinhavada no plano do discurso) acabamos por não sentir a fundo a função destes sinais de pontuação, uma função que aqui vai além da mera pausa, e chega perto da ruptura. Este fato é mais facilmente observado na ocorrência de algumas construções absolutamente adjetivas, mais curtas e diretas, e que por isso, a meu ver, trabalham com maior agudeza a questão de uma errância discursiva; princípio de turbulência que nasce no seio das construções simples:

“...une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse²⁹³”.

“Mais moi, furieux, j'ai répondu²⁹⁴ ...”.

“Cet enfant, débarbouillé, devint charmant²⁹⁵ ...”.

“...son visage, boursouflé, et ses yeux²⁹⁶ ...”.

²⁹² IBIDEM.

²⁹³ PPP, *Le vieux saltimbanque*, p. 172.

²⁹⁴ PPP, *Laquelle est la vraie*, p. 200.

²⁹⁵ PPP, *La corde*, p. 192.

“Que de fois j'ai contemplé, souriant et attendri²⁹⁷...”.

“Son visage, triste et amaigri, était en parfaite accordance avec le grand deuil dont elle était revêtue²⁹⁸”.

“Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule²⁹⁹...”.

“Le Prince lui-même, enivré, mêla ses applaudissements à ceux de sa cour³⁰⁰”.

“Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement: "La vie en beau! la vie en beau!³⁰¹”

O aposto, de alguma forma, mesmo gramaticalmente falando, demanda interrupção; como se o sujeito do discurso pedisse para que, com maior vagar, o leitor prestasse atenção em uma dada matéria de seu texto. Dessa forma, é possível ler a função da pontuação quase com um ato performativo, um ato de vontade do sujeito da escritura, que demanda atenção, que orienta os passos do leitor. E é neste sentido que entendo os exemplos anteriores, pois, mesmo em se tratando de expressões puramente adjetivas, elas cumprem com uma função básica do aposto, a explicação, e participam (até de maneira mais intensa, devido ao fato de serem mais breves) desse ato firme de parada do discurso – pausa que se sobrepõe, por um tempo, ao correr do discurso, sem se preocupar com sua unidade; como uma represa a interromper o fluxo de um rio. Toco, aqui, pela primeira vez, em uma das consequências do que já chamei de uso abusivo das aposições; o aposto pode perder o

²⁹⁶ IBIDEM.

²⁹⁷ PPP, *Les bons chiens*, p. 210.

²⁹⁸ PPP, *Les veuves*, p. 171.

²⁹⁹ IBIDEM.

³⁰⁰ PPP, *Une mort héroïque*, p.187.

³⁰¹ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 166.

caráter de explicação, para ganhar, em sua insistente retomada, já nas aposições simples, um valor de interrupção, de choque e silêncio em meio às várias palavras, que correm o risco de se repetirem sem nada dizer. Palavrório incessante de um sujeito em dúvida.

Para fazer a relação desse raciocínio com o que chamo de apostos complexos, creio que cabe fazer uma recapitulação do que foi estudado até o momento. Assim, denominei aposição simples a que melhor cumpre com o cânone do que entendemos por aposto – termo que se junta a outro, de valor substantivo ou pronominal, para explicá-lo, ou especificá-lo. Percebi, num primeiro momento, uma enorme ocorrência de aposições que chamei de “puras” (posto que o sintagma a que elas se ligavam não era adjetivado, ou às vezes nem mesmo possuía determinantes); num segundo momento, porém, tive de aprofundar o conceito, quando me deparei com sintagmas nominais adjetivados. Apoiando-me em Dessons e Meschonnic, observei que muitos desses sintagmas podem ser vistos, na verdade, como unidades, blocos rítmicos e discursivos. Por sua vez, observando a função das vírgulas, mais intensa e visível, na minha opinião, nos casos recém citados, toquei na questão do aposto como parada do discurso, parada esta que pode até mesmo ancorar uma noção de ritmo para o poema em prosa; para usar uma metáfora, esta pausa seria um soluçar do sujeito diante de uma realidade que demanda ser descrita. Chegado este ponto, é preciso apontar, em vista dos inúmeros exemplos, o caráter estrutural que nos é sugerido nas funções apositivas relatadas. O sujeito dos poemas, ao recorrer freneticamente aos apostos, age, a meu ver, como quem sente que o diz não é suficiente, um dizer simples, calcado na objetividade do real, não é possível; é preciso, dessa forma, quase a toda hora, recorrer a figuras de construção que retomem, ainda que de outra forma, o que o sujeito acabara de dizer. Não estou aqui fazendo a apologia de um discurso retilíneo, isento de desníveis e retomadas, limpo de necessidades auto-referenciais. Aponto, na verdade, a

enorme perda de economia textual gerada pelo que considero um abuso; qualquer manual de coesão e coerência textual³⁰² aponta a repetição, a retomada como elementos intrínsecos ao discurso, necessários para criar o entendimento. No caso que relato, porém, e já observável nas aposições simples, o que parece existir é uma gritante vontade de *redizer*, dizer de novo, por mais que o ato torne o texto trepidante; o sujeito dos poemas não hesita em quebrar o discurso, ele claudica, gagueja, tropeça na língua, se o leitor me permite utilizar esta imagem.

Isto posto, o nível máximo deste redizer pode ser encontrado no que chamo de aposições complexas, e assim as denomino não por considerá-las, numa postura apreciativa, de melhor qualidade em relação às primeiras, ou seja, mais bem construídas. Elas são dessa forma taxadas, pois, ao contrário das simples, transbordam a definição meramente gramatical; trata-se de construções discursivas que, se inicialmente visam a uma explicação/determinação de conceitos, terminam por extravasar essa função inicial; em primeiro lugar, pois nem sempre trabalham com referência a um sintagma nominal, e, em segundo lugar, pois terminam funcionando como *loopings* de verdadeiras anáforas explicativas. Para as aposições complexas, portanto, nem sempre vou considerar o conceito gramatical como inteiramente válido; tentarei trabalhá-las numa visada que considere uma redução do termo a suas “unidades mínimas”. Boa discussão a esse respeito, podemos encontrar no texto de Frank Neveu³⁰³, *L'apposition: concepts, niveaux, domaines*. Segundo o estudioso, em qualquer trabalho sobre o tema, é importante indicar que o conceito de apostro, ou *apposition*, sofre de algumas distorções e desníveis semânticos, a começar pela

³⁰² Por vezes, é difícil discernir num texto como trabalham concretamente os conceitos de coesão e coerência. Em vista disso, a esse respeito, consultei dois livros pontuais sobre o assunto, da mesma autora, que conseguem trabalhar brevemente o tema, dentro de sua complexidade, sem cair em facilidades:

– KOCH, Ingedore Villaça: **A coesão textual**. Contexto, São Paulo, 1989;

– KOCH, Ingedore Villaça: **A coerência textual**. Contexto, São Paulo, 1991.

³⁰³ NEVEU, Frank : *L'apposition: concepts, niveaux, domaines*. Présentation. In: **Langue française: Nouvelles recherches sur l'apposition**. Larousse, Paris, N° 125, fevereiro de 2000, pp. 3-17.

necessidade de construir uma distinção, nem sempre clara – como sabe qualquer um que já estudou gramática –, entre seus usos e os de outras construções gramaticais, como o complemento nominal, e o adjunto adnominal. Assim, o acadêmico parte para uma investigação dos empregos e funções desta figura gramatical, apontando, por exemplo, que é frequente sua inclusão e retirada dos tópicos de estudo no decorrer da história da gramática. É assim que sabemos, por exemplo, que, após ser muito estudada pelos retóricos da Idade Média, a aposição será por muito tempo negligenciada, voltando à baila praticamente apenas no Século XIX; indício de interesse para o presente estudo. Porém, o que há de mais relevante para o que desejo trabalhar é a noção de aposto como partícula familiar ao epíteto³⁰⁴; oriundo do grego *epítheton*, que significa “acrescido, posto ao lado”, é possível entender o aposto como um elemento discursivo que é somado, como complemento, a outro que lhe é paralelo. Embasam essa opção as diversas denominações aplicadas pelos gramáticos latinos, todas, de uma forma ou de outra, devedoras dessa concepção inicial: *adjuncta*, *apposita*, *sequentia*, denominação que se demonstrará cara no correr desse estudo, e, a mais completa, *epexegetis*, ou, traduzindo, “*explication ajoutée*”, explicação acrescida. Dessa forma, aponto mais uma vez que a partir de agora nem sempre me preocuparei com o rigor do conceito gramatical, trabalharei o aposto como um termo explicativo paralelo a outro, em sequência de outro. Assim, posso considerar como aposição complexa uma construção predicativa:

“Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités

³⁰⁴ Referência aos gramáticos latinos, que chamavam o aposto de “epíteto qualificado”.

de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit³⁰⁵”.

Ou, ainda, uma sequencia gerundiva:

“Considérons bien, je vous prie, cette solide cage de fer derrière laquelle s'agite, hurlant comme un damné, secouant les barreaux comme un orang-outang exaspéré par l'exil, imitant, dans la perfection, tantôt les bonds circulaires du tigre, tantôt les dandinements stupides de l'ours blanc³⁰⁶...”.

Dessa forma, considerarei como aposto a paralelização, ou soma, de elementos como indício da necessidade de redizer, de retomar, salientando o status de uma poética do incerto, que busca o tatear. Com isso, também é possível perceber, com maior clareza, o porquê da denominação aposição complexa, e o motivo de considerar a aposição simples “canônica”; se tomarmos como elemento fundador das aposições simples uma certa unidade de sentido – ou seja, o fato de o aposto recair sobre sintagmas nominais simples, sem adjetivos, ou mesmo sobre o que nomeei como unidades rítmicas e argumentativas –, fenômeno diverso ocorre com as aposições complexas, pois nelas a unidade de sentido seria transitória, mais fluida, devido a suas excessivas ondulações verbais, fenômenos que denomino como saturações, sobreposições e disjunções do sentido. Na análise que vou empreender, espero conseguir demonstrar a especificidade de cada um destes fenômenos. É relevante indicar que todas estas ocorrências estão sob o signo do abuso, do excesso – as denominações dadas são didáticas, para que possamos apreender cada tipo de fenômeno em sua singularidade, ainda que todos sejam regidos por um mesmo centro propulsor, a saber, a necessidade de um sujeito a interpelar um mundo que parece escapar-lhe das mãos.

³⁰⁵ PPP, *La chambre double*, p. 163.

³⁰⁶ PPP, *La femme sauvage et la petite-maitresse*, p. 169.

Capítulo V – Aposições complexas

5.1 – Saturação: a palavra transborda

Para princípio de análise, vamos tratar dos problemas das saturações apositivas. Partindo de uma definição dicionarizada, duas acepções da palavra “saturar” chamaram-me a atenção: fartar(-se), saciar(-se), encher(-se) ao máximo, e, relativa ao campo científico, fazer com que uma substância se una com a maior quantidade possível de outra, mediante solução, combinação química, etc. Em ambas, a palavra refere-se a um processo de soma, junção, acréscimo, e é justo este o movimento que gostaria de destacar. Em diversas oportunidades, nos *Petits Poèmes en Prose*, o leitor presencia, mediante a utilização dos apostos (mas não só com eles), a vontade de um sujeito em somar algo a um já dito, como quem desconfia da construção recém empregada, e busca, então, uma saciedade do sentido – repetição que quase verga o discurso sobre si mesmo. Ao contrário da alusão ao procedimento das ciências químicas, busca-se não o acréscimo de um outro, mas a soma do igual, ou do quase igual; o sujeito joga em falso, concentrando o significado. Assim:

“Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi!³⁰⁷”.

“Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia...³⁰⁸”.

Nestes dois exemplos, verificamos evento bastante comum nos *Petits Poèmes en Prose*, a justaposição de apostos. No primeiro trecho, o sujeito do poema, após gozar dos benefícios que a natureza pode conferir a um homem, no que toca a sua complexidade e beleza, começa a sofrer por causa mesmo destas características; a natureza seria a maior

³⁰⁷ PPP, *Le confiteor de l'artiste*, p. 162.

³⁰⁸ PPP, *La chambre double*, p. 163.

rival do artista no campo da criação (“*L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu*”). Isto posto, interessante notar como essa natureza é superadjetivada; no primeiro aposto, já temos a noção de um ente perigoso e inclemente (*sans pitié*), que no entanto é repetida no aposto seguinte (*rivale*) – todos os termos na ordem do combate, que parece ser repetida pelo sujeito numa função que se encontra além do reforço. Entretanto, se o primeiro exemplo é bom, o fenômeno da saturação toca o patético se considerarmos o segundo trecho. Integrando um conjunto enorme de qualificações do “*vrai pays de Cocagne*”, desejado pelo sujeito, a citação nos demonstra que esse tão sonhado *locus amoenus* trata-se, na verdade, de uma construção tão fantástica quanto ilusória; delírio de êxtase imaginativo. Toda a citação, assim, é trabalhada em torno de um mesmo centro semântico (flores), e ganham qualificações que nos remetem ao impossível, ao não palpável: *incomparable*, *rétrouvée*, *allégorique*. Este último termo assumindo todo o caráter simbólico (ficcional) do desejo expresso; assumindo-se como alegoria, o “*pays superbe*”, portanto, não passaria de um procedimento de escritura, e provavelmente por isso mesmo precise da repetição, da saturação: o sujeito talvez repita para, num esforço débil, tentar evocar o objeto almejado. Presente na poética de Baudelaire, a “*sorcellerie évocatoire*³⁰⁹”, recuperando à maneira romântica os atos linguísticos presentes nas orações e práticas rituais de povos antigos, para os quais palavra é coisa, é um “*acte de foi inconditionnel dans le pouvoir transfigurateur du verbe*³¹⁰”. O sujeito escritural, portanto, não renuncia ao poder reformador do verbo. Poder este que, porém, está restrito aos padrões da inteligência, da criação humana; restrito à distância entre a linguagem e o mundo, o sujeito sabe que a linguagem apenas “*cherche à faire pressentir l’infini dans le fini*³¹¹”. E alguma agonia já se impõe na imagem. A metáfora da

³⁰⁹ BAUDELAIRE, *Critique littéraire: Théophile Gautier*, p. 501.

³¹⁰ RINCÉ, *Op. Cit.*, p. 93: “ato de fé incondicional no poder transfigurador do verbo”.

³¹¹ AUSTIN, *Op. Cit.*, p. 145: “procura pressentir o infinito no finito”.

evocação, assim, pode ser um bom indício para prosseguir com uma análise dos eventos relativos à saturação, pois, se no exemplo citado o sujeito do texto procura evocar uma realidade outra, sem dúvida diversa da que vive, nos poemas mais atrelados ao viver cotidiano, talvez a saturação venha para “preencher” uma realidade esvaziada de sentido, na qual o ato de evocar repetidamente seja signo de uma vontade transformadora, de uma “inquietação entorpecida³¹²”; como apontou Benjamin, a respeito das alegorias baudelairianas, imagens que voltam como desejo e trauma.

Para elucidar esta reflexão, vamos observar dois trechos da peça *Les yeux des pauvres*. No texto, o sujeito do poema tenta descrever, para uma antiga amada, porque hoje ele a odeia. Para tentar dar cabo da empreita, ele começa a descrever um dia que eles passaram inteiro juntos; passeios, conversas, trocas de carícias, tudo parecia perfeito, até que, quando ambos resolvem fazer uma parada num café aberto recentemente – “*un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf*”, para recuperar a dicção irônica do texto – um evento chama a atenção dos dois: um homem pobre e seus dois filhos, do lado de fora, espantados com a beleza do lugar, não conseguem retirar os olhos de um tal templo de pujança e riqueza. Feita a paráfrase, o texto fala por si:

“Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif. Je tournais mes regards vers les vôtres, cher amour, pour y lire *ma* pensée; je plongeais dans vos yeux si beaux et si bizarrement doux, dans vos yeux verts, habités par le Caprice et inspirés par la Lune, quand vous me dites: ‘Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici?’

³¹² BENJAMIN, Op. Cit., p. 159.

Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment!³¹³.

Começando pelo último trecho, é salutar observar que o sujeito do texto praticamente repete a informação que procura expressar uma suposta incomunicabilidade natural ao ser humano. Há pouca, ou nenhuma, diferença entre “*Tant il est difficile de s'entendre*”, e “*tant la pensée est incommunicable*”. A saturação de dados, assim, a meu ver, trabalha em cima de uma tentativa de preencher um vazio de sentido, diante do qual o sujeito se espanta, diante do qual o sujeito sabe que resta apenas a revolta: oras, como o pensamento pode ser incomunicável, **mesmo** entre pessoas que se amam? Há um espaço, portanto, entre a realidade, o mundo concreto, e o sentimento do ser que a linguagem não consegue preencher, e quando a ironia derrisória já não funciona como válvula de escape, apela-se para a saturação. Os apostos relativos aos olhos “*si beaux et si bizarrement doux*”, assim, a meu ver, funcionam como um primeiro gaguejar diante do espanto do indizível: pouco ou quase nada acrescentam ao sintagma nominal inicial. No adjetivo bizarro, por exemplo, já se pode ver uma antecipação do caráter entre fútil e aéreo da personagem, cujos olhos são “*habités par le Caprice et inspirés par la Lune*”; porém, isso é possível apenas a partir de uma interpretação, não se trata de um dado objetivo – no corpo do texto, parece apenas que o sujeito enumera explicações, como quem busca uma peça que se encaixe num quebra-cabeça. Por vezes, a busca dessa peça parece cansativa, a se levar em conta o número de considerações levantadas:

“...au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans

³¹³ PPP, *Les yeux des pauvres*, p. 186. Grifo do autor.

divisions de minutes ni de secondes, – une heure immobile qui n'est pas
marquée sur les horloges³¹⁴ ...”.

Excetuando-se talvez solene, creio não estar errado apontar que todas as considerações a respeito da hora, neste trecho, podem ser ligadas a uma interpretação espacial exacerbada: vasto, grande como o espaço, sem divisão – ou seja, tão grande que chega à onipresença – e imóvel, apreensível em duas acepções; tão grande que não precisa se movimentar, ou, complemento apenas de “*sans divisions de minutes ni de secondes*”, repetiria o seu sentido, pois um tempo sem minutos e segundos é, por consequência, imóvel; eternidade ou morte? No trecho citado, há no máximo reforço de sentido. Como em outros casos, as posições seguem-se umas às outras e conseguem apenas tripudiar, com maior ou menor ênfase, sobre sentidos já arrolados:

“Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu'on pourrait appeler
l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe³¹⁵...”.

No trecho, o aposto, especificação do termo anterior, liga-se a um termo já suficientemente cerceado; o caráter de exotismo já está presente na expressão “o Oriente do Ocidente”. A meu ver, há total diferença, por exemplo, entre este trecho e o seguinte:

“A travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route
et le château³¹⁶ ...”.

Também aposto especificativo, pois discerne quais são os dois mundos citados, aqui, porém, a construção gramatical vem em auxílio do desenrolar do texto; não há sobejo, mas

³¹⁴ PPP, *L'horloge*, p. 175.

³¹⁵ PPP, *L'invitation au voyage*, p. 176.

³¹⁶ PPP, *Le joujou du pauvre*, p. 178.

delimitação. O sujeito do poema, então, segue o conselho dado por ele mesmo aos “alquimistas da horticultura”, e tenta, fala, procura, procura de novo – derrapa no sentido:

“Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent encore, qu'ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l'horticulture³¹⁷!”.

Há, no entanto, outros exemplos desta especificação vazia, sem resultado prático para o desenrolar do discurso:

“...j'aurais trouvé curieux, singulier, qu'il s'amusât à compromettre les pauvres³¹⁸...”.

“Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste³¹⁹”.

“Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule³²⁰...”.

Todos os exemplos anteriores parecem concentrar, outra acepção possível de saturar, uma noção anteriormente trabalhada. Se na primeira, porém, curioso já se encontra em singular, havendo pelo menos algum desnível semântico, nas outras o sujeito limita-se a reforçar, para não repetir literalmente, os termos já dispostos. Não se lança uma ideia nova, complementar, vê-se apenas o repisar de um conceito já trabalhado, rodeio em volta do mesmo. Este apontamento é útil para observar um movimento mais intenso do discurso, e consequência de todos os eventos aqui estudados: o sujeito parece recorrer a interessantes

³¹⁷ PPP, *L'invitation au voyage*, p. 176.

³¹⁸ PPP, *La fausse monnaie*, p. 189.

³¹⁹ PPP, *Déjà!*, p. 197.

³²⁰ PPP, *Les veuves*, p. 171.

formas de perífrase, como quem deseja escamotear um pensamento que não consegue fugir dos próprios limites:

“Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelles³²¹”.

A palavra “armistício” já comporta a ideia de suspensão em um contexto de guerra, e, no entanto, a ela se segue a expressão “pausa na contenção e luta universais”. Trata-se do mesmo sentido, praticamente. Vemos um discurso que se repete, não sai do lugar:

“Mais tu comprends que je lui ai fait entendre ça par une foule de façons; je ne le lui ai pas dit tout crûment³²²...”.

Neste exemplo, a pobre mulher descrita no poema *Mademoiselle Bistouri*, vítima de uma estranha obsessão por médicos, procura mostrar a seu interlocutor que sugeriu, da forma mais amena possível, que ela sustentaria financeiramente um jovem interno sem muitos recursos, desde que ele sempre a visitasse, mesmo com o jaleco “um pouco sujo de sangue”. Interessante observar como, depois do ponto-e-vírgula, uma pausa mais marcada em relação à vírgula, e, portanto, mais intensa, ela recorre a uma construção quase idêntica à primeira – mimese do silêncio entre o pensado e o dito, a palavra que não se confessa, soterrada na memória. Num dado momento, o sujeito do poema interpela a mulher:

“Peux-tu te souvenir de l'époque et de l'occasion où est née en toi cette passion si particulière?”

³²¹ PPP, *Le vieux saltimbanque*, p. 172.

³²² PPP, *Mademoiselle Bistouri*, p. 206.

[...]

Mais alors elle me répondit d'un air très triste, et même, autant que je peux me souvenir, en détournant les yeux: 'Je ne sais pas... je ne me souviens pas³²³.'”

Estranho objeto a palavra, com o qual se diz tudo, mas com o qual, também, raramente se consegue dizer as coisas mais importantes. Objeto ainda ótimo para fazer com que escondamos reais intentos, desejos, e aspirações, como no caso do trecho seguinte:

“...s'il avait été permis, dans ses domaines, d'écrire quoi que ce fût qui ne tendît pas uniquement au plaisir ou à l'étonnement, qui est une des formes les plus délicates du plaisir³²⁴”.

No poema *Une mort héroïque*, um bufão, Fancioulle, após ser pego numa rebelião, é obrigado, por um excêntrico príncipe, um dandy da realeza, a interpretar um último papel, a se apresentar, digamos, já com a corda em volta do pescoço. O príncipe, ansioso por novas experiências, queria saber como seriam exercidos os “*talents scéniques d'un homme condamné à mort*”. O narrador da peça, em dado momento, começa a descrever ao leitor os hábitos e gostos do príncipe, quando enfim chega ao trecho citado, exemplo de repetição em *looping*, e de uma repetição que não se quer repetição, não quer ser vista dessa forma. No caso, o dito príncipe deixa florescer em suas terras apenas as manifestações do prazer e do espanto, descrito como “*une des formes les plus délicates du plaisir*”. Ou seja, no final das contas, trata-se apenas de prazer, em um dos casos exposto de maneira perifrástica. As

³²³ IBIDEM.

³²⁴ PPP, *Une mort héroïque*, p. 187.

frases se somam, e o discurso verga-se sobre si mesmo. Necessária para o exercício de retomada de informações, imprescindível em qualquer texto, a repetição é um artifício de coesão, utilizado para dar “costura” às ideias expostas. Um texto sem repetição de informação, que aponte apenas para o arrolar de dados, correria o risco de tornar-se incompreensível; porém, um texto que exagera nas estratégias de retomada derrapa na impossibilidade do novo, não expresso por falta de conteúdo, ou por não se saber o que/como dizer:

“Aussitôt chacun fut joyeux, chacun abdiqua sa mauvaise humeur. Toutes les querelles furent oubliées, tous les torts réciproques pardonnés; les duels convenus furent rayés de la mémoire³²⁵...”.

Este trecho, a meu ver, é um exemplo máximo da poética que busco descrever. Os trechos apositivos são recuperações em negativo das frases a que se referem, sobretudo a primeira, na qual se observa uma ênfase na perda do mau humor, ao passo que a frase que ela recupera salienta o florescer da alegria. No segundo período, *querelles* é substituído por *torts*, e *oubliées* por *pardonnés*. Discurso em círculo, o sujeito pisa em falso, dá ao leitor apenas uma ilusão de descrição, ou melhor, dá ao leitor apenas uma ilusão de progressão textual; no fundo, a exatidão falta, a realidade transborda, e, com ela, a palavra. O verbo, sumo da cultura, sem o qual não estaríamos muito distantes dos outros mamíferos, de repente é o principal problema, pois incapaz de dizer o real em suas mínimas particularidades. Baudelaire, com um riso irônico, é vítima de sua própria teoria: “*La*

³²⁵ PPP, *Déjà !*, p. 197.

*modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*³²⁶.

Enredados na modernidade, os procedimentos descritos talvez sejam indícios de uma transitoriedade radical; os fatos e as ocorrências de um mundo mutável tornam-se mais rápidos que nossa capacidade de apreendê-los. É nesse sentido que o verdadeiro herói da modernidade faz da necessidade uma virtude, nos termos de Benjamin³²⁷: diante de um presente cada vez mais intangível, adota-se o *looping* descritivo como procedimento de escritura, diante da adversidade, absorva-a como estilo. Aqui, por exemplo, estamos muito distantes de uma poética clássica; mesmo Baudelaire, quando retoma a antiguidade, o faz como signo de uma força mimética do presente representada nas marcas das ruínas; nossa realidade fragmentada não é a imagem perfeita de uma ruína que se faz diante de nossos olhos? Há beleza nisso – o Coliseu é belo e símbolo de poder, mesmo em pedaços; estranha nostalgia do presente, a modernidade. Impossível a dicção clássica, segundo a qual a literatura se bastaria na linguagem, espelho das ideias do autor:

“Bossuet dit ce qu'il veut. [...] Il procède par constructions, tandis que nous procédons par accidents ; il spécule sur l'attente qu'il crée tandis que les modernes spéculent sur la surprise. Il part puissamment du silence, anime peu à peu, enfle, élève, organise sa phrase³²⁸...”.

Esse trecho é de um texto de Valéry sobre Bossuet, e é válido apontar a distinção feita entre ele e os “modernos”: a escrita de Bossuet está na ordem da construção e da

³²⁶ BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, p. 797. Grifo meu: “A modernidade é o *transitório*, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, da qual a outra metade é o eterno e o imutável”.

³²⁷ BENJAMIN, Op. Cit., p. 70.

³²⁸ VALÉRY, Paul: Sur Bossuet. In: **Variété II**. Gallimard, Paris, 1930, p. 40-43. A página em questão é a 42: “Bossuet diz o que quer. [...] ele procede por construções, enquanto nós procedemos por acidentes; ele especula sobre a espera que ele cria, enquanto os modernos especulam sobre a surpresa. Ele parte poderosamente do silêncio, anima pouco a pouco, infla, eleva, organiza sua frase”.

organização, como um engenheiro, ele parte do nada (o silêncio) sabendo onde quer chegar, “*maître du langage, c’est à dire de soi même*”³²⁹; ao passo que os modernos estão na ordem que nomeio como da imprecisão, posto que trabalham sob o jugo de dois procedimentos caros a este estudo, acidente e surpresa, signos da movência do real, que se impõe a um fazer artístico. Dessa forma, obedecendo a esses signos, é possível concordar com Muricy, que em seu estudo aponta que a “verdadeira natureza da modernidade é a experiência da transitoriedade e da morte”³³⁰; dessa forma, se é possível observar uma espécie de quase morte do sentido nos exemplos de aposto que indicam uma saturação do referente, procedimento pautado num “dizer de novo”, a meu ver, decorrente da experiência moderna do transitório, as construções apositivas de sobreposição e disjunção podem apontar uma transitoriedade ainda mais radical. Na sobreposição, ao objeto referente são justapostos elementos díspares, numa miscelânea de sentidos que desnuda a falência da imagem; na disjunção, por sua vez, perde-se a ligação com o referente, a aposição parece flutuar entre as diversas camadas de significado da frase. A partir de agora, sinto que posso dar esse primeiro passo em direção à radicalização da transitoriedade, a sobreposição.

³²⁹ IBIDEM, p. 41: “mestre da linguagem, ou seja, de si mesmo”.

³³⁰ MURICY, Katia: O poeta da vida moderna. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 1, janeiro-junho de 2007, p. 48-62. A página em questão é a 61.

5.2 – Sobreposição: um sentido sobre o outro

Se no processo de saturação o sujeito hesita diante de um real vário, e, sem renunciar de sua descrição, opera em falso, ou seja, pratica uma não-descrição, fundamentada na preconização do mesmo, no processo de sobreposição a operação também se dá em falso, porém mediante processos diferentes; surpreso diante dos acidentes do real³³¹, o sujeito extrapola os limites do objeto, e comprova sua falência lógica ao justapor elementos díspares. Assim:

“J’aurais trouvé curieux, singulier³³²...”.

“La première personne que j’aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu’à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne³³³”.

No primeiro exemplo, como já expliquei, é possível notar uma circularidade no desenrolar do pensamento – há pouca distinção, mesmo no contexto da frase, entre curioso e singular. Para dar conta do real, o sujeito faz uma busca entre palavras de um mesmo campo semântico. Fenômeno outro, porém, ocorre com o segundo exemplo; há uma clara justaposição de sentido entre *perçant* (vivo, penetrante, forte) e *discordant* (sem harmonia, sem ordem, desagregador); sentidos que não necessariamente se anulam, não são contrários, mas que, justapostos, qualificam de maneira rara o objeto a que se referem, conferindo-lhe maior relevo. Novamente, digo: não se trata aqui de condenar o procedimento; não é “errado” adotar um tal traço estilístico. Chama-me a atenção, antes, a

³³¹ Para retomar Valéry.

³³² PPP, *La fausse monnaie*, p. 190.

³³³ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 166.

grande recorrência deste modelo de escritura. Isto posto, pretendo, a partir de agora, elencar alguns dos melhores exemplos deste tipo de aposição.

Começarei pelos casos que chamo de sutis, posto que apenas com uma palavra, ou expressão, são capazes de provocar novas visadas de sentido. Assim:

“Un œil expérimenté ne s'y trompe jamais. Dans ces traits rigides ou abattus, dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte, dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadées, il déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés³³⁴”.

“– Je ne connais rien de plus inquiétant que l'éloquence muette de ces yeux suppliants, qui contiennent à la fois, pour l'homme sensible qui sait y lire, tant d'humilité, tant de reproches³³⁵”.

No primeiro trecho, o sujeito do texto descreve, no poema *Les veuves*, os jardins públicos e o gozo especial que poetas e filósofos deles extraem. No caso, é descrito ao leitor o inigualável prazer retirado da observação do que o sujeito do poema denomina como os “*éclopés de la vie*”, os indivíduos à margem da sociedade. Porém, interessante na citação é observar como alguns trechos trabalham de forma a incrementar sentidos, permitindo ao leitor diversas miradas de um mesmo objeto. É assim, por exemplo, no primeiro trecho destacado; *cave* nos remete a algo cavernoso, oco, vazio, e, no entanto, é seguido de *terne*, que já remete a afetividade – olhos de uma afetividade vazia? Pouco importa a definição, interessa, antes, que o objeto qualificado foi deslocado de um espaço

³³⁴ PPP, *Les veuves*, p. 171.

³³⁵ PPP, *La fausse monnaie*, p. 189.

de conforto, de seus ângulos esperados de interpretação. É relevante também o uso da conjunção *ou*, que vem como corrigir, mas sem excluir, os termos anteriormente analisados; no fundo, é acrescentado outro elemento, pois “brilhante” não anula, necessariamente, os anteriores.

Na segunda citação, extraída do poema *La fausse monnaie*, o sujeito do texto também se refere aos seres marginalizados, debilitados por sua condição social. Porém, o que chama a atenção é a dupla de elementos que caracteriza o que pode ser lido nos olhos do pobre; ao mesmo tempo, humildade e reprovação. Novamente, os termos não se excluem, porém, em primeiro lugar, ao humilde cabe a discrição, alguma passividade de caráter, que reprovação de certa forma nega. Isso sem contar a função da vírgula, antecedendo *reproches*; utilizada para enumerar, ou para concluir um pensamento, como poderíamos então interpretar a sequência descrita? Se for uma enumeração gradativa (do menor para o maior, do menos importante ao mais importante), o termo *reprovação* ganha alguma ascendência, como elemento final, mais forte. Porém, se for o caso de uma sequência constituída para nos levar a uma conclusão, o sujeito do poema institui uma interessante conexão de sentido entre humildade e reprovação, estabelece entre eles uma correspondência de sentidos inaudita; o germe da rebeldia, assim, nasceria na mesma fonte em que se vê a humildade. Porém, pouco importa uma interpretação cabal, o melhor é fruir os sentidos sobrepostos.

Vamos a alguns outros exemplos nos quais penso haver, de maneira semelhante ao que acabei de demonstrar, elementos que tornam móveis os limites entre as palavras:

“Là régnait une atmosphère exquise, quoique capiteuse, qui faisait oublier presque instantanément toutes les fastidieuses horreurs de la vie³³⁶...”.

Este trecho é do poema *Le joueur généreux*, no qual o sujeito enunciativo, após um inesperado encontro com o diabo, aceita o convite para conhecer-lhe a morada. O trecho escolhido é onde começa a descrição do local. A esse respeito, não há como não notar a sobreposição de adjetivos como *exquise*, e *capiteuse*. O primeiro pertence à esfera de sentidos que remetem à delicadeza, ao fino trato de modos e vivências; o segundo, por sua vez, remete diretamente à força com que algo “*porte à la tête*³³⁷”, liga-se ao que é embriagante, inebriante. A atmosfera do lugar, portanto, é delicada, mas ao mesmo tempo possui o caráter embriagador dos mais fortes vinhos. A estranheza da associação já nos é sugerida na enunciação, mediante o uso da conjunção *quoique*; a raridade da junção também espanta o sujeito do texto.

Há casos, ainda, em que a sobreposição encontra-se próxima de uma correção, ainda que a indefinição seja mantida pelo contexto do discurso:

“...quatre beaux enfants, quatre garçons, las de jouer sans doute, causeraient entre eux³³⁸”.

Neste trecho, do poema *Les vocations*, no qual quatro garotos conversam a respeito de seus desejos e expectativas em relação à vida adulta, há uma breve hesitação do sujeito enunciativo no momento de caracterizar os jovens: crianças, ou rapazes? Creio ser redutor escolher uma posição, posto que o texto enfatiza justamente a confusa situação entre a infância e o amadurecimento. Todos os quatro garotos já demonstram possuir

³³⁶ PPP, *Le joueur généreux*, p. 190.

³³⁷ Segundo definição dicionarizada do termo.

³³⁸ PPP, *Les vocations*, p. 194.

preocupações mais complexas do que as das simples crianças, no entanto o texto não esconde o fato de que eles se encontravam “*las de jouer*”; já portadores de alguns discursos próprios ao mundo adulto, os meninos, no entanto, são ainda incapazes de tomarem as grandes decisões que definirão seus destinos. Assim ocorre com o pequeno que, dormindo com sua “*bonne*”, sentindo pela primeira vez a pele do outro sexo, interrompe suas investidas:

“J’y avais tant de plaisir que j’aurais longtemps continué, si je n’avais pas eu peur, peur de la réveiller d’abord, et puis encore peur de je ne sais quoi³³⁹”.

Ou com o último a tomar a palavra, que, encantado com os saltimbancos, e mesmo sendo o que possui a fala mais firme entre os garotos, no momento decisivo, declina de suas intenções:

“J’avais eu d’abord envie de les prier de m’emmener avec eux et de m’apprendre à jouer de leurs instruments; mais je n’ai pas osé, sans doute parce qu’il est toujours très difficile de se décider à n’importe quoi, et aussi parce que j’avais peur d’être rattrapé avant d’être hors de France³⁴⁰”.

Grandes para reconhecerem os próprios desejos, pequenos para tomarem as rédeas do próprio destino.

Fora deste contexto que nomeei como mais sutil, em outros exemplos há, a meu ver, abundância de elementos, tornando a sobreposição mais clara – um só objeto é definido pela junção de vários outros, diferentes entre si; sujeito que se perde no cercear da imagem:

³³⁹ IBIDEM.

³⁴⁰ IBIDEM.

“Considérons bien, je vous prie, cette solide cage de fer derrière laquelle s'agite, hurlant comme un damné, secouant les barreaux comme un orang-outang exaspéré par l'exil, imitant, dans la perfection, tantôt les bonds circulaires du tigre, tantôt les dandinements stupides de l'ours blanc³⁴¹...”.

No trecho destacado, o sujeito do poema procura bestializar a mulher. O que interessa, no entanto, é a forma como essa imagem da besta é construída. No início, há humanidade, ainda que corrompida (*damné*), porém, no correr do texto, este vestígio de consciência dá lugar à bestialização completa: não só a mulher é rebaixada ao nível do animal, mas é também composta pelas partes de vários animais diferentes, sobrepostas umas às outras, como a construção de um monstro. Entretanto, esta construção é ilusória; fazer um paralelo entre as atitudes da dita mulher e os vários animais elencados em nada determina o objeto, apenas confunde. Em termos sintáticos, o sujeito do poema vive em eterna coordenação; os termos com os quais ele trabalha são sempre paralelos uns aos outros, empilhados em sequências às vezes quase impalpáveis (como o caso), mas nas quais nenhum elemento possui ascendência sobre outro. A mulher do trecho citado, dessa forma, é uma danada, e um orangotango, e um tigre, e um urso... É possível estender o quanto quiser a sentença. Existe o objeto, e ao lado dele tudo o que o sujeito vê como a ele correlato; máxima transitoriedade. Na próxima citação, observo caso parecido:

“Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit³⁴²”.

³⁴¹ PPP, *La femme sauvage et la petite-maîtresse*, p. 169.

³⁴² PPP, *La chambre double*, p. 164.

O trecho em questão, extraído de *La chambre double*, dá um belo testemunho do spleen baudelairiano, um sentimento do tempo³⁴³, que o alonga desmesuradamente, e que faz com que o indivíduo sinta de forma pesarosa cada hora, minuto, ou segundo (“*Oui! le Temps règne; il a repris sa brutale dictature*”). No entanto, esse spleen é também discordância, desacordo entre real e ideal (spleen e ideal?) que provoca no sujeito a turbulência de tempos. A este respeito, aponto o que Schiller diz sobre o “poeta sentimental”: “*Il a toujours affaire à deux représentations et deux sentiments discordants, à la réalité qui est sa limite, et à son Idée, qui est son infini*”³⁴⁴.

É no poema do trecho escolhido que, enquanto no mundo das ideias, o quarto era o local em que não existia o tempo: “*Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Eternité qui règne, une éternité de délices!*”. Um infinito, portanto. Fiz esta digressão por um motivo pontual: o espectro da citação, ao alegorizar a realidade, soma, justapõe, uma série de significados. Ao contrapor-se à realidade, o sujeito não consegue definir com exatidão sua melancolia, sendo ela composta de elementos díspares postos em paralelo. No final das contas, o espectro, tão pesado quanto indeciso, é todo o mundo concreto; tanto o caráter aéreo de sua fantasia quanto a generalidade dos objetos do tédio demonstram a incapacidade do sujeito em definir os alvos de seu desejo, sua incapacidade de “inventar-se a si mesmo”³⁴⁵. Desenho sem contornos, o enunciador reproduz a própria indefinição.

³⁴³ BENJAMIN: “O spleen põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido”. Op. Cit., p. 155.

³⁴⁴ SCHILLER Apud STAROBINSKI, Jean: **La mélancolie au miroir – Trois lectures de Baudelaire**. Julliard, Paris, 1989, p. 57. Grifo do poeta: “Ele tem sempre em vista duas representações e dois sentimentos *discordantes*, a realidade, que é seu limite, e sua Ideia, que é seu infinito”.

³⁴⁵ MATOS, Olgária: Baudelaire: antítese e revolução. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 1, janeiro-junho de 2007, p. 88-100. No princípio de seu texto, Matos discute a poética de Baudelaire a partir de conceitos foucaultianos, como “cuidado de si”. O excerto em questão é da página 88.

Como últimos exemplos de justaposição apositiva, será interessante analisar uma proposta de bifurcação de sentidos, que, analisada mais de perto, revelar-se-á falsa:

“...toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public, – de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu’ils sont tous des rois détrônés³⁴⁶”.

Nesta citação, extraída do poema *Assomons les pauvres*, o sujeito do texto explica o conteúdo dos livros que acabara de ler, tendo em vista compreender um pouco a arte de “*rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures*”. Crítica pouco velada ao que parece se constituir como os primórdios do que hoje chamamos auto-ajuda; leitura açucarada que visa a uma suposta prática da vida regrada. É curiosa, no entanto, na proposta sugerida, a subdivisão: há os livros que aconselham o leitor a se fazer escravo, ao passo que há aqueles que o convencem de sua grandeza perante os demais. Escravos e reis, como resolver o enigma? Já no germe de um capitalismo em desenvolvimento, a estrutura de suas relações paradoxais: convencer o indivíduo dos “benefícios” de ser explorado, naturalizando, se possível, a situação, e, o mais maldoso do processo, convencê-lo, também, de que o sol brilha para todos. Os empreendedores do bem público, portanto, apenas reproduzem iniquidades, e se aparentemente bifurcam-se em dois caminhos que parecem sólidos, esta impressão se desmancha se considerado o passo em falso de seu argumento, que mascara a complexidade das relações sociais por meio de um discurso regado a psicologismos e regramentos. A justaposição de sentidos, aqui, está mais no que é escondido do leitor. As duas definições dadas aos “empreendedores” estão muito aquém do teste da realidade, e apenas reproduzem os paradoxos do sistema de produção.

³⁴⁶ PPP, *Assomons les pauvres*, p. 209.

Vamos a outro exemplo no qual uma bifurcação esconde a impotência do dizer:

“...nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel³⁴⁷”.

A citação já começa com uma expressão que aponta para um sem-número de possíveis; quase tudo pode ser um bizarro sentimento. Porém, o relevante a indicar são seus elementos constituintes: metade lamento, metade surpresa agradável, como duas cargas opostas que se anulam quando se encontram, o sujeito praticamente diz que seu sentimento é indefinível, está em algum indiscernível ponto entre todos os possíveis do ser humano, indizível. Se diversas vezes, neste estudo, repeti expressões como gaguejar, e claudicar, aqui o sujeito chega próximo do silêncio, dizer em falso que se embala entre contrários, e que, por vezes, desafia visões de mundo contrárias:

“...l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins³⁴⁸ ...”.

No excerto apresentado, temos duas posições qualificando um único objeto, o humor dito destemperado dos personagens do poema *Le mauvais vitrier*. Sem querer cair no vício da exatidão, não necessariamente sinônimo de fertilidade argumentativa, salta aos olhos a disposição, na frase, de duas concepções de mundo diversas, e em choque no

³⁴⁷ PPP, *La corde*, p. 192.

³⁴⁸ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 166.

decorrer do Século XIX: a técnico-científica, e a místico-religiosa. Possivelmente a principal responsável por deslocar o homem europeu de sua zona de conforto, e isso desde meados do Século XVIII, a visão de mundo técnico-científica é quem passa a dar as cartas, e, significativamente, é a menos validada no trecho destacado, que, no entanto, indica que os adeptos da visão mística, por sua vez, pensam apenas “*un peu mieux*” que seus rivais. No final das contas, entre uma concepção incompleta, e outra apenas um pouco menos incompleta, o sujeito enunciator fica na mesma, pois seu humor destemperado continua a ter a significância fluida, incerta – a bifurcação de significados proposta, novamente, é apenas a ilusão de um conceito; o sujeito falseia o argumento e, em aparência somente, parece formular uma teoria. De certo, a transitoriedade.

5.3 – Disjunção: volatilidade e encruzilhada do sentido

Até o momento, tratei de figuras de construção que apontam para o que nomeei como transitoriedade de sentidos. Respeitando a particularidade de cada evento, procurei apontar a transitoriedade existente em cada tipo das posições complexas, subdivididas em saturação, o dizer em repetição, em sobreposição, o empilhamento de sentidos, e a disjunção, momento que seria o de transitoriedade máxima, e que tentarei explicar nesse tópico. No entanto, é preciso dizer que a disjunção possui um algo a mais – como um salto no vazio. Dessa forma, se, de acordo com Muricy, a modernidade está entre a transitoriedade e a morte, sendo a transitoriedade justamente a volubilidade dos sentidos propostos pelo presente, sentidos pelo sujeito como insuficientes, incapazes de preencher a experiência humana (daí o culto à ruína, a predileção pela alegoria, as comparações e posições abundantes), a morte, boa pista para o que quero aqui desenvolver, deve ser entendida em seu significado alegórico; a morte, para o moderno, é resistência, é o conjunto de pequenas atitudes tomadas em prol de uma concentração do eu, que resiste aos apelos do mundo, por mais sedutores que pareçam. O leitor, aqui, poderia retorquir, indicando a importância do flânar na poética baudelairiana. Porém este conceito está longe de ser um mero “perder-se na multidão”. O bom flâneur é aquele que caminha para voltar a si mesmo, o meio é uma desculpa para a viagem interna:

“Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

[...]

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion.

[...]

Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses³⁴⁹...”.

Multidão, solidão; mesmo na turba de gente, o homem não pode esquecer de si mesmo. Dividir-se é prostituição:

“‘Presque tous nos malheurs nous viennent de n'avoir pas su rester dans notre chambre’, dit un autre sage, Pascal, je crois, rappelant ainsi dans la cellule du recueillement tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle³⁵⁰.”

A postura do poeta, portanto, não é exatamente de renúncia, mas de firmeza diante dos próprios ideais, diante do próprio ser, “selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil³⁵¹”. Feita a digressão teórica, o que desejo apontar, enfim, é que a disjunção apositiva tem algo de morte, uma morte simbólica que a um só tempo aponta para o oco do sentido, e para uma tomada de postura do sujeito, que, de maneira firme, não renuncia à enunciação, mesmo abalado diante do presente, vontade heróica:

³⁴⁹ PPP, *Les foules*, p. 170.

³⁵⁰ PPP, *La solitude*, p. 183. Grifo do autor.

³⁵¹ BENJAMIN, Op. Cit., p. 74.

“Representar a modernidade – *em toda essa dimensão intangível do que possa significar representar o presente* – só se torna possível por uma mortificação alegórica que destrói sua fenomenalidade cronológica³⁵²”.

Isto posto, nos exemplos de disjunção que elencarei a partir de agora, vou procurar observar a postura do sujeito diante desta “dimensão intangível”, postura que claramente navega em direção à dissonância verbal, a um não dizer, mas que ao mesmo tempo é signo de quem não renuncia, não se ausenta – continua a tentar dizer.

Há dois grupos de aposições disjuntivas, o estrutural, e o irônico. As disjunções estruturais, que motivaram o nome dado a todo o conjunto, recebem essa denominação pelo fato de que, ao contrário do que vimos nas saturações e sobreposições, o referente do aposto é perdido, e este parece estar ligado à frase inteira, ou, mesmo, à própria enunciação como um todo. A ligação dos constituintes da figura gramatical passa a ser móvel. Por sua vez, a disjunção irônica, ao aproximar elementos díspares, permite a leitura deles apenas no campo da derrisão e do sarcasmo – observa-se um fenômeno de deformação entre aposto e referente. Começarei estudando os primeiros tipos:

“Grand délice que celui de noyer son regard dans l’immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l’azur! une petite voile frissonnante à l’horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles³⁵³...”

O trecho anterior é do poema *Le confiteor de l’artiste*. Como explicado em outra oportunidade, este texto é um testemunho do sofrimento do artista diante da complexidade

³⁵² MURICY, Op. Cit., p. 61. Grifos meus.

³⁵³ PPP, *Le confiteor de l’artiste*, p. 162.

da natureza, que, imóvel e insensível, o contrário do artista, é, ainda assim, responsável pelas mais belas criações. Porém, o que chama atenção neste parágrafo, de claras intenções descritivas, é o caráter aéreo dos elementos que constituem a paisagem; não há conectivos, ou vocábulos de junção, ligando uma frase à outra. Tudo ocorre como se o olhar do sujeito passasse, em *flash*, sobre os diversos pontos da paisagem, sem conectá-los: o céu, o mar, o azul, a vela ao fundo. É dentro deste ponto de vista interpretativo que observo como disjuntiva a posição do aposto “*melodie monotone de la houle*”. À primeira leitura, é factível supor sua ligação com “*mon irrémédiable existence*”, porém, também é perfeitamente possível o supor como integrante da descrição geral, ou, ainda, como uma espécie de comentário final acerca do que foi descrito; basta observar que, depois da aposição disjuntiva, as descrições terminam, o sujeito do poema começa a refletir sobre seus sentimentos: “*toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles...*”. A meu ver, portanto, o trecho destacado preza pela dissonância do conjunto; o sujeito desiste da descrição canônica, e pratica um modelo de escritura que faz da desproporção um mote – na falta da palavra exata, no meio do acidente, o verbo cria seu coringa.

Outro bom exemplo de dissonância pode ser visto no excerto seguinte:

“Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage³⁵⁴”.

No poema *Les foules*, o sujeito procura discorrer a respeito das particularidades de um flâneur, e das vantagens encontradas no “banho de multidão”. Ao contrário do trecho

³⁵⁴ PPP, *Les foules*, p. 170.

anterior, porém, este não é permeado desde o início pela disjunção; esta se encontra, de maneira quase intrusiva, no cerne de uma reflexão do sujeito do texto: “*et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée...*”. É importante notar, em primeiro lugar, que separando a frase há um adjunto adverbial, modalizando-a (apesar do gênero humano...), e a dita aposição, que, ao contrário do adjunto, é difícil de encaixar numa função; a quem seria conferida a “luxúria de vitalidade” senão ao próprio ato de flunar, tão distante, no entanto, do aposto que o qualificaria³⁵⁵? O elemento descrito, portanto, flutua na frase, não sem função, mas sem dúvida sem lugar definido; talvez até mesmo como uma alegoria sintática do flâneur, o homem transitório, que tem na mobilidade seu maior trunfo. Agora, vamos a um exemplo ligeiramente diferente, posto que ele sugere uma dissonância não apenas posicional, mas também semântica:

“O nuit! ô rafraîchissantes ténèbres! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté³⁵⁶!”.

Nas primeiras linhas do poema *Le crépuscule du soir*, o sujeito enunciador faz o que parece ser um elogio ao meio tom, ao difuso: “*Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indécises du crépuscule*”. No entanto, ao longo do texto, conforme a noite levanta, e os loucos se excitam, a dicção muda, e o conjunto se torna, na verdade, um elogio ao poder do “*deuil profond de la Nuit*”. É nesta mudança que localizamos o trecho disposto, e é dela que depende a interpretação da dissonância. Dessa forma, as aposições

³⁵⁵ No caso do trecho, o ato de flunar possui como sintagmas *bain de multitude*, ou *jouir de la foule*.

³⁵⁶ PPP, *Le crépuscule du soir*, p. 182.

destacadas seguem-se a uma virada no significado de noite (para o sujeito, *fête intérieure*), e a dois adjuntos que remetem a seu caráter sombrio (*solitude, labyrinthes pierreux*). Apenas com isto posto, já é difícil pensar como “*scintillement des étoiles*” e “*explosion des lanternes*” podem entrar como aposições, qualificando, especificando, ou explicando o delírio noturno. No entanto, ainda há outro dado de interesse: os apostos não são precedidos por artigos, ou seja, não são caracterizados, seja de maneira definida, ou indefinida. Se pensarmos que o artigo definido individualiza, determina de maneira precisa, e o indefinido generaliza, por não separar o objeto de um conjunto maior, tenho à frente, com esses dois apostos, um signo que, nem individual, nem geral, encontra-se fora do conhecido. Assim como apontou Friedrich a respeito do uso dos artigos na poesia moderna, o que parece “isolado e sem procedência³⁵⁷” ganha caráter enigmático. A respeito destas análises, o leitor pode me advertir de duas formas: as aposições teriam relações com festa, ou seriam antepostas a “*feu d’artifice*”. A isto respondo que a dita festa é “interior”, portanto introspectiva – o que não combina muito com *scintillement* e *explosion* – ao passo que o sintagma relativo aos fogos está muito distante do que seria seu qualificativo; sem contar, ainda, não ser possível saber se os apostos se referem a “*vous*”, ou a “*feu d’artifice*”. Porém, mesmo que esta distância não seja impeditiva, a disjunção semântica se mantém, com a qualificação da noite por meio de elementos que se desviam de sua apreensão corriqueira, pelo próprio posicionamento fluido, ou no mínimo raro, dos apostos, e pela ausência de artigos, que torna enigmática a referência das figuras de construção. No excerto destacado, portanto, as aposições não parecem ter um referente fixo, e podem ser analisadas como um arroubo enunciativo do sujeito, entre empolgado e estupefato diante do cair da noite. Na observação do funcionamento sutil deste tipo de

³⁵⁷ FRIEDRICHI, Op. Cit., p. 161. No tópico *A função indeterminada dos determinantes*, o autor observa como, na lírica moderna, há um deslocamento (ou mesmo ausência) quanto ao uso de pronomes e artigos, o que conferiria, assim, aos sintagmas nominais, uma disposição aérea e fluida.

aposição, creio que os poemas em prosa analisados estão muito próximos do funcionamento do que se convencionou chamar de lírica moderna, na qual a palavra de ordem é a ruptura dos elementos constituintes do discurso, como bem apontou Aragon no prefácio de *Les Yeux d'Elsa*: “A poesia só existe graças a uma recriação contínua da linguagem, o que equivale a um rompimento da tessitura linguística, das regras gramaticais e da ordem do discurso³⁵⁸”.

Não seria este rompimento o que o leitor presencia nos excertos até então analisados? Um rompimento que vai sendo meticulosamente calculado, a começar pela tentativa de saturar o sentido; que, não mais bastando, deságua na expressão sem lugar, sem referente. Se na poesia moderna a própria palavra ganha status de símbolo, a partir de seu potencial sonoro e disposição sintática, quase rejeitando interpretações, nos *Petits Poèmes en Prose*, a disposição fluida entre elemento referido e elemento referente ensaia a dissolução semântica da lírica: “A discordância entre signo e significado é uma lei da lírica moderna³⁵⁹”. É neste sentido, portanto, que comparo algumas das experiências vistas nos poemas em prosa como interligadas a uma lírica que tem no “deslassamento referencial³⁶⁰” sua pedra fundadora. Sem apegar o raciocínio a escolas artísticas, trata-se, por exemplo, do radicalismo nominal de Rimbaud, em que as palavras fazem conexões semânticas inauditas, do preciosismo sintático de Mallarmé, que não nos permite fechar escolhas, ou, em língua portuguesa, e para citar casos contemporâneos, a prosa lírica de Nuno Ramos, em seu livro *Ó*, que, em digressões aparentemente mal articuladas, leva o leitor a um

³⁵⁸ ARAGON, Apud FRIEDRICH, Op. Cit., p. 151.

³⁵⁹ FRIEDRICH, Op. Cit., p. 150.

³⁶⁰ O termo deslassamento referencial é de um estudo de Paulo Alexandre Pereira, no qual ele procura delinear como o olhar do sujeito poético, nos poemas em prosa, encontra-se longe de esteios, ou lastros – domínio do fluido: “Este deslassamento referencial, por meio do qual a distorção induzida pelo olhar metamorfoseia os objectos em sombras indefiníveis, deriva, em última análise, da fluidez da própria identidade do observador que impõe a primazia da indeterminação e da volubilidade no real representado”. PEREIRA, Paulo Alexandre: *Gouaches: picturalismo e poema em prosa*. In: **Forma breve – revista de literatura**. Universidade de Aveiro, Aveiro, N° 2, 2004, p. 27-44.

terreno de indefinições do significado, ou a poesia de Herberto Helder, na qual a desconexão entre termos nominais e sintáticos chega ao ápice, em meu ponto de vista, do desterro do sentido.

Feitas estas colocações, vamos agora às aposições disjuntivas de função irônica. Nelas, procurarei analisar uma discordância que, se no exemplo anterior desafia os termos gramaticais, os termos de funcionamento de uma língua, apontando para a difusão do sentido, aqui a disjunção se dá no interior da própria relação, posto que se torna insustentável manter certas interpretações sem entrar no campo do sarcasmo. Considerando a função de narrador-observador da maioria dos poemas³⁶¹, este sujeito narrador, ao testemunhar a realidade, e sem renunciar à tarefa de tentar dizê-la, procura desmembrá-la a partir de suas fundações mal-ajambradas, a partir do próprio horror; e, ao se saber entre o iníquo e o inócuo, sem tomar posição:

“Ce monstre est un de ces animaux qu'on appelle généralement ‘mon ange!’
c'est-à-dire une femme. L'autre monstre, celui qui crie à tue-tête, un bâton à la
main, est un mari.

[...]

...il lui arrache cruellement la proie, dont les boyaux dévidés restent un
instant accrochés aux dents de la bête féroce, de la femme, veux-je dire³⁶²”.

³⁶¹ MAURON, Charles: **Le dernier Baudelaire**. José Corti, Paris, 1966. Neste livro, Mauron chega a defender a tese de que, se em *Les Fleurs du Mal* o sujeito poético dava-se à vista, expondo a quem quisesse ver suas chagas, nos *Petits Poèmes en Prose* há outro movimento; o sujeito observa, aponta, tenta narrar o mundo.

³⁶² PPP, *La femme sauvage et la petite-mâîtresse*, p. 169.

Os dois excertos escolhidos pertencem ao poema *La femme sauvage et la petite maîtresse*. Neste texto, como explicado em outra ocasião, um sujeito enunciador, entre irritado e resoluto, decide, para evitar em sua mulher os problemas oriundos de afetações supostamente femininas, apresentá-la a um “evento”: um marido que, mantendo sua mulher presa, a exhibe, como a um animal exótico. Primeiro ponto interessante a notar é o fato de que os trechos apositivos, em ambos os casos, parecem trabalhar como simples correções, que viriam em apoio de um mero lapso verbal, ou de um ato falho, tão comum quanto inofensivo, quando, na verdade, o sujeito do poema, mediante estes recursos, normaliza o paralelo feito entre mulher e animal. Dessa forma, o texto ganha ares de uma conversa no melhor dos mundos: o sujeito se desculpa pelo “deslize”, como um analista de finanças se desculparia por emitir um dado errado, e dá seguimento ao discurso. Isto posto, é importante, porém, ressaltar o caráter dúbio deste ato: ao mesmo tempo em que o sujeito simula um mero lapso verbal, o próprio lapso chama a atenção para a perversidade da situação – por meio do ato de corrigir, o sujeito preenche as expectativas de uma sociedade ávida por atitudes civilizadas, mas, ao mesmo tempo, apóia e abrilhanta o termo anterior, descuidado e grosseiro. Esta atitude lembra muito o estilo dandy³⁶³, que, fruto do ápice da civilização, a partir de seu interior, denuncia suas idiossincrasias, sua educação de autômato; é Barbey D’Aurevilly que, chegando ao café com roupas brancas e impecáveis, pede, na frente de todos, um pedaço de carne crua, que devora com as mãos. No fundo, não há deslize, nem correção; apenas o *phatos* da linguagem diante da miséria humana, que, no caso, pode não romper com a sintaxe da fala, mas permite uma intersecção de sentidos que evidencia o degredo da articulação entre verbo e concretude. Num outro texto, é possível ver mais um exemplo dessa correção em falso:

³⁶³ Ler FERRAN, André: *Au seuil de la vie esthétique: le dandy intérieur*. Op. Cit., p. 50-87. No caso da história relatada, creio não haver importância discutir sua veracidade. Afinal de contas, para o dandy, em certa medida, não é mais importante a legenda?

“J’avais donc digéré – avalé, veux-je dire, – toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public³⁶⁴ ...”.

No poema *Assomons les pauvres*, é relatado ao leitor o estado de “catarse filosófica” no qual se encontra o sujeito do texto após a leitura de obras feitas para espíritos práticos, talvez nossa atual auto-ajuda. Relevante a destacar, porém, é a correção de “*digéré*” por “*avalé*”; afinal de contas, obras escritas se examinam. Entretanto, levando-se em conta o critério da correção em falso, que existe não só para retificar, nossa atenção recai sobre o termo anterior: tendo em vista que o que se come é alimento, o **digerido** é a excrescência, termo com o qual os livros são qualificados. Assim como no caso anterior, não creio que este procedimento venha em socorro de um dado termo; existe, antes, a interposição de ambos, o desejo da ambiguidade, que lá é temperada com a violência desmascarada, e aqui, com o humor. O corte proposto por este tipo de poesia está no limite da capacidade de apreensão da linguagem; se isso não basta “*c’est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion*³⁶⁵”. Assim, no trecho seguinte:

“Et tout à coup je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j’entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l’eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée³⁶⁶ ...”.

No poema, *La soupe et les nuages*, o sujeito, homem de sensibilidade, é interrompido, no meio de uma digressão (“*...je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs...*”), por um soco de sua irritada amante, desvelando, assim, o caráter pouco prático de suas reflexões. Chama a atenção o aposto destacado ser quase o

³⁶⁴ PPP, *Assomons les pauvres*, p. 209.

³⁶⁵ BAUDELAIRE, *Madame Bovary*, p. 480: “resta ao leitor tirar as conclusões da conclusão”.

³⁶⁶ PPP, *La soupe et les nuages*, p. 204.

exato contrário do termo a que se refere, “*rauque et charmante*” sendo substituídos por “*hystérique et comme enrouée par l’eau-de-vie*”, ao invés de qualificar ou especificar, o termo apositivo deforma o elemento a que se refere. Esta disjunção adquire caráter irônico em dois níveis: no nível sintático, um aposto, com frequência, pode até mesmo substituir seu referente, tamanha a correspondência entre os termos, porém, devido à dissonância observada no exemplo, resta ao leitor o espanto, ou o gozo da ambiguidade; num segundo nível, discursivo, levando-se em conta o estado sublime no qual se encontrava o sujeito antes de tomar “*o coup de poing*”, é possível traçar relações com outro poema, *Les yeux des pauvres*³⁶⁷, evidenciando duas formas distintas de alegorizar a questão da incomunicabilidade entre os seres humanos: em *Les yeux des pauvres*, há algo de sério, sente-se o peso da obscuridade do dizer; em *La soupe et les nuages*, porém, vemos algo da derrisão irônica, entre uma piscadela em um dar de ombros. Como bem aponta Hamon, o riso e a ironia participam do caráter duplo, típico do humano:

“Comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire (...) Les artistes savent souvent que tel être est comique, et qu’il ne l’est qu’à la condition d’ignorer sa nature ; de même que, par une loi inverse, l’artiste n’est artiste qu’à la condition d’être double et de n’ignorer aucun phénomène de sa double nature³⁶⁸”.

Faço essa breve digressão por um motivo simples: todos os exemplos citados possuem algo de riso, mesmo o primeiro, em sua virulência politicamente incorreta. A

³⁶⁷ No poema *Les yeux des pauvres*, o sujeito enunciador, após passar uma tarde perfeita com a amada, espanta-se com sua frieza, ao vê-la se referindo de maneira pouco elegante a uma família pobre. Em vista do inquietante da situação, o sujeito arremata: “*Tant il est difficile de s’entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s’aiment!*”.

³⁶⁸ HAMON, Op. Cit., p. 41: “Como o riso é essencialmente humano, ele é essencialmente contraditório (...). Os artistas sabem frequentemente que tal ser é cômico, e que ele só o é com a condição de ignorar sua natureza; assim como, por uma lei inversa, o artista só é artista com a condição de ser duplo, sem ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza”.

deformação entre apostro e referente, dado o absurdo da conexão, provoca no leitor ao menos o riso disfarçado, decorrente talvez da economia de energia psíquica apontada por Freud³⁶⁹. No entanto, há um exemplo máximo dessa deformação que, a meu ver, eleva a questão da dissonância ao mal como uma prática de vivência que revela o máximo do indizível. Já não se trata do reconhecimento de múltiplos nas rugas do real, mas na antevisão de uma crueza descritiva que beira o paradoxo; o riso de canto de boca já não é possível:

“Dorothee est admirée et choyée de tous, et elle serait parfaitement heureuse si elle n’était obligée d’entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite soeur qui a bien onze ans, et qui est déjà mûre, et si belle³⁷⁰!”.

No texto em questão, Dorothee, uma bela jovem de um país longínquo e, a julgar pelas descrições, atrasado, corre, apressa-se para resolver algo – escondido durante todo o poema, até então pleno de lirismo – que se revelará aterrador: Dorothee corre, na verdade, para comprar a liberdade da irmã (*racheter*). O caráter perverso da questão, porém, é intensificado por uma disjunção: a garota “*a bien onze ans*”, e “*est déjà mure*”. No primeiro elemento predicativo, ressalta-se a tenra idade da menina, ao passo que no segundo, num sobressalto entre irônico e maléfico, o sujeito enunciador lança a sentença: madura. Como quem diz que, apesar de jovem, ela já está pronta. Note que não há modalizador entre as frases; ambas coexistem num mesmo nível, a garota **tem** onze anos, e é madura. É interessante observar, também, como o termo apositivo possui uma função diversa das analisadas até o momento; ele não explica, determina, ou ao menos corrige, ele conclui. É construída, sem modalizações, uma linha predicativa entre infância e

³⁶⁹ FREUD, Sigmund: **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Imago, Rio de Janeiro, 2006 [1905].

³⁷⁰ PPP, *La belle Dorothee*, p. 185.

maturidade; predicação esta, porém, que salienta o cunho ingrato do contexto: o sujeito apenas presencia a inevitabilidade de uma juventude no fio da navalha – do ato iníquo ao ato inócuo. Creio que uma tal junção de informações, aos olhos de um leitor europeu (ou europeizado), para o qual a infância, praticamente tal como a conhecemos, existe desde meados do Século XVIII, resvala no absurdo; o objetivo de uma tal poesia está longe de deleitar por meio de bibelôs plásticos e sonoros. Aqui, o leitor é obrigado a sair do lugar de conforto, é atacado em sua posição de homem de cultura, “degustador” de alta literatura³⁷¹.

Com este último comentário, espero ter fechado minhas considerações acerca do uso do aposto como indício de uma poética do incerto. Em todos os casos relatados (saturação, sobreposição, ou disjunção), salta aos olhos o uso da palavra como instância transitória, que, no lugar de preencher as expectativas do leitor, o constrange a sair de seu local de conforto, jogando-o numa verdadeira selva de sentidos. No começo desse estudo, porém, eu havia falado em vontade de redizer, e trabalhar mais este conceito talvez possa jogar um pouco mais de luz no que acabei de demonstrar; ao passo que, com certeza, me ajudará no tópico final da análise.

³⁷¹ FRIEDRICH, Op. Cit., p.152.

Capítulo VI – Construções em sequência: a palavra e o ritmo claudicam

Gostaria de salientar que considero o conceito de redizer, sobretudo, como signo de dúvida diante do real – integralmente, sente a necessidade de dizer de novo aquele que sabe que sua fala não compreendeu um peso semântico adequado; algo falta, portanto. Na saturação, assim, há a repetição de termos nominais, de sentidos, de alguma forma vizinhos; na sobreposição, vê-se o encavalamento de sentidos, a justaposição; e por fim, na disjunção, o sentido sai do lugar em que é esperado, literalmente ou em chave irônica. Isto posto, não posso me furtar a apontar um dado de relevo; todos estes eventos estão ligados de alguma forma à repetição, seja ao pé da letra, ou como um procedimento que nasce numa poética que “gira inquieta ao redor de possibilidades não fixáveis³⁷²”. Repetição esta que, como termo, é cara à teoria estruturalista, ávida por encontrar recorrências e paralelismos, em rimas, ecos, assonâncias, aliterações, etc³⁷³. É claro que, ao apenas pontuar esta questão, acriticamente, corro o risco do anacronismo – tais procedimentos de escritura sempre foram usados, e revezaram-se na preferência dos poetas de acordo com o terreno histórico em que estes estavam com os pés fincados. Em vista disso, é preciso, sempre, expandir os conceitos, discutindo-os em suas condições de existência, para lá do estrutural, ainda que sem esquecê-lo. Assim, para Bosi, a repetição:

³⁷² IBIDEM, p. 178.

³⁷³ Para bom exemplo desta postura, ler JAKOBSON, Roman: Uma microscopia do último “Spleen”, em *Fleurs du Mal*. In: **Poética em ação**. Perspectiva, São Paulo, 1990, p. 239-254. Neste estudo, Jakobson baseia quase todo seu raciocínio numa oposição entre as estrofes pares e ímpares do poema; a partir desta oposição primária, elementos fonéticos seriam repetidos, diversamente, em cada tipo de estrofe; repetição e oposições alternadas. Isto posto, ressalto, porém, que aqui não se trata de fazer pouco caso da teoria estruturalista; em meu próprio estudo e análise, vez ou outra, faço uso de dualismos e recorrências como matéria fundadora da percepção crítica. O que aponto, simplesmente, é uma certa ausência de diálogo criativo entre as duplicidades percebidas, diálogo este que tentei construir, por exemplo, entre as categorias poesia e prosa. Meschonnic, a quem mais recorro, chamará este diálogo, em muitas oportunidades, de tensão, ou relação tensiva. Em outra linha, igualmente fértil – no entanto, a meu ver, mais hermética – temos a crítica do semiótico francês Claude Zilberberg, que procura fundar seus estudos um passo fora da teoria tradicional de Ferdinand Saussure, para olhar com mais atenção a proposta de L. Hjelmslev; língua não como oposição, mas fluxo de sentido, tensão, palavra também usada por ele:

– ZILBERBERG, Claude: Greimas e o paradigma semiótico. In: **Razão e poética do sentido**. EDUSP, São Paulo, 2007, p. 91-126. Tradução: Ivã Carlos Lopes.

– _____: Situação da descrição formal. In: Op. Cit., p. 171-195.

“Numa palavra, é o triunfo do paradigma, da matriz, a deleitação em um universo curvo que se fecha e se basta no seu círculo de ressonâncias. É a imitação do Paraíso ainda não machucado pela dor da ruptura e do contraste³⁷⁴”.

Ou seja, a repetição, em poesia, é uma imitação de um ideal, em si, ou desejado. Trata-se do bibelô sonoro de que falei em outra oportunidade, criado pelo deleite, ainda que breve. No caso da poesia clássica, por sua vez, nem se trata de esforço pela criação de um bibelô, mas antes da utilização da língua em todo seu potencial. Cabe, a mim, demandar, no entanto, se tal procedimento é o visto/realizado nos textos estudados, ao que, de pronto, digo que não. A aventura baudelairiana no poema em prosa, pelo menos a considerar a visada crítica proposta, está longe de tentar recuperar um paraíso perdido. Ainda com Bosi, porém, lembro que repetir não significa, apenas, “fazer de novo”. Muito frequentemente repetir é também reiterar³⁷⁵, palavra que também comporta o sentido de renovar. Algo que se renova é algo posto no lugar do antigo, do velho, ou do em desuso, está além do *loop* informacional, e aponta para a progressão do discurso. Reiteração como elemento essencial à coerência e coesão de um texto. É na intensa busca do “novo de novo” que vejo, assim, a idiosincrasia dos eventos estudados. Os poemas em prosa **reclamam** um lugar³⁷⁶, clamam com mais força, clamam com mais intensidade em busca de um sentido; qualquer um, às vezes. Esse “novo de novo”, porém, está sempre a um passo de destruir suas relações com o passado, com a palavra que passou, que serviu por algum tempo de molde ao mundo, mas que agora já é outra – talvez nunca antes a palavra tenha sido tão sentida como ausência:

³⁷⁴ BOSI, Alfredo: **O ser e o tempo da poesia**. Companhia das Letras, São Paulo, 2000, p. 34. A partir de agora, para diferenciar do texto de Viviana Bosi, o livro de Alfredo Bosi será assim referido: BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. XX.

³⁷⁵ BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 41.

³⁷⁶ IBIDEM, p. 42.

“Suprir a ausência de pessoas, coisas e ações, chamando-as, exprimindo o sentimento que elas provocam, articulando um ponto de vista sobre elas – esta a direção da nossa linguagem³⁷⁷”.

Se na repetição de alguma forma a palavra anterior não volta, e a seguinte não dá conta do sentido, temos que a linguagem é sempre um tipo particular de agonia, no que este sentimento comporta desejo veemente, ansiedade, ânsia. Onde o signo que não volta encontra o futuro incerto; ansiedade é uma forma de agrura diante do futuro, visto como muito estreito, e saudosa do passado, o suposto lugar de conforto. Creio ser esta agonia de dizer a que comanda, em pano de fundo, cada um dos fenômenos até então estudados – para não desistir de nomear o mundo, o sujeito recorre a estratégias de explicação e retomada. No entanto, creio haver um fenômeno no qual estas retomadas ficam ainda mais claras, com o adicional de que elas podem sugerir uma mirada rítmica para a análise, as construções em sequência:

“...elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions³⁷⁸”.

“Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute³⁷⁹...”.

No começo desta análise, aponte que uma das denominações adotadas pelos gramáticos antigos para o conceito de apostrofo era *sequentia*, muito provavelmente pelo fato de o elemento apositivo vir **na sequência** do elemento a que se refere, complementando-o. Não seria esse o caso dos exemplos elencados? Nos abundantes exemplos de construções

³⁷⁷ IBIDEM, p. 75.

³⁷⁸ PPP, *Le confiteor de l'artiste*, p. 162.

³⁷⁹ PPP, *Les foules*, p. 170.

em sequência, observo, agora de maneira mais localizada, a mesma vontade de reformar/redizer o mundo, que, com a força da pausa proposta pelas vírgulas, varre o passado, a palavra anterior. Linguagem e agonia, espelho da poesia moderna:

“Desaparecido o mundo de valores cristãos [...] nada resta ao homem, exceto a associação fortuita e casual de pensamentos e imagens. O mundo moderno perdeu o sentido e o testemunho mais cru desta ausência de direção é o *automatismo da associação de ideias*, que não está regido por ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso³⁸⁰”.

Entendo automatismo, aqui, como ação tomada às beiras do inconsciente; quando o exterior supera a palavra, recorremos ao tiroteio de conceitos como forma de definição e defesa. O mundo só linguagem, no qual se pode alegorizar a “volta à unidade do espírito³⁸¹”, torna-se cada vez mais difícil de ser realizado, pois a agonia volta sempre que se termina o poema. Entre o automatismo e a repetição como procedimentos gêmeos, temos, então, as construções em sequência, os signos talvez mais claros do redizer da poética do poema em prosa.

³⁸⁰ PAZ, Octavio: Verso e prosa. In: **Signos em rotação**. Perspectiva, São Paulo, 2003, p. 20. Grifos meus.

³⁸¹ RAYMOND, Marcel: **De Baudelaire ao surrealismo**. EDUSP, São Paulo, 1997, p. 20.

6.1 – As sequências, e suas possíveis motivações

Como o leitor pôde notar, não será possível tratar das construções em sequência sem falar de pontuação; é mais do que claro que, em todas, a vírgula cumpre um papel de destaque. No entanto, ainda que sejam deveras interessantes, e relacionados, os usos conferidos a todos os signos de pontuação nos *Petits Poèmes en Prose*, devido à limitação da escolha, atendo-me à vírgula. Por zelo de análise, cabe, a meu ver, começar o tópico fazendo algumas considerações acerca do uso da vírgula de acordo com o que prega a gramática normativa, ponto de partida seguro neste tipo de mirada analítica. Dessa forma, entre seus inúmeros usos, relativos todos a funções de separação e isolamento de termos ou proposições (separar palavras, grupos de palavras de mesma natureza, ou proposições justapostas, isolar ou enquadrar palavras, grupos de palavras, ou apostos, isolar proposições incisivas, etc.), chama a minha atenção a que justamente parece mais se enquadrar nas construções que desejo estudar: as enumerações, utilizadas para separar palavras, termos e proposições que, segundo a gramática, seriam “de mesma natureza”. Isto posto, não creio estarem muito longe dessa definição construções como as seguintes, encontradas no livro estudado:

“...et quand même je ne te connaîtrais pas, vieux monstre, ta mystérieuse coutellerie, tes fioles équivoques, les chaînes dont tes pieds sont empêtrés, sont des symboles qui expliquent assez clairement les inconvénients de ton amitié. Garde tes présents³⁸²”.

³⁸² PPP, *Les tentations*, p. 180.

“Le second Satan n'avait ni cet air à la fois tragique et souriant, ni ces belles manières insinuantes, ni cette beauté délicate et parfumée³⁸³”.

“...les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier³⁸⁴ ...”

Nos três exemplos citados, creio haver casos bastante canônicos de enumeração. No primeiro, do poema *Les tentations*, o sujeito levanta argumentos para demonstrar saber o caráter demoníaco do ente que o tenta, que busca corrompê-lo. Provas dessa sapiência, então, seriam os três elementos elencados, signos inequívocos, segundo o sujeito do poema, da maleficência do dito ser. Os elementos citados no trecho, então, servem como pontos que se destacam à visão do sujeito, indícios metonímicos de um todo maléfico. Caso semelhante ocorre com o segundo trecho, do mesmo poema, porém como que em negativo. Antecedendo a descrição do segundo demônio, os elementos destacados servem para diferenciar, preparando o leitor para a descrição de uma criatura menos “elegante” que a primeira, posto se tratar de “*un homme vaste, à gros visage sans yeux, dont la lourde bedaine surplombait les cuisses, et dont toute la peau était dorée et illustrée, comme d'un tatouage, d'une foule de petites figures mouvantes représentant les formes nombreuses de la misère universelle*”. Enfim, o último excerto, retirado de *Les yeux des pauvres*, integra a orgiaca descrição do café em que o sujeito do texto e sua amada entraram para descansar de uma longa jornada; orgiaca, pois a descrição, em evidente função irônica, busca evidenciar o exagero e a futilidade do luxo desmesurado:

“Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes

³⁸³ IBIDEM.

³⁸⁴ PPP, *Les yeux des pauvres*, p. 186.

éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches, les pages aux joues rebondies traînés par les chiens en laisse, les dames riant au faucon perché sur leur poing, les nymphes et les déesses portant sur leur tête des fruits, des pâtés et du gibier³⁸⁵...”.

Nessa chave interpretativa, os três objetos montados nas cabeças das deusas são apenas integrantes da luxúria descrita, no sentido estrito de uma enumeração de termos que integrariam “uma mesma natureza”. No entanto, o leitor, a partir da própria citação anterior, pode argumentar numa orientação que busque maior amplitude, pois a descrição do tal café, abundante e onerosa, não parece trabalhar da maneira observada nas enumerações. Para que tanto detalhe? Para que essa ânsia pelo pormenor? Tocamos, aqui, em algumas construções em sequência particulares, encontradas nos *Petits Poèmes en Prose*, e que, a meu ver, constituem indícios de uma agonia do dizer, agonia da linguagem. Tendo em vista que os processos aqui analisados são interdependentes – ou seja, interpenetram-se e confundem-se – observo três grandes núcleos estruturais, todos subordinados ao que denomino como “busca da palavra”: a hesitação verbal, a inquietude verbal, e, ligada a esta, a dissonância, sobretudo a de chave irônica.

No primeiro destes núcleos, o sujeito, sentindo a insuficiência do conceito expresso pela palavra, ou mesmo sem encontrá-la, hesita entre formações perifrásticas ou de sentidos próximos. Dentro deste núcleo, em primeiro lugar, destaco as construções que funcionam numa chave demonstrativa; orações que, como um pronome demonstrativo, parecem apontar para um conceito sem palavra, ou para o qual a palavra é interdita. O sujeito dos poemas age como quem tenta, em desespero, lembrar-se de algo, interpelando o interlocutor: “Então... sabe aquela palavra?”:

³⁸⁵ IBIDEM.

“Tu connais cette maladie fiévreuse qui s'empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu'on ignore, cette angoisse de la curiosité³⁸⁶?”.

O trecho anterior pertence ao poema *L'invitation au voyage*, no qual, como indiquei em outra oportunidade, um sujeito poético, embriagado nas próprias fantasias, sonha com um lugar perfeito, ornado pelo luxo e embalado pela calma. O poema, portanto, é como um elogio ao ideal, e, em vista disso, um trecho como o escolhido destaca-se, por fazer referência justamente ao que parece se constituir como uma turbulência do espírito, turbulência esta que não merece denominação; é cerceada, rondada, quase delimitada, mas a palavra, mesmo, continua na penumbra; mistério não enunciado, ou conteúdo indizível?

“...ils portaient cette distinction non méconnaissable des vétérans de la joie, cet indescriptible je ne sais quoi, cette tristesse froide et railleuse qui dit³⁸⁷...”.

“...de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité³⁸⁸”.

O primeiro trecho pertence ao poema *Portraits de maîtresses*, e busca descrever o porte psicológico dos amigos que, sem compromisso, conversam em um “*fumoir*”. Já numa primeira tentativa de análise, o excerto escapa à definição. Afinal, o que seria um “veterano do prazer”? Junção inesperada de um vocábulo bélico a uma palavra de ordem bem diversa, não à toa a distinção dela oriunda é “*méconnaissable*”; tão pouco, ainda, é facilmente discernível uma tristeza “fria e zombeteira” – sarcasmo? Apenas na ordem do dandy, o sarcasmo, o prazer em chocar, poderia ser considerado uma distinção. O sujeito,

³⁸⁶ PPP, *L'invitation au voyage*, p. 176.

³⁸⁷ PPP, *Portraits de maîtresses*, p. 201.

³⁸⁸ PPP, *Laquelle est la vraie*, p. 200.

porém, cioso com a dúvida, tergiversa; entre as duas descrições trabalhadas, como a balanceá-las com o prumo do incerto, há o arremate: o que distingue os homens é um “*je ne sais quoi*”. Em meio a duas definições incertas, o mergulho no vazio. No entanto, se neste exemplo a descrição é um passo em falso, circulando em torno de um dado que o sujeito parece desejar indefinível, no segundo exemplo, do poema *Laquelle est la vraie?*, apela-se para as construções de valores absolutos como forma de erigir a indefinição. No texto, por meio da figura feminina, alegoriza-se o velho embate Mundo Concreto X Mundo Ideal: Bénédicte, que no começo do poema é a imagem do ideal, “*trop belle pour vivre longtemps*”, em seu final torna-se a imagem do desengano; o ideal ludibria o poeta, revela-se prisão, cova, “*fosse*”, da qual ele não consegue se desvencilhar. O trecho escolhido faz parte da descrição aplicada à primeira Bénédicte, a ideal, e é interessante notar como ela está ligada a valores absolutos, a universais semânticos de definição lábil, como grandeza, e glória. Porém, não basta para o sujeito do texto atrelar a imagem do ideal a conceitos de valor absoluto – em sua última incursão descritiva, ele desiste de empregar uma palavra, e, perifrasticamente, aponta para seu *je ne sais quoi* nominal: o que seria aquilo que nos faz crer na imortalidade? Atributo divino, buscaria o sujeito a palavra primeira? A busca pelo Verbo seria, assim, um símbolo, calcado na própria linguagem, da dissolução da harmonia entre homem e mundo. A palavra alegorizando a Palavra, em decalque negativo, saudosista. Fato, apenas a singular predileção do sujeito pelo circunlóquio. Num outro exemplo, porém, creio haver um indício que pode nos esclarecer em relação aos motivos de tal prática:

“Je puis te donner ce qui obtient tout, ce qui vaut tout, ce qui remplace
tout!”³⁸⁹”

Presente no poema *Les tentations*, o excerto anterior, proposta de um demônio feita ao sujeito do texto, deixa no ar uma questão, em virtude da fácil apreensão do tema, em comparação com trechos anteriores. Para além do óbvio valor retórico empregado na citação, que pelo alongamento e pormenor busca salientar os “poderes” do objeto, cabe ao leitor perguntar: por que o dito objeto não foi nomeado? Por que não se falou simplesmente em dinheiro, pelo menos como conclusão do conjunto? A esse respeito, retomo, agora no nível das construções em sequência, um comentário feito em relação às repetições empregadas pela mulher obsessiva retratada em *Mademoiselle Bistouri*. Na ocasião, salientei o fato de que a dita mulher parecia fugir da expressão “correta”, ou da expressão recalcada, que lhe causaria dor, preferindo empregar construções que remetiam a uma certa circularidade do dizer, um dizer em falso. Isto posto, creio aqui haver fenômeno análogo; da maneira mais direta possível, penso que o sujeito, fugindo da palavra, prefere a perífrase, construção redundante que, no alongamento do tema, dissolveria o pulso inquietante do conceito. É neste ponto que considero as figuras de construção aqui estudadas semelhantes aos problemas enfrentados pela escuta psicanalítica, pois ao enovelar as palavras em construções em rodeio, ao preferir formas menos concisas, creio que o sujeito busca, na verdade, abafar a palavra, que diria, no contexto do poema, mais que seu significado literal, mas também uma dor. Dor esta que, na própria percepção de seu quê indizível, revela-se – palavra que “não fala, mas que é evocada [...] e que, levada pela compulsão à repetição, procura satisfazer-se”³⁹⁰. É assim, portanto, que no contexto

³⁸⁹ PPP, *Les tentations*, p. 180.

³⁹⁰ ALONSO, Sílvia Leonor: A escuta psicanalítica. In: **Percursos**. Sedes Sapientiae, São Paulo, Nº 1, 2º semestre de 1988, p. 20-25. A página da citação é a 23.

do poeta maldito, do dandy sem recursos³⁹¹, talvez seja mesmo muito difícil dizer “dinheiro”; mesmo na chave entre irônica e humorística proposta no poema *Les tentations*, no qual, após ter recusado as ofertas de todos os demônios, o poeta, desesperado, lamenta-se:

“Et je les invoquais à haute voix, les suppliant de me pardonner, leur offrant de me déshonorer aussi souvent qu'il le faudrait pour mériter leurs faveurs; mais je les avais sans doute fortement offensés, car ils ne sont jamais revenus³⁹²”.

Ou, ainda, num contexto de invocação do ideal, caso do poema *L'invitation au voyage*, a dificuldade de falar a pedra de toque da poética baudelairiana, capaz de turbar toda a atmosfera fantástica do texto, e por isso apenas referida – spleen, então, torna-se uma “*angoisse de la curiosité*”. É claro que não são em todos os trechos destacados que posso me permitir a uma “interpretação” desta palavra em falta, e nem este é o caso; trata-se, aqui, da verificação de um procedimento, e não de arrumar artimanhas por meio das quais o leitor pode “desvendar” o texto. Função máxima do leitor, então, a meu ver, é gozar a própria circunvolução das construções em sequência:

“...de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir³⁹³”.

“...au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle³⁹⁴...”.

³⁹¹ Vale apontar, a este respeito, a atitude lírica de alguns poemas, nos quais o sujeito parece se identificar com figuras marginalizadas, caso de *Le vieux saltimbanque*, e de *Les yeux des pauvres*.

³⁹² IBIDEM.

³⁹³ PPP, *Le port*, p. 201.

Entre rompimentos e pausas, capitaneados pelo andamento das vírgulas, estruturalmente estudadas no correr do estudo, é relevante notar como o significado nunca se dá simplesmente – é algo entrevisto entre uma palavra e um silêncio; no primeiro trecho, assim, o sujeito, homem submetido à modorra do cotidiano, presencia, na animação de um porto, a afirmação semântica do movimento e da ambição, ao passo que, no segundo, há a validação, por meio de uma postura hedonista (trata-se do poema *Enivrez-vous*), do que está vivo, ode à vida em multiplicidade. No primeiro, a imobilidade encantada com o movimento, espasmo contra o spleen; no segundo, a busca pelo bálsamo que o destrua, movimento de euforia, cuidado de si³⁹⁵. A maravilha, então, das construções estudadas é que elas também obrigam o estudioso à especulação; presente em qualquer pesquisa, no entanto, aqui essa necessidade é desnudada. Resta ao estudioso o gozo de formular hipóteses. Assim, a título de exemplo, este sujeito poético encontra dificuldade tanto para dizer o caos:

“...d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus³⁹⁶...”.

Referenciado, na citação, em três palavras que remetem, todas, a uma particular ausência de harmonia, assim como encontra dificuldade para enunciar a ordem, plasmada no rigor do fazer artístico:

“...on se sert d'une formule qui implique que sous le personnage se laisse encore deviner le comédien, c'est-à-dire l'art, l'effort, la volonté³⁹⁷”.

³⁹⁴ PPP, *Enivrez-vous*, p. 197.

³⁹⁵ MATOS, Op. Cit., p. 88.

³⁹⁶ PPP, *L'invitation au voyage*, p. 176.

³⁹⁷ PPP, *Une mort héroïque*, p. 187.

Duas atitudes que parecem contrárias, não fosse a particular predileção de Baudelaire pelos opostos, pelas oposições, como já explicado em outra oportunidade.

Delimitadas estas primeiras reflexões, cabe dizer que nem sempre os empregos específicos das construções sequenciais são assim tão facilmente discerníveis. O que procuro fazer, aqui, é uma redução racional do fenômeno, posto que o universo das sequências é abundante, e, assim, é frequente o leitor encontrar construções difíceis de definir, ou a meio termo entre uma função e outra, como é, a meu ver, o caso do parágrafo seguinte:

“Figurez-vous une personne incapable de commettre une erreur de sentiment ou de calcul; figurez-vous une sérénité désolante de caractère; un dévouement sans comédie et sans emphase; une douceur sans faiblesse; une énergie sans violence³⁹⁸”.

Até o momento, nas sequências que chamei de hesitações verbais, creio ser possível observar uma postura de recuo do sujeito em relação ao que deve ser dito, formulado. Em dúvidas, ou em dores, acerca do objeto a que deseja se referir, o sujeito, então, recorre à perífrase, ao dizer em rodeios. Porém, num período como o exposto, é possível supor outro movimento; nele, o sujeito não exatamente foge da palavra, antes mesmo, perplexo diante do real, ele não a encontra. Chegamos então ao procedimento que chamo de inquietação verbal, momento em que, paralisado ante a diversidade do real, o sujeito busca: de um lado, esgotá-lo, num movimento de transbordar, mediante a repetição de estruturas que visariam a descrevê-lo; de outro, compreendê-lo em seu caráter disjuntivo, partindo de sua realidade múltipla e indefinível. Nos dois movimentos, no entanto, o sujeito não consegue resolver sua angústia, diversa da recém estudada. A citação anterior, penso, classifica-se no

³⁹⁸ PPP, *Portraits de maîtresses*, p. 201.

primeiro movimento da inquietação. Retirada do poema *Portraits de maîtresses*, trata-se da descrição da esposa feita pelo último dos homens envolvidos na *causerie* masculina. Símbolo do regramento máximo da vida, como a evitar até as mínimas intempéries, a dita mulher acaba por tornar-se, também, símbolo de certa castração, aos olhos desse quarto camarada, que parece identificar sua virilidade com um direito ao erro, à fantasia:

“Que de sottises elle m'a empêché de faire, que je regrette de n'avoir pas commises! Que de dettes payées malgré moi! Elle me privait de tous les bénéfices que j'aurais pu tirer de ma folie personnelle³⁹⁹”.

Isto posto, creio que a primeira citação, que convoca os interlocutores à imaginação (*Figurez-vous*), trata-se, na verdade, de um apelo: afinal, que ser é esse, apartado de toda fantasia? A viver calculado nos mínimos detalhes, entre um racionalismo matemático, e uma preocupação quase materna, sem rugosidades, superficial (o sujeito chega a compará-la com um espelho)? A considerar esta dificuldade de conceber o objeto, é importante notar como a mulher é descrita. O sujeito alinhava conceitos, mas logo os modaliza a partir de uma ausência: “*un dévouement sans comédie et sans emphase; une douceur sans faiblesse; une énergie sans violence*”. Termo incompleto, algo falta na palavra – a energia é sem violência, afirmação em negativo. Por isso, a necessidade de preencher, colocar algo mais, inserir mais detalhes, transbordar; na verdade, o real escapa. Em se tratando deste transbordar, toquei na questão da perplexidade – momento, a meu ver, em que o sujeito, angustiado, busca a palavra, mas não consegue encontrá-la. No exemplo que acabei de estudar, no entanto, talvez a dita perplexidade acabe por se esconder na atitude fria e resoluta do quarto camarada. A perplexidade dele reveste-se de uma postura analítica, que confere mesmo o sabor do conjunto; o peso da atitude tomada será conhecido apenas no

³⁹⁹ IBIDEM.

decorrer do texto – recorrer ao assassinato é uma posição desesperada. Em virtude disso, a seguir disponho um exemplo no qual, a meu ver, o espanto diante do real é mais agudo, lancinante. Vamos a um trecho de *Le vieux saltimbanque*:

“Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas⁴⁰⁰”.

No poema, o sujeito enunciadador, seduzido pelas festas típicas dos dias de folga, resolve passear em uma feira pública, enchendo os pulmões com seu dinamismo e felicidade sem compromisso. Num dado momento, porém, um contraste chama-lhe a atenção: um velho saltimbanco, sozinho, exilado da movimentação humana, exhibia sua ruína aos passantes. É neste momento que entra o excerto anterior, a meu ver, quase um grito de desespero. A feira, signo de movimentação e dinamismo, encontra seu antagonista, a imobilidade, a vida em declínio, representada pelo velho. Interessante notar, a este respeito, a escolha pela *loop* de verbos: como o leitor bem sabe, o verbo é a unidade da língua responsável pela expressão de ações e estados. Os verbos dispostos no trecho são todos relativos a ações; ora, a meu ver, o sujeito não consegue encontrar uma palavra que diga, enfim, o particular estado de petrificação do velho saltimbanco. Trata-se, aqui, de algo que está além da mera oposição Imobilidade X Movimento: “*Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué*”. Estas três frases seguem-se ao trecho exposto, e é relevante notar o fato de que finalmente temos verbos de estado, que, no entanto, ainda não conseguem dar conta do objeto; o leitor chega ao ponto em que se confere o estado de mutismo e paralisia do velho, porém é necessário algo a mais: o sujeito

⁴⁰⁰ PPP, p. 172.

aponta, então, a postura existencial do saltimbanco – não se trata apenas de imobilidade, mas de rejeição, renúncia a um modelo, que ontem aplaudia, e hoje esquece:

“Je viens de voir l’image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l’ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!⁴⁰¹”.

Dessa forma, a repetição de estruturas verbais pelo sujeito vai ao encontro de uma poética que procura dizer, na verdade, o particular estado de inação do objeto, sem conseguir. Como entalado na garganta, o sujeito não consegue dar voz ao estado de abjuração abraçado pelo saltimbanco, e seu extremo contraste com o meio; por isso a repetição das formas verbais negativas. Dizer em falso que busca a positividade de uma enunciação lógica na negatividade do verbo. Negatividade esta que, às vezes, encontra-se estampada na oposição dos termos em uma frase; tipo particular de inquietude que vê na ironia a única via possível de definição, intimidade de quem dorme com o inimigo:

“...elle est fourmi, araignée, si vous voulez, squelette même; mais aussi elle est breuvage, magistère, sorcellerie⁴⁰²!”.

O trecho destacado é do poema *Un cheval de race*, no qual o sujeito do texto, numa dicção entre irônica e laudatória, faz uma espécie de elogio da feiúra: o retrato da amada, então, varia entre o belo e o grotesco. Dessa forma, creio que, apesar do tom derrisório proposto, desde o início, pelo título, é difícil explicar apenas com a ironia algumas belas passagens dedicadas à dita mulher, como “*Le Temps n'a pu rompre l'harmonie pétillante*

⁴⁰¹ IBIDEM.

⁴⁰² PPP, *Un cheval de race*, p. 200.

de sa démarche ni l'élégance indestructible de son armature”, e “*Elle aime comme on aime en automne...*”. Apesar da exposição da feiúra, e do caráter algo irônico do texto⁴⁰³, a meu ver o poema se articula, sem se decidir, entre as exigências físicas e estéticas do mundo, e o inexplicável do amor, da atração. Em sua mistura de humor, lirismo e ironia, ao lê-lo, lembro-me de *Teresa*, de Manuel Bandeira:

“A primeira vez que vi Teresa
Achei que ela tinha pernas estúpidas
Achei também que a cara parecia uma perna
Quando vi Teresa de novo
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
nascesse)
Da terceira vez não vi mais nada
Os céus se misturaram com a terra
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas⁴⁰⁴”.

O que no poeta brasileiro, no entanto, resolve-se com delicadeza, num lirismo coloquial devidamente controlado pela ironia, no poeta francês, é possível observar um desejo de choque, temperado pela violência, que, porém, é mesclado com uma ternura dócil, complacente. Por um lado, o objeto retratado é fruto de uma dada postura

⁴⁰³ A meu ver, há ironia na indecisão entre o insulto e o elogio, entre a realidade posta a nu (feiúra), e o universo “paralelo” do sentimento amoroso. No decorrer da análise, penso que tal reflexão ficará mais clara, e profunda.

⁴⁰⁴ BANDEIRA, Manuel: *Teresa*. In: **Estrela da vida inteira**. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1973, p. 117.

existencial, fruto do “*plaisir d’étonner*”⁴⁰⁵ – ironia como desafio⁴⁰⁶; pontuo, por exemplo, que o elogio da irregularidade extrapola o sujeito dos poemas em prosa: como num pequeno tratado artístico, Baudelaire já apontava: “*Le beau est toujours bizarre*”⁴⁰⁷. É um sujeito da obra quem fala. Por outro, o mesmo objeto supera sua limitação estética no olhar do sujeito, e é aceito – a ironia então é celebração desse contraste. Duas leituras, duas formas, inclusive, de ler a ironia. É possível, portanto, apreender o poema numa chave apenas sarcástica; mas isto seria fechar o texto numa só mirada analítica. O sujeito, claramente, entre incomodado e maravilhado, vê o objeto como além de qualquer definição, e celebra este fato por meio do erigir de um lirismo bem humorado, ainda que ferino, impossível na locução poética de um livro como *Les Fleurs du Mal*. O caos do real impõe-se, indefinível, e o sujeito o aceita; não sem algum incômodo, claro. Em vista disso, o fato: por que o leitor precisa buscar uma interpretação? A aliança poética entre lirismo e ironia, no caso do poema, já vale pelo efeito de dissonância provocado – no plano do texto, o sujeito enunciador sente que apenas a paralelização de opostos é capaz de dar conta do objeto. Veremos ainda em outras oportunidades o uso da dissonância irônica como forma de (não) explicar o mundo:

“Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle
femme”⁴⁰⁸...”

⁴⁰⁵ BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, p. 807.

⁴⁰⁶ A este respeito, vale observar um comentário de Troyat, sobre a predileção de Baudelaire por mulheres feias. Segundo “interpretação” do biógrafo, a preferência dava-se em um ponto que se encontrava além da mera fuga do arquétipo da mãe (mulher bela e elegante); era sarcasmo como postura estética invadindo a esfera da vida. TROYAT, Henri: **Baudelaire**. Scritta, São Paulo, 1995, p. 61. Trad.: Renata Maria Parreira Cordeiro.

⁴⁰⁷ BAUDELAIRE, *Exposition Universelle 1855*, p. 724: “O belo é sempre bizarro”.

⁴⁰⁸ PPP, *Le galant tireur*, p. 204.

“Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrable femme, son inévitable et impitoyable Muse, et lui baisant respectueusement la main, il ajouta: ‘Ah! mon cher ange, combien je vous remercie de mon adresse!’⁴⁰⁹”

Os dois trechos anteriores pertencem ao poema *Le galant tireur*. Integrando um núcleo de textos que muito bem poderia ser classificado, em termos temáticos, como referente à questão da incomunicabilidade humana, neste poema em prosa o sujeito enunciadador relata um breve momento na história de um casal – estando na estrada, o homem pede para que a carruagem pare, desejando praticar tiro ao alvo. Feita a paráfrase, o primeiro dos trechos já prepara o leitor para os rumos do texto; é inaudita a junção dos adjetivos propostos, e isto sem contar o advérbio, “*galamment*”, tornando o conjunto ainda mais estranho: ao permitir uma mirada descritiva tão nova, qual a relação deste homem com sua mulher? O segundo trecho nos oferece a pista analítica, ao servir de resposta aos destemperos da mulher, pois esta, enquanto o marido atirava, e errava, “*riait follement, se moquant de la maladresse de son époux*”. O marido, tomado de raiva, mira em uma boneca, porém não sem antes advertir a esposa: “*...je me figure que c'est vous*”. Acertado o alvo, portanto, é chegado o ponto em que o leitor se dá conta do inusitado da situação; após praticamente repetir a primeira sequência adjetiva, o marido acrescenta os termos “*inévitable et impitoyable Muse*”. Palavra tão cara ao fazer poético, musa é quem inspira, é fonte de criação e sabedoria; Érato, musa da poesia lírica, por exemplo, tinha como símbolo a flauta, instrumento com o qual se buscava exprimir o encanto que as Letras provocam nas pessoas. Na poética que busco descrever, no entanto, a dita musa está mais para fonte de desterro do que de beleza criativa; os instrumentos dela são o ódio e a zombaria, a inspiração que ela provoca é destrutiva, o tiro. A ela, portanto, se endereça a bÍlis oriunda da solidão inextrincável do ser; numa visada alegórica, o dito esposo não

⁴⁰⁹ IBIDEM.

tinha ninguém com quem dividir o fracasso de seus tiros, cai por terra o mito da alma correspondente, e se reforça a visão de que o aprendizado é na pedra – é da dor que se tira a inspiração. Não à toa, o sujeito enunciator descreve a mulher como uma “*mystérieuse femme*”, a qual o marido “*doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie*”. A dita mulher é o contexto de escritura ao qual o sujeito está limitado; a “*littérature de café*”, em seu sucesso imediato, ri do projeto artístico, que é obrigado, então, a extrair virtude da excrescência, a flertar com musas duvidosas. Em outra passagem, no entanto, essa dissonância descritiva, que desafia o dizer do enunciator e resvala na ironia, fica ainda mais óbvia, torna ainda mais presente o degredo poético:

“– Vous feriez peut-être bien de vous adresser à Z...; c'est le plus lourd, le plus sot et le plus célèbre de tous mes auteurs⁴¹⁰...’ ”.

No poema *À une heure du matin*, o sujeito poético, após longa e cansativa jornada, tranca-se em seu quarto, em busca de paz e solidão. O trecho escolhido faz parte do momento em que ele tenta, justamente, rememorar essa jornada. No caso, ele procura emprego com o diretor de um teatro, que espanta o leitor com a descrição do seu mais célebre autor, também o mais pesado e idiota. No corte lancinante da ironia, descarna-se o espanto diante do objeto, sua multiplicidade definível apenas pelo movimento derrisório da linguagem. O sujeito dos poemas em prosa parece dizer às vezes que, quando não há mais esperança, nos sobra, diante do absurdo, pelo menos o riso amargo. Em outros momentos, entretanto, a disjunção é tão gritante, o objeto em si ganha contornos tão impróprios, que nem o riso resta. O leitor se aproxima do choque do sujeito diante do caráter iníquo da experiência humana:

⁴¹⁰ PPP, *À une heure du matin*, p. 168.

“Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent⁴¹¹...”.

O trecho destacado pertence ao poema *Les vocations*, e trata-se da fala do primeiro garoto, entusiasmado com o teatro. Ambiente em que a arte ganha, da forma mais notória possível, um corpo, não é exagero tentar apontar a fala do garoto, que tenta dar conta das atividades dos atores, como uma alegoria da própria vida, na qual as pessoas, estranhamente, se ameaçam, sinal de força e imposição, mas, em oposição a este termo, também suplicam, também se decepcionam. Instado alegoricamente dentro de outra forma artística, o sujeito enunciador praticamente aponta duas atitudes muito frequentes nos poemas em prosa: a ameaça, o choque e a ironia como poéticas, e o lamento, puramente lírico, ou mesmo em chave entre irônica e bem humorada. A ironia das relações dispostas nesta frase, quase imperceptível, dá conta de um objeto em torno de seu quê indeterminável; a ambição de dizer o objeto é claudicante. A dissonância é fina, mas o significado pesa:

“Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie⁴¹²”.

Neste trecho, de *Les fenêtres*, a experiência humana é objeto de três verbos que, entre si, quase se anulam. Não há síntese, a descrição balança entre os termos como um pêndulo. Notório, no entanto: o sonhar encontra-se justo no meio da relação, a meio termo entre viver e sofrer – o reduto dos poetas.

Para além das questões relativas à dissonância irônica – gritante ou suavemente lírica, mas sempre a apontar paradoxos – em alguns momentos a insuficiência dialógica do

⁴¹¹ PPP, *Les vocations*, p. 194.

⁴¹² PPP, *Les fenêtres*, p. 198.

sujeito diante de um real múltiplo, ou difícil de definir, orna-se de violência; o que não consigo dizer, portanto, digo com algum desprezo:

“Elle mangeait, mâchait, broyait, dévorait, engloutissait, mais avec l'air le plus léger et le plus insouciant du monde⁴¹³”.

Este trecho pertence ao poema *Portraits de maîtresses*, e creio que indica bem um processo, se não de desprezo, ao menos de distanciamento em relação ao objeto que se quer descrever. No texto, em que quatro homens conversam a respeito de suas desilusões amorosas, um deles sofreu com sua amada um problema no mínimo inusitado: a mulher era uma gluttona, a ponto de, num restaurante, “*au bout de quelques minutes chacun oubliait de manger pour la contempler*”. O homem, animal da cultura, ornou com métodos e costumes tudo o que o rodeia, inclusive o ato de comer – hoje em dia, sobretudo, social, comunitário. Somado a este ponto, outro dado cultural se impõe: a suposta leveza e delicadeza exigidas da figura feminina, e atributos de distinção numa sociedade “polida”. Assim, no trecho em questão, chama a atenção a maneira como o ato de comer é degradado, às vistas do enunciador. Ele começa com o verbo comumente empregado (*manger*), perfeitamente plausível dentro do escopo do humano, e aos poucos decai: mastigar, palavra de escopo maior, pois animais também mastigam, destruir (*broyer*), o que aponta para o anormal da situação, devorar, mais uma palavra de cunho quase animal, e, por fim, a referência à gluttonaria (*engloutir*), ato de voracidade, também quase animalesco. Sem conseguir dar conta do fenômeno, o sujeito, então, enumera as palavras numa quase gradação, evidenciando o caráter disjuntivo de uma mulher delicada que, no entanto, come quase tanto quanto um animal. Sem conseguir resolver a disjunção, o sujeito apela para um distanciamento que se quer descritivo, mas que, na verdade, é signo de

⁴¹³ PPP, *Portraits de maîtresses*, p. 201.

recusa, já é opinião – se o ato de comer não fosse um problema, ele conseguiria descrevê-lo facilmente, sem precisar recorrer à justaposição verbal analisada. Este desprezo pelo objeto da perplexidade, no entanto, encontra-se bem próximo de outro sentimento, o abandono, momento em que o sujeito realmente sente que nada que ele diga pode acrescentar:

“Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désespoir⁴¹⁴”.

Neste trecho, do poema *Le mauvais vitrier*, o sujeito tenta explicar as ondulações de humor segundo ele típicas das almas sensíveis e inclinadas à fantasia. Como um todo, o texto articula-se numa chave de investigação desse problema; o sujeito age, sobretudo no início, como quem deseja conhecer as motivações do dito temperamento ondulante, “*hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins*”. A meu ver, porém, isto que o sujeito chama de humor nada mais é do que eufemismo – a questão principal, aqui, é o tédio, esta é a palavra temida, soterrada, e o motor propulsor de ações tresloucadas; lembremos que o tédio é, ao mesmo tempo, postura existencial e um certo sentimento de uma temporalidade estática; preso num tempo imóvel, o indivíduo precipita-se na resolução de sua ansiedade. Assumir a palavra, porém, é o desafio; enquanto este ato não vem, o sujeito tergiversa – “*pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée*”. O desnível de humor está longe de ser mero desafio a uma realidade positivamente constituída; para tanto, basta, a partir da citação, observar que, nas três últimas tentativas de definição, o sujeito vacila: “*pour rien, par caprice, par*

⁴¹⁴ PPP, *Le mauvais vitrier*, p. 166.

désœuvrement”. As ações do indivíduo como reflexos do nada, de um mero capricho. Tratar como destempero o embate com o spleen é sinal de renúncia à palavra, renúncia a uma explanação lógica, ou mesmo a uma explicação calcada num raciocínio humanista; é desistência – o que a minha fala acrescenta ao fenômeno? Num outro trecho, essa impossibilidade de dizer provocada pelo espanto é ainda mais sensível:

“Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambrosie⁴¹⁵!”.

O trecho em questão é do poema *Perte d'auréole*. No texto, um famoso poeta, ao que tudo indica, perde sua auréola na turba de um passeio, e, feliz com a queda da distinção, que o obrigava ao sublime, resolve entrar num ambiente de estirpe não muito nobre. Porém, o que salta aos olhos, no excerto (a fala de um interlocutor, espantado ao ver o poeta), é o fato de que, ao contrário de outros exemplos, não há tentativa de dizer a perplexidade, seja numa hesitação que apenas ronde o objeto, sem tocá-lo, seja numa tentativa de esgotar esse objeto por meio de uma enunciação que beira a redundância: a fala do interlocutor resume-se ao espanto em si, inarticulado. Por meio de sua enunciação, o leitor se inteira do contraste existente entre o local, e a pessoa que no momento o frequenta, mas a manifestação verbal do dito contraste não passa de sua presentificação. No fundo, pouco, quase nada, se diz a respeito do evento – falta uma palavra que diga um contraste que, como este, torna tão diverso o mundo.

Com esta derradeira reflexão, espero ter concluído de maneira satisfatória a visada sobre uma possível motivação do que nomeei como construções em sequência. Penso que um traço estilístico como esse não ocorre ao acaso, e, pelo menos no tocante à poética dos

⁴¹⁵ PPP, *Perte d'auréole*, p. 205.

Petits Poèmes en Prose, busquei, na medida de minha intimidade com o texto, reduzir os fenômenos observados em algumas classes criticamente inteligíveis. Assim, se desde o começo de meus estudos sinto dificuldades em descrever o universo dos poemas em prosa, penso que não posso me furtar a tentar descrever o que encontro. Tudo o que construí (e isso vale para a toda a análise, incluindo as oposições), portanto, até o momento, é, a meu ver, redução crítica, no sentido mesmo de que muito material precisou ser coletado, observado, analisado, e, sim, cortado – é possível, e desejável, então, que outros leitores encontrem outras categorias formais de análise. O mais importante, espero, é ter feito de um tudo para dar minha contribuição. Esta breve digressão é importante para introduzir o leitor na parte final de minha análise, na qual procuro, talvez de maneira mais abstrata, em comparação com as reflexões anteriores, ensaiar uma mirada rítmica para o que chamo de poética do incerto.

6.2 – As sequências, e seu possível ritmo

No decorrer de todo este trabalho, sempre houve uma proposição implícita: seja nas aposições, ou nas sequências, quando necessário, pontuei a importância da vírgula para além de sua função demarcadora; devido à abundância das construções analisadas, é admissível uma leitura mais atenta de sua função como pausa do discurso. Se, com Bosi, pontuei que a repetição é uma forma de agonia do discurso, na avidez de encontrar, sempre à frente, o termo da definição, a palavra que falta, a vírgula seria, então, o próprio símbolo da quebra com o anterior, do sujeito que ruma em direção ao novo. Tomando como base, mais uma vez, a metáfora psicanalítica, as vírgulas, a meu ver, praticamente ganham o status de palavras; elas têm semântica, uma semântica da espera e da reformulação, como as pausas na fala do paciente, analisadas pelo terapeuta. Introduzem o tatear do mundo, a angústia da incerteza, do caos, do fragmentário. Estão, portanto, em algum lugar entre a ordem do separar (sua função sintática primeira), a função de pausa (de origem vocálica, supra-segmental), e o universo do caco, do incompleto, do não-dito, como pontuei em relação às motivações das sequências. Em um dos textos lidos para este trabalho, o título me pareceu deveras sugestivo, em se tratando de inspiração para início de estudo: *La ponctuation, c'est l'homme: emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains*⁴¹⁶. Apesar de não citar diretamente, Gruaz, autor do ensaio, parece seguir de perto alguns ensinamentos de Benveniste, quando este pontua que a língua “*sert à vivre*”⁴¹⁷, ou seja, a linguagem é feita para viver, antes de qualquer outra função, acessória, que lhe imputem. Ela se impõe, nos mínimos detalhes, como elemento calcado na experiência humana, dela indivisível. Penso caber, então, empreender uma busca pelo

⁴¹⁶ GRUAZ, Claude: *La ponctuation, c'est l'homme: emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains*. In : **Langue Française: La ponctuation**. Larousse, Paris, N° 45, fevereiro de 1980, p. 113-124.

⁴¹⁷ BENVENISTE Apud DESSONS, **Émile Benveniste**, p. 59: “serve para viver”.

sujeito escritural (o homem) que utiliza essas vírgulas. Para tanto, em primeiro lugar, é útil pensar a experiência dos poemas em prosa, em seu flerte com a *oratio pedestris*, como uma busca de uma oralidade calcada na escritura. Nas primeiras partes deste estudo, já toquei na questão da oralidade, importante para pensadores como Claudel e Meschonnic, e, portanto, aqui reitero: oralidade na escritura é a forma pela qual uma subjetividade ganha, por meio do ritmo, caráter universal, trans-subjetividade. Dessa forma, a meu ver, esta oralidade na escritura está além das incursões, no texto, de elementos tipicamente vistos como orais, como a seguir:

“...ouf! est-ce bien fini⁴¹⁸?”.

“– Non! non! à moins que ce ne soit pour te couper la tête! S... s... c... de s...
m...⁴¹⁹!”.

Oralidade é a inserção de pausas, respirações e silêncios no texto. É quando o texto pulsa numa vibração muito diferente da escrita tradicional, jornalística ou acadêmica, e se perfaz como sentido desde as ditas camadas supra-segmentais da língua, calcadas na escritura. É neste sentido que vejo como fundamental olhar com maior atenção a estrutura das construções em sequência; dos pontos estudados, aquele no qual a vírgula e a questão da pausa tornam-se mais óbvios:

“Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte⁴²⁰ ...”.

“...j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes
vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes⁴²¹...”.

⁴¹⁸ PPP, *À une heure du matin*, p. 168.

⁴¹⁹ PPP, *Mademoiselle Bistouri*, p. 206.

⁴²⁰ PPP, *Le vieux saltimbanque*, p. 172.

“... sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue⁴²²”.

“De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise⁴²³”.

“- Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou⁴²⁴ ...”.

“Devant moi se tenait un petit être déguenillé, noir, ébouriffé⁴²⁵ ...”.

“S’il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable⁴²⁶ ...”.

“Oui, c’est là qu’il faut aller respirer, rêver et allonger les heures par l’infini des sensations⁴²⁷”.

Num primeiro momento, o leitor pode considerar estranho o grande número de exemplos dispostos. Porém, eles são necessários para que eu ateste uma teoria. O uso demasiado da vírgula seria, na verdade, a busca de uma pausa, motivada pelo dizer cético, entre dois termos – pausa esta que, semanticamente, é um pouco do que já se disse, um pouco do que se vai dizer: “A pausa que separa a frase que foi da frase que virá é um silêncio cujo sentido vivo já pulsa na frase que foi⁴²⁸”. No caso particular de meu estudo, acrescentando aos dizeres de Bosi, a própria pausa, aqui, é quebrada; há soluços no silêncio, lacunas. Para começar a estudar este fenômeno, aponto que, de um total de cerca de 154 construções sequenciais por mim elencadas, 121 delas são ímpares, e apenas 33

⁴²¹ PPP, *Un hémisphère dans une chevelure*, p. 175.

⁴²² PPP, *La belle Dorothée*, p. 185.

⁴²³ PPP, *Enivrez-vous*, p. 197.

⁴²⁴ PPP, *Le chien et le flacon*, p. 166.

⁴²⁵ PPP, *Le gâteau*, p. 174.

⁴²⁶ PPP, *La corde*, p. 192.

⁴²⁷ PPP, *L’invitation au voyage*, p. 176.

⁴²⁸ BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 123.

pares; ou seja, 121 das construções articulam-se a partir da reformulação de proposições ímpares, como a seguinte:

“Ce bouffon allait, venait, riait, pleurait, se convulsait⁴²⁹...”.

Na qual as ações descritas, imputadas ao bufão, são articuladas em número de cinco. Há também grande número de ocorrências com pontuação ternária; com três, seis, ou, mais raro, nove sequências. O que, no entanto, quero, ao indicar estas observações? Eu quero chegar no ritmo da fala desse sujeito. Se vírgula é pausa, é silêncio requerido pelo fôlego do discurso no momento da reformulação, da tentativa de encontrar a palavra certa, ou mesmo da simples enumeração, que sentido o leitor pode entrever nesse silêncio literalmente ímpar? A meu ver, o número ímpar é o que desafia o todo; o que é par é inteiro, pois facilmente divisível. Com o ímpar, não: sempre há sobra, há algo que sempre resta. Ou falta; se assumirmos a impossibilidade da divisão equitativa. Assim, o ímpar é signo de cadência sem finitude – o sujeito bate com o pé o compasso, e cai no abismo. Num outro registro, estou novamente inserido na poética do incerto; agora não mais no dito, mas no próprio ato de dizer:

“L’oralité n’est pas séparable de dire quelque chose, et, dans une certaine mesure, de ce qui est dit. Il y a une oralité de masse et une oralité de chambre, ce qui se crie, ce qui se dit tout bas, presque en dedans. Dire n’est pas intransitif. Ce qu’on dit est aussi dans le dire⁴³⁰”.

⁴²⁹ PPP, *Une mort héroïque*, p. 187.

⁴³⁰ MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 280: “A oralidade não é separável de dizer alguma coisa, e, em uma certa medida, do que é dito. Há uma oralidade de massa e uma oralidade da alcova, o que se grita, o que se diz em voz baixa, quase para dentro. Dizer não é intransitivo. O que se diz está também no dizer”.

E no ímpar, o que o sujeito parece dizer é o incompleto, a dúvida, a hesitação. Com Catach⁴³¹, por exemplo, é possível observar que, na fala, cerca de 50% do tempo de uma conversação é destinado à rearticulação do discurso, às ditas “*hésitations, mauvaises coupures, redites*”⁴³². Como é de conhecimento geral, tais reformulações linguísticas, quando passadas para o registro escrito, são apagadas – perdemos, na letra escrita, todo o trabalho de elaboração mental e linguística do sujeito. Em virtude disso, creio ser relevante a observação das construções em número ímpar, pois, com elas, é como se o sujeito quisesse mostrar ao leitor, a partir de um dado estrutural arquitetado no próprio dizer, as idas e vindas de uma poética do incerto, da falta. Se retomarmos os dizeres de Friedrich, para o qual a poética moderna, estruturada nos valores da dissonância e do hermetismo, fundamenta-se num nível de comunicação inconsciente com o sujeito moderno, preso “na eterna espera de algo que jamais virá”⁴³³, preso no desejo de uma totalização impossível, o número ímpar nas construções em sequência alegoriza esta falta por meio do erigir de uma irregularidade implantada já no modo de dizer: se toda repetição é uma expectativa, um lançar-se no futuro do verbo, a sequência quebrada acrescenta ao fenômeno uma conta que não fecha, uma expectativa que não se resolve; o sujeito enovela-se, girando em torno do próprio discurso, como os *clowns* de Beckett, em *En attendant Godot*. Uma fala quebrada para um mundo quebrado, uma elegia ao irregular. Interessante como esta questão se resolve na política geral da poética baudelairiana: “*Ce qui n’est pas légèrement difforme a l’air insensible ; – d’où il suit que l’irrégularité, c’est à dire l’inattendu, la surprise, l’étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique même de la beauté*”⁴³⁴. Na citação, há duas pontuações a fazer. A primeira é o fato de o trecho ter sido extraído de

⁴³¹ CATACH, Nina: La ponctuation. In : **Langue Française: La ponctuation**. Larousse, Paris, N° 45, fevereiro de 1980, p. 16-27.

⁴³² IBIDEM, p. 23: “hesitações, supressões mal feitas, reditos”.

⁴³³ FRIEDRICH, Op. Cit., p. 175

⁴³⁴ BAUDELAIRE, *Fusées*, p. 393. Grifo meu.

Fusées, um dos projetos em prosa de Baudelaire; destaco como na prosa o sujeito da escritura nos permite observar os “bastidores” de seu pensamento (para usar uma expressão poética), e tergiversar a respeito de indícios que desnudam, se não uma nova subjetividade, ao menos as buscas de uma expressão nova para a dita subjetividade. A segunda é a assunção de uma poética da irregularidade, por um fazer literário que flerte com o incompleto, com o fragmento. Em tal postura artística, vejo certo débito com os românticos, para os quais o fragmento é a única enunciação possível, pois irônica, da totalidade; o artista vislumbra a totalidade do infinito, mas, finito como é, consegue abraçá-lo apenas em partes, segmentos de um todo. A irregularidade de uma poética, assim, tem seu lado de conformidade enunciativa com um sujeito em cacos. No entanto, este desejo pelo irregular é também sinal de desistência, renúncia da compreensão do mundo. Como bem aponta Friedrich, há duas posturas conflitantes na lírica moderna, a racionalista, e a alógica. Ao postular a irregularidade do fazer artístico, Baudelaire talvez pressinta a necessidade de um dizer que se plasme no quê irracional do mundo, na “derrocada do intelecto⁴³⁵”, falência de um saber positivo que apreenda o mundo. E talvez esta seja a origem dos procedimentos de corte e de aleatoriedade subjetiva, desejados para os *Petits Poèmes en Prose*:

“Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit,
le lecteur sa lecture; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil
interminable d’une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux

⁴³⁵ FRIEDRICH, Op. Cit., p. 143. Segundo o crítico, a lírica moderna orienta-se em duas posturas contrárias e, ainda assim, como que complementares: em uma delas, o fazer poético agarra-se ao fazer artístico racional, controlado, tentativa de apreender a “máquina do mundo” (meu acréscimo); em outra, o fazer artístico desiste de postulações racionais, mostrando na matéria verbal o absurdo da vivência. A meu ver, os poemas em prosa orientam-se, sem necessariamente tomarem uma decisão, entre essas duas posturas.

morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part⁴³⁶”.

Tomando como base de reflexão o sonho poético de Baudelaire por uma poética que, a partir de sua arquitetura particular, inclua de forma radical a fantasia do leitor, a partir da aceitação de sua “*volonté rétive*”, é preciso prestar atenção na forma como o autor pretende chegar a esta poética. Numa leitura mais atenta, três verbos me chamam a atenção: *couper*, *enlever*, e *hacher*. Todos, de alguma forma, ligados à ação de separar, seccionar, dividir; sendo o primeiro e o último até bem incisivos. Por meio desses verbos, a vírgula mostra-se em seu caráter visual – a poesia, para imitar o silêncio, usa o espaço em branco, uma ausência; na prosa, essa ausência é figurada pela inserção da vírgula, entre a performance e a imitação da voz. Tocamos na dupla origem da vírgula, entre o visual e o vocal⁴³⁷, e, por isso, creio ser cabível fazer uso de uma metáfora: a vírgula é como uma pequena faca, com a qual cortamos, destrinchamos um texto:

“En voilà un homme qui aime couper, tailler et rogner⁴³⁸!”

Visualmente falando, a vírgula, no texto escrito, preenche o espaço de uma ausência vocal, um silêncio da fala. Porém, ao fazê-lo, ela também separa aquilo que, na fala, é unidade de sentido, é o tom da voz comandando o andamento da frase. No branco do verso, no branco entre as estrofes, existe toda uma pausa, ou silêncio, carregados de

⁴³⁶ BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en Prose*, p. 161: “Nós podemos cortar onde quisermos, eu minha fantasia, o senhor o manuscrito, o leitor sua leitura; pois eu não suspendo a vontade recalcitrante deste no fio interminável de uma intriga supérflua. Extraia uma vértebra, e os dois pedaços desta tortuosa fantasia se reunirão sem pena. Destrinche-a em numerosos fragmentos, e o senhor verá que cada um pode existir à parte”.

⁴³⁷ “*La ponctuation est l’insertion même de l’oral dans le visuel*”. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, p. 300: “A pontuação é a própria inserção do oral no visual”. Catach também é uma boa fonte de estudo sobre o tema.

⁴³⁸ PPP, *Mademoiselle Bistouri*, p. 206.

significados – esta pausa/silêncio preenche a lacuna existente, e fértil para a poesia, entre o pensamento e a articulação escritural⁴³⁹. A mesma lacuna, porém, encontra-se na prosa; ela é apenas apagada, ou esquecida, devido a certos preconceitos a respeito de seu lugar e função na cultura escrita. Seus únicos resquícios são os sinais de pontuação, para os quais, muitas vezes, é preciso aplicar uma leitura mais detida, mais atenta ao fluxo de sua significância. É neste sentido, portanto, que, no caso dos poemas em prosa, é reforçada a função da vírgula como elemento de sentido, no caso, um sentido que expressa um rompimento: “*C’est le plus souvent la rupture de l’ordre des mots qui est la plus révélatrice, à l’oral, de la charge affective et communicative du message*”⁴⁴⁰. Ou seja, já na linguagem oral, o sentido está na ruptura, no vacilo, longo ou curto, que se deixa perceber entre termos e relações. Assim, os *Petits Poèmes en Prose* talvez tentem dizer algo a seu leitor justamente a partir da ruptura. Para enfatizar esta associação entre vírgula e corte, vejamos como ela se resolve numa poética ávida pelo absoluto, na qual o rompimento nem sempre é bem-vindo:

“La ponctuation belge a la maladie des virgules; on a beau faire, ces vermicules se glissent partout, et *coupent* les phrases et *hachent* les vers à faire horreur. *Toute largeur et toute ampleur disparaît sous cette vermine*. Je m’y résigne, hélas. Mais il est triste de faire ce vers:

Elle ayant l’air plus triste et lui l’air plus farouche.

et de le retrouver ainsi tatoué et marqué de petite vérole :

Elle, ayant l’air plus triste, et lui, l’air plus farouche.⁴⁴¹”.

⁴³⁹ Como já estudamos em Claudel.

⁴⁴⁰ CATACH, Op. Cit., p. 23-24: “Frequentemente, a ruptura da ordem das palavras é a que mais revela, no registro oral, a carga afetiva e comunicativa da mensagem”.

⁴⁴¹ Carta de Victor Hugo a Paul Meurice, a 4 de setembro de 1859, em MESCHONNIC, Critique du rythme, p. 300. Grifos meus: “A pontuação belga possui o mal das vírgulas; [...] estes vermiculos se intrometem em tudo, *cortam* as frases, e *destrincham* os versos a fazer horror. *Toda largura e toda amplitude desaparecem sob este parasita*. Eu me resigno, infelizmente. Mas é triste fazer este verso:

Esta carta de Victor Hugo mostra o quanto uma simples questão de pontuação pode mexer com toda uma poética. De acordo com o próprio Baudelaire, a poética hugoana possuiria “*non seulement la grandeur, mais l’universalité*”, desejo de uma totalidade expresso, poeticamente, pelo amor ao pensamento limpo e claro⁴⁴², quase plano, sem percalços. Por isso o poeta se irrita com os cortes e suturas feitos em seu verso – ele não quer rupturas, quer antes o caminho livre rumo a um pensar equilibrado; poesia que soma, não divide. O que nos leva a pensar: se o sujeito baudelairiano é pautado pela experiência da cisão, qual seria sua fonte, ou seu ponto-médio? Para responder a esta questão, recorro ao já estudado pendor de Baudelaire pelo contraste. Repleta de duplos e de opostos violentamente conjugados, a questão do contraste na poética baudelairiana não escapou praticamente a nenhum estudioso; sendo assim, também Poulet, em *Poésie Éclatée*⁴⁴³, deu sua contribuição ao estudo do *homo duplex*. Poulet, ao estudar como as imagens são utilizadas na poética de Baudelaire, acabou por notar algo de grande valia: a recorrência do mar e de figuras marítimas nos escritos baudelairianos pode iluminar o conceito geral de contraste. Segundo Poulet, o mar (para além do signo da imutabilidade metálica) e o navio são signos do balanço, da maré que embala o sujeito entre dois pólos, intermediados por um pivô. O sujeito baudelairiano, então, goza o balanço do contraste, mediado pela figura fixa do dito pivô. Disponho, a seguir, dois trechos em que essa ilação torna-se clara:

“Ces beaux et grands navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles, ces robustes navires, à l’air désœuvré et nostalgique, ne

Elle ayant l’air plus triste et lui l’air plus farouche.
e reencontrá-lo, assim tatuado e marcado de pequena varíola:
Elle, ayant l’air plus triste, et lui, l’air plus farouche”.

⁴⁴² BAUDELAIRE, *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains : Victor Hugo*, p. 509: “não apenas a grandeza, mas a universalidade”.

⁴⁴³ POULET, Georges: *La poésie éclatée – Baudelaire/Rimbaud*. PUF, Paris, 1980.

nous disent-ils pas dans une langue muette: Quand partons-nous por le bonheur?⁴⁴⁴”.

“Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l’âme *le goût du rythme et de la beauté*⁴⁴⁵”.

Os dois trechos são de projetos que integram a aventura de Baudelaire na prosa. Nele, o relevante a notar é que navio e mar estão, sempre, associados a imagens de harmonia e felicidade. No primeiro, inclusive, o navio evocado é signo de busca desta felicidade. No entanto, o segundo trecho faz uma ligação que me é mais cara. Ultrapassando a simples imagem da busca de harmonia, de um balançar quase materno⁴⁴⁶, infantil (*dandinés*), o navio ganha predicação mais precisa, pois ambiciona uma mirara estrutural; falo aqui do “*goût du rythme*” inspirado pelos navios. Ritmo este que, amparado em Poulet, penso repercutir nos poemas em prosa. Como já indicado neste estudo, a maior parte das construções em sequência ocorre em números ímpares. Normalmente com três ou cinco elementos dispostos, mas há também casos com sete e nove. Desta feita, não penso como algo muito exógeno supor que estas formações ditem uma harmonia rítmica para o conjunto dos poemas em prosa; uma harmonia que preza o balanço entre contrários, intermediados por um pivô⁴⁴⁷:

⁴⁴⁴ BAUDELAIRE, *Fusées*, p. 392.

⁴⁴⁵ PPP, *Le port*, p. 201. Grifos meus.

⁴⁴⁶ Há quem veja no mar o símbolo do útero.

⁴⁴⁷ Para melhor compreensão, colocarei o pivô em itálico, e os elementos que se balançam em torno dele ficarão em negrito.

“Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis **par le vent, la pluie et le soleil**⁴⁴⁸...”

“Partout **la joie, le gain, la débauche**⁴⁴⁹...”

“...et je l'ai transformé **tantôt en petit bohémien, tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique**⁴⁵⁰”.

“Comme je fus dorloté! **Grand feu, vin chaud, cigares**⁴⁵¹...”.

“Il n'est pas d'objet **plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant** qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle⁴⁵²”.

“J'ai trop le sentiment de l'équité pour **battre, outrager** ou **congédier** un serviteur irréprochable⁴⁵³”.

“Elle **mangeait, mâchait, broyait, dévorait, engloutissait**, mais avec l'air le plus léger et le plus insouciant du monde⁴⁵⁴”.

“Ce bouffon **allait, venait, riait, pleurait, se convulsait**⁴⁵⁵...”.

Nos excertos dispostos, creio ficar claro o quanto a disposição em sequências ímpares pode dar um bom indício do ritmo dominante nos *Petits Poèmes en Prose*. Semanticamente, uma sequência, como já salientei, é signo de espera, é a ânsia do sujeito

⁴⁴⁸ PPP, *Le vieux saltimbanque*, p. 172.

⁴⁴⁹ IBIDEM.

⁴⁵⁰ PPP, *La corde*, p. 192.

⁴⁵¹ PPP, *Mademoiselle Bistouri*, p. 206.

⁴⁵² PPP, *Les fenêtres*, p. 198.

⁴⁵³ PPP, *Portraits des maîtresses*, p. 201.

⁴⁵⁴ IBIDEM.

⁴⁵⁵ PPP, *Une mort héroïque*, p. 187.

que se desenrola num *loop* de opções, nem sempre conclusivas, nem sempre abertas. A sequência é a fala em busca, acentuada pela pausa da vírgula – breve silêncio que antecipa o objeto, ou que dissipa as chances de termo. Digo isto, pois, ao atestar a metáfora rítmica proposta, assaltou-me uma dúvida: haveria, entre os elementos e o pivô, uma ordem de força? Haveria hierarquia, mais forte e mais fraco, como ocorre com os pés de um poema, digamos, tradicional? Inicialmente, talvez motivado pela imagem do pivô (base, eixo), cheguei a pensá-lo como o mais forte, o momento em que o sujeito subiria o tom, e os demais seriam, assim, mais fracos, tons menores. Dessa forma:

“Oui, c’est là qu’il faut aller **respirer**, *rêver* et **allonger** les heures par l’infini des sensations⁴⁵⁶”.

No trecho anterior, *rêver*, o pivô, seria o ponto mais forte, ou mais alto, da sequência; o que resolveria também, de certa maneira, toda uma aproximação rítmica em relação ao conjunto. No entanto, observando de perto cada fenômeno, indaguei-me se supor uma ordem assim tão geral não seria redutor em relação mesmo a tudo o que presenciei nesses anos de estudo, basicamente a dificuldade de fechar um discurso unitarista em torno dos poemas em prosa. Em virtude disso, comecei a considerar a hipótese de trabalhar, em relação às sequências, duas instâncias rítmicas, que no momento denomino como andamento e ênfase. O primeiro seria a divisão em si dos elementos contrastantes, intermediados pelo pivô, e já demonstrados; resquício claro de um ordenamento poético formal nos poemas em prosa, trata-se de algo, ainda, que se constitui em visão de conjunto – quase todos os poemas em prosa possuem pelo menos uma construção em sequência. A ênfase, por sua vez, seria o tom, um silêncio ou imposição verbal, que, captado no contexto, poderíamos ler como uma pista da voz do sujeito, do que ele quer ressaltar;

⁴⁵⁶ PPP, *L’invitation au voyage*, p. 176.

gestos indicativos que nós fazemos com nossa voz, e que, na escrita, escondem-se num itálico, numa palavra em parênteses, ou num termo estrategicamente fora de contexto:

“Qu’appelons-nous, en effet, séparateurs graphiques, sinon les frontières syntaxiques correspondants aux silences de l’oral ? H. Bazin parle à leur sujet de ‘signalisation routière’, et A. Bragance y ajoute les ‘inclinaisons de la tête, mouvements des mains, du buste, sourires, etc.’, tous signes physiques d’expression corporelle et d’animation accompagnant et ‘ponctuant’ le langage⁴⁵⁷”.

Para dar matéria, então, aos ditos “signos físicos de expressão corporal”, creio que a melhor visada seria, então, prosódico-discursiva. Por meio dela, penso buscar indícios desses atos verbais de ênfase tanto na concretude do verbo, como na realidade proposta pelo texto. Neste sentido, a frase disposta anteriormente:

“Oui, c’est là qu’il faut aller **respirer**, *rêver* et **allonger** les heures par l’infini des sensations”.

Continuaria a ter como elemento mais forte a palavra *rêver*, porém, a meu ver, não mais por ser o pivô, mas, sobretudo, por dois motivos: em primeiro lugar, dos três verbos dispostos, todos terminam com o E⁴⁵⁸ fechado, e *rêver* é o único que possui uma vogal forte no meio da palavra (É), o que o destaca do conjunto; em segundo, trata-se do poema *L’invitation au voyage*, louvor ao ideal, portanto, contexto propício ao sonho, ao devaneio. Do casamento de duas instâncias, uma interpretação da força da sequência. É claro que não

⁴⁵⁷ CATACH, Op. Cit., p. 22: “O que chamamos, na verdade, separadores gráficos, senão as fronteiras sintáticas correspondentes aos silêncios do oral? H. Bazin fala a este respeito de ‘sinalização de rota’, e A. Bragance a este termo soma ‘inclinações da cabeça, movimentos das mãos, do busto, sorrisos, etc.’, todos signos físicos de expressão corporal e de animação acompanhando e ‘pontuando’ a linguagem”.

⁴⁵⁸ Represento, aqui, os fonemas mediante o uso da caixa alta.

ambiciono, aqui, analisar, uma a uma, todas as ocorrências. Trata-se antes da investigação de um modelo, proposto para que o leitor estude as sequências em seu conteúdo relacional, dialético. O estudo da integração palavra-pausa-palavra é tão importante quanto a palavra em si, isolada:

“A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um *sim*, ou para um *não*, ou para um *mas*, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa. Em cada um dos casos, ela traz a marca da espera, o aguilhão da fala, o confronto entre os sujeitos⁴⁵⁹,”

Importante salientar que, por dialética, aqui, entendo a palavra ou proposição que permite a inclusão do contraditório, com vistas à criação de uma realidade discursiva plural e polifônica. A pausa, então, é o próprio signo dessa inclusão, pois preenche de significados os termos que a rodeiam. Desta feita, a partir de agora, vou dispor alguns exemplos de construções em sequência para tentar empreender este modelo de leitura, que chamo de prosódico-discursiva.

⁴⁵⁹ BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 121/122. Grifo do autor.

6.3 – Um modelo de leitura

Começarei pelos exemplos que considero os mais representativos, se considerada a força da ordem discursiva; a saber, aqueles nos quais o leitor observa certa dissonância entre os elementos elencados. Como foi observado em relação à dissonância irônica, num dado momento do texto uma palavra aparentemente fora do lugar impõe-se, destoando do conjunto. Por zelo de conexão entre instâncias analíticas, pegarei os mesmos exemplos estudados em outra oportunidade:

– Vous feriez peut-être bien de vous adresser à Z...; c'est le plus lourd, le plus sot et le plus célèbre de tous mes auteurs⁴⁶⁰...'

No trecho destacado, a primeira coisa a salientar é a repetição da palavra *plus*, criando um efeito de acento consonântico interessante, como a reforçar, a cada vez, o sentido da proposição. Em *Pour la poétique I*, e em outras oportunidades, Meschonnic defende que a experiência moderna da poesia é basicamente consonântica, aliterativa – apesar de não concordar integralmente com essa proposição (a meu ver, o fluxo vocálico também cria efeitos de interesse), não há nenhum grande evento vocálico, digno de nota. Na primeira proposição, porém, há a repetição, e em palavras bem próximas, do fonema L, o que já lhe confere relevo; seria a primeira nota alta da sequência. A segunda sequência também conta com o L, em proximidade com *lourd*, criando o efeito aliterativo, porém, creio, no geral perde para a terceira; e aqui chamo a atenção para o vocábulo *et*. Tomando cada um dos integrantes da sequência como um grupo rítmico, penso poder tomar o *et* como um acento vocálico, em função de *attaque*. Ela perfaria a função de um “*coup de glotte*”. As consoantes também acentuam suas sílabas em início de grupo rítmico (aliás, o

⁴⁶⁰ PPP, *À une heure du matin*, p. 168.

acento vocálico é uma exceção), porém, a meu ver, o *et* tem o adicional de constituir um caráter disjuntivo, dando finalidade à sequência – a proposição que ele inicia é a que vai dar o tom irônico e dissonante do conjunto. Assim, a última parte da sequência acumula o *coup de glotte*, e as aliteraões dos fonemas L e P. Uma explicação estrutural, portanto, corrobora a ideia da subida de tom justo no uso da palavra dissonante, *célèbre*⁴⁶¹. Penso, então, que todos estes detalhes, juntos, explicam bem, estruturalmente, a subida de tom necessária à ironia. Fazendo a analogia com a estrutura clássica de pés, é como se a terceira proposição fosse o mais forte.

A seguir, apresento outro trecho, e outros problemas:

“*Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent*”⁴⁶²...”

Como visto em outra ocasião, observo certa dissonância neste trecho. Ao figurar a visão dos efeitos provocados pelo teatro em uma criança, creio ser relevante o fato de que essa visão começa com um verbo de ação e força, vai para um verbo ainda de ação, mas já desesperada, e termina com um verbo que expressa uma ação passiva, estática – quem se lamenta é porque nada pode fazer. No conjunto como um todo, é possível perceber a aliteração do L, em *Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent*, e do S, em *Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent*. Porém, a meu ver, esta estrutura não constitui poder decisivo ao conjunto; neste caso, o que decide a força dos grupos, a meu ver, é a presença/ausência das chamadas consoantes contínuas. De acordo com Meschonic, o caráter prosódico mais notável na poesia moderna seria a oposição entre os finais consonânticos suspensivos, e os finais vocálicos conclusivos. Acredito que esta oposição

⁴⁶¹ Neste exemplo, observo também um interessante uso das consoantes contínuas finais, em *lourd* e *célèbre*. Pretendo discutir esta forma de análise no exemplo seguinte.

⁴⁶² PPP, *Les vocations*, p. 194.

pode ser utilizada de maneira muito fértil em alguns exemplos deste modelo, porém, aponto uma ressalva: a partir das fontes a que tive acesso⁴⁶³, penso ser muito questionável o princípio de que toda consoante final é suspensiva – devido ao caráter de alongamento que elas possuem, me é mais fácil perceber as contínuas⁴⁶⁴ dessa forma, e assim o faço. Isto posto, creio que, dentro de uma poética do incerto, a final conclusiva não caia bem – a suspensão do fonema, com seu alongamento e continuidade, pode conjugar-se à função de pausa proposta pela vírgula – suspensão e pausa trabalham em prol da expectativa, de um dizer que se elabora na continuidade, sem se fechar, caso das sequências. Assim, o primeiro e o terceiro elementos da sequência proposta, cada qual com uma função específica, cumprem com esse papel suspensivo, que, creio, lhes confere maior destaque e força. No primeiro elemento⁴⁶⁵, o S de *menacent* antecipa a pausa da vírgula, e alonga o efeito de espera, que deságua no exasperante suplicar – a vogal, conclusiva, dá o peso da derrocada da ação. Para fechar, em *désolent*, o prolongamento do L pode conferir ao conjunto a dissonância expressa na atitude desenraizada do conformismo. Teríamos, então, um período organizado em uma hierarquia forte-fraco-forte; o pivô que intermedeia os contrários é uma descida de tom. Porém, apesar dos cuidados com uma visada concreta, há momentos em que outras ordens de análise se impõem. No exemplo seguinte, os três elementos estudados terminam com consoantes contínuas:

⁴⁶³ Aqui, saliento que fiquei praticamente com as visões apontadas por Meschonnic, em *Pour la poétique I* e *Pour la poétique III*, posto que não consegui ter acesso às fontes por ele apontadas.

⁴⁶⁴ As consoantes contínuas são as produzidas pela redução da passagem do ar no aparelho fonador, como as vibrantes, as fricativas, e as laterais. Esta quebra, ou incompletude, do fato vocálico as torna mais afeitas, a meu ver, a um caráter de suspensão.

⁴⁶⁵ Bem sei que Meschonnic utiliza tais categorias com a aflição da objetividade, porém, procuro, ao meu feitio, “*saisir une parodie-sens, et par là même élaborer un langage critique homogène à la forme-sens*” (*Pour la poétique I*, p. 84), para utilizar os próprios dizeres do crítico. Ou seja, procuro, caso a caso, construir uma dialética formal entre discurso e forma, entre palavra e pausa – não sou o primeiro pesquisador a se debater com o fantasma do sentido, mas também não é o caso de evitá-lo. Na tradução do trecho, teríamos: “alcançar uma paródia-sentido, e por ela mesma elaborar uma linguagem crítica homogênea à forma-sentido”.

“Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle
femme⁴⁶⁶...”.

Os adjetivos devotados à mulher, no trecho, terminam, todos, com as ditas consoantes contínuas. Como, então, decidir-se pelo elemento mais forte do conjunto? A meu ver, há alguns indícios destacáveis, e todos de alguma maneira reforçando a ênfase, a subida de tom, da terceira proposição. Para começar, observo a função do fonema R, aliterado em *chère* e *exécrationnelle*, perfazendo um efeito de eco entre a primeira e a terceira proposições – o adjetivo-pivô, assim, parece isolado sonoramente. Somado a este ponto, há o acento vocálico do *et*, em início de grupo, o que confere à terceira proposição talvez o mais alto grau de força entre as três, caso, então, semelhante ao anterior. Entretanto, apesar das indicações, a meu ver o que se impõe neste exemplo é a veia interpretativa decorrente do caráter dissonante do terceiro adjetivo. É em virtude, sobretudo, do contexto que é possível até imaginar a subida no tom da voz. Assim:

“...elle est breuvage, magistère, sorcellerie⁴⁶⁷!”.

Neste exemplo, seguir de perto a concepção de que a consoante contínua, no contexto geral da análise, seria um signo de força, por conjugar-se com uma poética da espera, constituir-se-ia, a meu ver, em erro. Não seria falta de objetividade ignorar a subida de tom em *sorcellerie*? Eu me sentiria negando a particularidade do texto, que aponta a força da proposição por meio do sinal de exclamação. Dispondo a respeito do papel dos sinais de pontuação num texto escrito, Catach pontua que tais signos trabalham numa mirada que está além da simples “separação” sintática. Utilizando o termo separação como metáfora, a

⁴⁶⁶ PPP, *Le galant tireur*, p. 204.

⁴⁶⁷ PPP, *Un cheval de race*, p. 200.

pesquisadora funda outro, mais específico: distanciamento. Para ela, frequentemente, um sinal de pontuação trabalha em prol do distanciamento do locutor, ou de algum ponto de vista expresso no discurso, em relação a seus mais diversos planos: “...*la séparation se fait ici non entre les segments de la chaîne syntaxique principale (segments intrasyntaxiques), mais entre les locuteurs ou points de vue, présents dans la situation de communication (segments intersyntaxiques)*”⁴⁶⁸. Dessa forma, num excerto como este, a suspensão das consoantes talvez se some à expectativa gerada pelas pausas justamente para desaguar na ênfase conclusiva da vogal, indicada pela exclamação – num breve trecho é possível observar, portanto, como numa sinfonia que começa *andante* e termina em *allegro*, o reforçar de um ponto de vista, uma posição firme do sujeito. Esta análise, creio, corrobora o fundo proposto pelo poema *Un cheval de race*, que afirma a mulher amada a partir de suas idiossincrasias. Aqui, a ideia de que numa poética do incerto as consoantes contínuas se destacariam precisa ser relativizada no contexto; a exclamação chama força, decisão, a conclusão da vogal I, justo o que o trecho pede.

Dando seguimento a minha proposta de leitura das sequências, apresento, agora, um trecho no qual as proposições terminam em vogais:

“...par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les coeurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées”⁴⁶⁹ ...”.

No excerto, o sujeito do poema elenca os elementos pelos quais o poeta, o filósofo, o homem de sensibilidade, enfim, se sente inclinado, ao divagar nos parques públicos. Como

⁴⁶⁸ CATACH, Op. Cit., p. 22: “...a separação se faz aqui não entre os segmentos da cadeia sintática principal (segmentos intra-sintáticos), mas entre os locutores ou pontos de vista, presentes na situação de comunicação (segmentos intersintáticos)”.

⁴⁶⁹ PPP, *Les veuves*, p. 171.

já apontado, a primeira coisa a chamar a atenção são os fins vocálicos, o que já nos impede de utilizar a oposição com as consoantes contínuas. Se olharmos com atenção, no entanto, a sequência exposta não trabalha apenas na constituição de uma espera. Existe a agonia, porém esta trabalha num efeito que é também de gradação: o sujeito dispõe os inúmeros exemplos de seres “abortados” pela vida, e como que os resume numa proposição final, “*toutes ces âmes tumultueuses et fermées*”. A meu ver, então, é possível trabalhar com esse elemento final como ponto conclusivo da construção, e prosodicamente conclusivo. É interessante notar como, no excerto, o fonema T insinua-se a partir da segunda proposição, ecoa na terceira, é brevemente esquecido na quarta, para então explodir na quinta e última, criando, assim, um efeito aliterativo que perpassa a frase. Outro efeito aliterativo é o fonema Z entrevisto, sobretudo, nas *liaisons*, e que na última proposição é sentido em *ces âmes* e *tumultueuses*. Para dar liga ao conjunto, ainda há o E fechado, presente no final das três proposições derradeiras, criando um efeito sonoro de junção que termina justamente em *fermées*; fecha-se o conjunto, o sujeito chegou ao elemento final, após a agônica enumeração. O ritmo aqui proposto, ao contrario do observado em outros casos, parece evoluir num crescendo, conforme é acrescentada à enumeração outra assertiva. Porém, ilustrando a diversidade do conjunto, há também exemplos nos quais o fluxo tonal parece descer – começa forte, encontra um ponto máximo, e desce, calmamente, rumo a um fecho:

“...à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie⁴⁷⁰”.

No poema *Le galant tireur*, do qual o trecho foi extraído, é possível observar a duplicidade de efeitos provocados pela figura feminina (uma alegoria da inspiração artística) em seu esposo. Fonte de prazeres e dores, combustíveis do gênio, é justamente

⁴⁷⁰ PPP, *Le galant tireur*, p. 204.

esta, a meu ver, a toada proposta pelo excerto. A sequência analisada ruma a uma construção de valor conclusivo (modalizada pelo *peut-être*), e retira sua força de uma perceptível conjugação prosódica das duas primeiras asserções, plenas de aliterações:

“...à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie”.

Os fonemas L, D e T, a meu ver, criam efeitos de vizinhança poética, aproximando prazer e dor. Aumentando os vínculos dessa vizinhança, ainda há o fato de que ambas as proposições terminam com a consoante contínua R – o ressoar da consoante contínua, então, reforça a pausa da vírgula, uma pausa que é expectativa (entrega ao demônio da espera), e subida, retumbar da segunda asserção, a mais forte, a palavra mais cara a um artista. Para propor esta leitura, além dos detalhes concretos apontados, levo em conta, ainda, o tamanho; creio que neste trecho a brevidade trabalha em prol do fluxo prosódico. A segunda assertiva, em sua condensação, praticamente resume os motivos alinhavados anteriormente. E estes mesmo motivos não estão de todo ausentes da última proposição; porém esta, em sua amplitude, perde força – recursos de repetição e similitudes, na prosa, correm os riscos do cansaço, e por isso normalmente são sutis; justamente o que não ocorre nas duas primeiras partes da sequência. A ecoar no ouvido do leitor, na última proposição, apenas o fonema I, que fecha o conjunto e é antecipado em *partie*. A sequência, então, dá termo a seu ribombar exaustivo, e cala-se, quase muda, escondida na amplitude semântica da palavra *génie*. Mesmo a conclusão parece flertar com o além.

Com esta última análise, espero ter conseguido propor um modelo de leitura das sequências observadas por todo o conjunto dos *Petits Poèmes en Prose*. Para mim, é claro que, de início, as ditas sequências já conferem uma noção de ritmo, um ritmo ímpar,

quebrado, desde sua fundação casado com a função primeira da vírgula: aventurar-se na busca do novo, ao mesmo tempo em que guarda o passado⁴⁷¹. Conservação, e fratura; contraste. Oriundo daí, talvez, este meu desejo, ou incapacidade, de fechar a concretude verbal das sequências, e postular que tal, ou qual evento sempre ocorrem. O que chamo de andamento é o traço estilístico recorrente; por outro lado, a ênfase das construções, o ponto de destaque, está longe de encontrar termo – tentei, assim, demonstrá-lo, desviando-me ao máximo do subjetivismo puro, em todas as suas cores e variáveis, cisões e rompimentos. Fato, sobretudo: espero que este tópico seja lido como foi pensado: uma proposta prosódico-discursiva de leitura formal.

No tópico seguinte, pretendo acrescentar leituras a esta dita leitura.

⁴⁷¹ BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 123.

Capítulo VII – Lendo a fratura

Voltemos, leitor, à metáfora marítima, com o sujeito baudelairiano balanceado entre contrários. A partir das reflexões expostas no tópico anterior, é possível perceber que o dito pivô das construções ímpares não se constitui em uma base interpretável a partir de apenas um prisma. Por vezes, sobre esse pivô recai a maior ênfase, o maior tom do andamento – maré alta; em outras, ele é o mais fraco entre dois fortes, ponto baixo da ondulação. Em outras oportunidades, ainda, parece não haver claramente uma oposição fraco/forte – a frase navega lentamente, em pausas e suspensões, rumo a um clímax, a uma sinuosa vaga de caráter enfático. Chego, então, ao termo de uma poética que, desde o início, mostrou-se pautada pela frustração, pela quebra da expectativa. A começar pela dubiedade do gênero, discutida propriamente em outro capítulo, passando por uma (boa) definição de suas funções, com Vincent-Munnia, que vê no gênero uma atividade constante de quebra e criação de expectativas, transitando pelas ambiguidades propostas na locução de um novo sujeito, e desaguando, enfim, no terreno fértil e vasto de sua concretude verbal; a estratégia de re-elaboração frasal das aposições, o redizer, quebrando o discurso de maneira, às vezes, quase dissonante, as construções em sequência, descarnando a necessidade da repetição e a quebra proposta pela vírgula, as formações em número ímpar, que flertam com o incompleto, e, por último, a transitoriedade radicalmente discursiva da leitura da ênfase nas construções sequenciais. Ler como exercício de fratura. Resta, dessa forma, por zelo de conclusão, proceder a um exame dos limites e da profundidade desta fratura; inserida numa poética moderna, creio já termos uma boa noção de sua origem e de seus procedimentos, porém, qual a sua finalidade? Para tentar responder a essas questões, em primeiro lugar, recorro a Baudelaire, em seu ensaio sobre Victor Hugo, comentando o livro *La Légende des siècles*:

“...les poèmes qui constituent l’ouvrage sont généralement courts, et même la brièveté de quelques-uns n’est pas moins extraordinaire que leur énergie. Ceci est déjà une considération importante, qui témoigne d’une connaissance absolue de tout *le possible de la poésie moderne*. Ensuite, voulant créer le poème épique moderne [...] il s’est bien gardé d’emprunter à l’histoire autre chose que ce qu’elle peut légitimement et fructueusement prêter à la poésie : je veux dire la légende, le mythe, la fable⁴⁷²...”

A citação escolhida já chama a atenção pelo simples fato de Baudelaire comentar um dos mais ambiciosos projetos literários de Victor Hugo; com uma proposta fragmentária e difusa, *La Légende des siècles* toca em pontos caros à poesia moderna. Porém, o que considero mais notável é o trecho em destaque, uma quase síntese das angústias arroladas durante este estudo: o possível da poesia moderna. No excerto, é claro que Baudelaire faz referência à teoria da brevidade, proposta por Poe, mas creio ser possível transbordar essa ligação inicial. Note que, dando sequência a suas reflexões, o autor desenha outro conceito, o de poesia épica moderna – poesia moderna, portanto. Esta poesia, negando o caráter didático e pedagógico da história tradicional, caminharia pelas sendas da imaginação, a legenda, o mito, a fábula. Assim, a modernidade, aqui, está em algum lugar entre a brevidade cortante e a entrega à imaginação criadora. Para cercear tais conceitos, recorro ao ensaio *Salon de 1846*, no qual Baudelaire, ao diferenciar os pintores-desenhistas dos pintores-coloristas, compara estes aos romancistas, e aqueles aos historiadores. Tal distinção pode iluminar nosso pensamento. Para o autor, os desenhistas são quase meros reprodutores da natureza, a ela nada acrescentam, num impulso explicativo, quase

⁴⁷² BAUDELAIRE, *Réflexions sur quelques uns de mès contemporains : Victor Hugo*, p. 514. Grifos meus: “...os poemas que constituem a obra são geralmente curtos, e mesmo a brevidade de alguns não é menos extraordinária que sua energia. Esta é já uma consideração importante, que testemunha um conhecimento absoluto de todo o possível da poesia moderna. Em seguida, querendo criar o poema épico moderno [...] ele se resguardou de emprestar da história outra coisa além do que ela pode legítima e frutuamente dar à poesia: eu quero dizer a legenda, o mito, a fábula”.

naturalista; Baudelaire os chama de “*philosophes et des abstracteurs de quintessence*”⁴⁷³. Ou seja, homens de ideias. Homens de arte seriam os coloristas, que não se restringem a copiar o real. Abundam descrições deles que os definem sempre a meio termo de algum conceito, ou sempre atentos às contradições da natureza. Assim, o poeta diz que “*On trouve dans la couleur l’harmonie, la mélodie et le contrepoint*”⁴⁷⁴. Ou seja, a despeito do significado técnico de contraponto, é interessante notá-lo em conjunto com harmonia e melodia – como uma necessária turbulência diante da calma. Em outra oportunidade, ele diz ainda, a respeito da técnica dos coloristas, que a harmonia, método de ajuste das cores num quadro, “*combinée avec les ombres, produit le modèle des coloristes*”. Para o colorista, então, a sombra é necessária – a arte nasce de contrastes e choques: “*La couleur est donc l’accord de deux tons. Le ton chaud et le ton froid, dans l’opposition desquels consiste toute la théorie, ne peuvent se définir d’une manière absolue : ils n’existent que relativement*”⁴⁷⁵.

Baudelaire contra o absoluto na arte. A favor de um possível transitório? Penso que sim: “*L’amour de l’air, le choix des sujets à mouvement, veulent l’usage des lignes flottantes et noyées*”⁴⁷⁶. A escolha do aéreo, das linhas que navegam sobre a tela, como a não tocá-la; objetos em movimento, como o sujeito que os enxerga, como o real que rodeia este sujeito: imaginação como postulado de uma subjetividade radical, que não reproduz a história, ou o real, mas os interpreta. O que se movimenta, a meu ver, se choca; bate-se com outros conceitos e imagens. Movimentação é sinal de vontade, de uma arte que, vista a falência de representar, apresenta-se como alternativa: propõe mudança e quebra, propõe

⁴⁷³ BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, p. 644: “filósofos e medidores da quintessência”.

⁴⁷⁴ IBIDEM: “Encontram-se na cor a harmonia, a melodia, e o contraponto”.

⁴⁷⁵ IBIDEM: “A cor é, então, a conjugação de dois tons. O tom quente e o tom frio, na oposição dos quais consiste toda a teoria, não podem se definir de uma maneira absoluta: eles existem apenas relativamente”.

⁴⁷⁶ IBIDEM, p. 646: “O amor do aéreo, a escolha dos temas em movimento, pedem o uso de linhas ondulantes e líquidas”.

o corte do poema em prosa, corte do autor, do editor, do leitor, da vírgula, que abre caminhos difusos e vários. Interessante Meschonnic apontar como procedimentos modernos recursos artísticos em que a ruptura e o corte se desnudam aos olhos do leitor:

“Le collage, le montage sont spécifiquement modernes. Michel Décaudin définit le collage : ‘l’introduction d’un ou de plusieurs éléments extérieurs dans un texte’, et le montage : ‘ensemble de collages formant une structure autonome’⁴⁷⁷”.

Ora, e Baudelaire, ao desejar que sua obra pudesse ser lida à revelia, sem importar começo, meio e fim, sem postular hierarquias entre leitor, editor e escritor, não desejava, enfim, introduzir diversas vozes (*éléments*) em seu texto? Ao dizer que seria possível “extrair” uma parte do conjunto, sem prejuízo do todo, não havia o desejo de autonomia estrutural? Dentro deste ponto de vista, os poemas em prosa seriam então uma poética da fratura, do corte – mas de um corte visto não como defeito, e sim como abertura:

“...a figuratividade não é um ornamento das coisas, mas essa tela que, graças à imperfeição ou por causa dela, possibilita um entreabrir-se, uma fratura, que nos deixa entrever como que uma possibilidade de além-sentido⁴⁷⁸”.

Neste texto de Assis Silva, sobre o estatuto semiótico da figuratividade na arte moderna, nos é apresentada uma forma de ler o incompleto. Ainda que sem espaço para tratar do assunto com propriedade (trata-se de um ensaio curto), o autor consegue dar uma boa noção do conceito; trata-se de buscar, na dita fratura, as camadas inauditas, esquecidas,

⁴⁷⁷ MESCHONNIC, Henri: **Modernité Modernité**. Verdier, Paris, 1988, p. 100: “A colagem, a montagem são especificamente modernas. Michel Décaudin define a colagem: ‘introdução de um ou de vários elementos exteriores num texto’, e a montagem: ‘conjunto de colagens formando uma estrutura autônoma’”.

⁴⁷⁸ SILVA, Ignácio Assis: A escuta do sensível. In: **Corpo e sentido – A escuta do sensível**. UNESP, São Paulo, 1996, p. 9-19. A página em questão é a 16.

da desintegração homem-linguagem. Por isso o sujeito de Baudelaire gagueja, tropeça, trôpego, no vacilo da língua – o que falta a este sujeito, falta também ao leitor, e a arte então é uma ponte entre vazios, bricolagem infinita de semas, sequencia infinita de possíveis:

“Indo na direção da memória, a fratura como que nos lança de volta às fontes imemoriais do ser, a uma origem vagamente sentida, a um ponto em que se apagaria o tempo; já orientada para o lado da espera e da esperança, a fratura lança-nos em direção a um além-sentido ou sentido-além [...] o que [na linguagem] mais pesaria seria o apagamento do espaço⁴⁷⁹”.

Este tipo de raciocínio, penso, pode ser bem ilustrado em alguns dos poemas em prosa, porém, o que mais se encontraria atrelado ao clima proposto seria *Les fenêtres*. No texto, o sujeito enunciator divaga a respeito do caráter múltiplo, profundamente imaginativo, de uma janela fechada: “*Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée*⁴⁸⁰”. A janela aberta se oferece, em sua concretude pornográfica, ao passo que a janela fechada permite o sonho, a conjectura. Este caráter de fantasia, no qual o olhar interno superaria o olhar externo, no qual deformar o objeto é mais importante do que o objeto em si, já pode ser visto como a busca de um sentido outro, um sentido-além do que se espera:

“Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle⁴⁸¹”.

⁴⁷⁹ IBIDEM, p. 17.

⁴⁸⁰ PPP, *Les fenêtres*, p. 198.

⁴⁸¹ IBIDEM.

Dos recursos poéticos estudados neste trabalho, aposições e sequências, temos neste excerto o primeiro de quatro exemplos observáveis. Nele, chama a atenção uma certa vontade de saturar o objeto analisado; como se este, dando-se ao sujeito por diversos ângulos, obrigasse sua descrição múltipla: é difícil a escolha, por isso a sobreposição. No entanto, dentro dos elementos elencados, os dois últimos se destacam, pois adquirem caráter dissonante: *ténébreux*, e *éblouissant*. Mergulhado nas trevas, porém, resplandecente – que sentido tirar dessa inaudita (dis)junção? Outra sequência que impõe sua leitura é a seguinte:

“Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ”.

Notável a escolha do sujeito; o sol cega o olhar subjetivo, criador – luz é para desenhistas, ávidos por detalhes. O criador está interessado no sonho. Na sequência do fim do parágrafo, temos três verbos, três inclinações diferentes em torno da vida. A primeira proposição entendo como uma referência aos apelos práticos do cotidiano: viver a vida, assim, é entregar-se ao que ela tem de “habitual”, trabalho, família, obrigações sociais. No entanto, sonhar, atributo do artista, e sofrer, natural a todos, mas particularmente fértil para o artista⁴⁸², somam-se a essa atitude inicial – todas estas ações podem estar por trás da janela, juntas. Descrever a soberania de uma sobre a outra, saber exatamente o que se passa por trás da janela é estupidez positiva, anti-arte. A legenda, imaginação, supera a história: “...j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant ”. Não posso deixar de notar o trabalho da aposição, reformulando

⁴⁸² Lembro, aqui, o apontamento de Poe, para quem o tom mais adequado à Beleza seria “o da tristeza” (Op. Cit., p. 113. Grifo do autor). Ensino este absorvido por Baudelaire que, em *Fusées*, indica: “J’ai trouvé la définition du Beau – de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste...”(p. 394).

num corte rápido o sentido da frase – a vírgula, recuperando o que disse Catach, aqui, opera de forma a marcar a posição do sujeito: história não, legenda; real não, fantasia. No entanto, no que essa fantasia nos pode ser útil, perguntaria um homem que “vive a vida”:

“Peut-être me direz-vous: ‘Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?’
Qu’importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m’a aidé à
vivre, à sentir que je suis et ce que je suis? ”.

A meu ver, leitor, chegamos ao além-sentido. Na sequência que dá termo ao poema, o sujeito do texto deixa clara a importância da fantasia: ela pode não ser real, mas nos forma como sujeitos. Sentir o que sou, e no que me formei – a arte, portanto, não é importante como atributo mercantilizado culturalmente, reservatório de grifes, é, sobretudo, um instrumento arredo à leitura, pois, antes, ela nos lê. Na consciência dessa via de mão dupla, o sentido não positivado, não estratificado racionalmente, mas formador. Na maior parte deste trabalho, destaquei o caráter falseante das estruturas adotadas; tanto as posições, quanto as sequências seriam formas agônicas de, ante o indizível, cercar o objeto, delimitá-lo, sem temer a impotência da palavra; numa imitação rítmica, cadenciada, do próprio andamento da experiência humana, vária, desconexa, enérgica – mas que no final encontra o silêncio:

“A série de alternâncias traz na sua estrutura o princípio da morte: morte que é passagem da força vital de um elo a outro da cadeia. O outro elo, por sua vez, existe para dissipar-se no que se lhe segue. A distribuição cíclica e

inexorável de forças acaba em um triunfo da vida (enquanto dura a sucessão do poema) e em um triunfo da morte, quando sobrevém o silêncio final⁴⁸³ ...”.

Neste trecho Bosi procura ler a pausa como elemento constituinte do ritmo. As alternâncias de que ele trata são as rítmicas, porém, mesmo assim, penso que o trecho cabe bem neste estudo; afinal, as sequências não comportam justamente algumas séries de alternâncias? Estas alternâncias, a um só tempo, marcam a vontade de um sujeito, sua não renúncia à enunciação, e sua incapacidade de dar palavra ao mundo, incapacidade de predicar. Intrinsecamente ligados, então, uma vontade de dizer e um ritmo; uma vontade de dizer que vira ritmo.

As sequências e aposições, então, como uma forma de obsessão pelo além-sentido que não chega, como rascunhos de uma poética. No trecho destacado, Bosi trata justamente da questão das pausas como elementos que trazem a alternância – numa bricolagem, o além-sentido impõe-se como conjunto na tática do corte; por mais agonizante, o visual se dá ao homem, e a visão do todo conforta. Na língua, não; o plano do sintagma exige a sequência, e esta, em *loop*, denota a falência de dizer – a língua já se apresenta como cisão com o objeto. Dessa cisão, e dessa busca do além, poéticas outras surgirão, como um Rimbaud e suas conexões semânticas inauditas, Mallarmé e sua poesia estelar, calcada numa concepção particular de silêncio, Apollinaire e seu flerte com o visual, e com a desconexão sintática. Todas formas de desafiar a linguagem em sua capacidade de dizer. Baudelaire, penso, tentou a dele; investigou uma poética. Num dado ponto de seu livro, ao explicar as possíveis razões da revolta do sujeito baudelairiano, Austin, de forma aguda, indica, da parte deste sujeito, “*la tentative pour voler le feu créateur et pour refaire une*

⁴⁸³ BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 128.

*création jugée imparfaite*⁴⁸⁴”. É um Baudelaire-Prometeu, portanto, antes de satânico; sedento por roubar o fogo criativo das janelas fechadas. É um Baudelaire também contra o Apolo do positivismo; a ânsia da exatidão mata a arte, mata a imagem aérea e esfumada, imagem do sonho, como o sol do poema comentado: “...*ce qui est positivement et universellement exact n’est jamais admirable*⁴⁸⁵”. O “progressismo” de Baudelaire, dessa forma, não é o mesmo da sociedade de produção, puramente material – para ele, o verdadeiro progresso é atingido apenas pelos homens de sensibilidade, a ordem da imaginação criadora. Como bem aponta Meschonnic, em *Modernité Modernité*⁴⁸⁶, a revolta ao progresso materialista, em Baudelaire, é, na verdade, uma afirmação radical do sujeito, uma afirmação de sua ordem espiritual, trans-subjetividade que garante a vida expressa na voz:

“O outro momento, aquele que mantém a intersubjetividade, o momento da atenção, ponta extrema e fina do espírito, é que traz à consciência social o sentido vivo do silêncio. O silêncio dissipado ou inerte sela a morte da mensagem⁴⁸⁷”.

Por mais que o silêncio no termo do poema seja um signo concreto do fim, uma morte alegórica de um dado momento artístico, este mesmo silêncio, pleno de significado, ecoa na alma do leitor. O olhar para a janela e tergiversar em fábulas é o eco desta própria janela, por mais que física e estruturalmente ela seja finita e falha. A arte é finita, assim como são finitos nossos modos de dizer o mundo, mas mesmo que a tribo cesse o ribombar do ritmo, a marcação do tambor, o momento do culto, o ritual da dança, ou nosso ritual de leitura, inscreve-se na experiência. E ressoa em outras danças, leituras, escritos; reais

⁴⁸⁴ AUSTIN, Op. Cit. p. 134.

⁴⁸⁵ BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, p. 756: “o que é positiva e universalmente exato jamais é admirável”.

⁴⁸⁶ MESCHONNIC, Op. Cit., p. 107.

⁴⁸⁷ BOSI, *O ser e o tempo da poesia*, p. 129.

correspondências. A sequência aponta para a morte, sim, como tentativa trepidante de definir o objeto, como tentativa em esboço de poética, mas não como voz escritural – esta cala no espírito do leitor, e se multiplica; em sua imperfeição, é dada, estudada como poética. Não raro, os *Petits Poèmes en Prose* são vistos como o livro precursor da aventura do poema em prosa. Ora, caberia muito bem a pergunta: e Aloysius Bertrand? Referência do próprio Baudelaire? A meu ver, tal escolha é questão de voz: Bertrand escolhe uma dicção medievalizante; citadina, sim, mas antes de tudo pitoresca – o poeta canta a delicadeza de um mundo já morto; e no livro ainda é interessante notar a própria nostalgia do cantar. Baudelaire canta, por sua vez, a cacofonia de um mundo que se forma, em sua plurivocalidade; e, se há saudosismo, este logo é temperado pelo humor, ou pela ironia. Na angústia de não ter chego ao que projetou, ironia maior, talvez Baudelaire tenha tocado justo no que nos é mais caro, a experiência do incompleto, do dissonante. Se, como aponta Meschonnic⁴⁸⁸, ser moderno é escolher o próprio passado, Baudelaire não poderia ser mais contemporâneo. A morte de sua mensagem (ainda) não foi selada.

⁴⁸⁸ Em *Modernité Modernité*, o crítico defende a noção de modernidade como um modo histórico da subjetividade, no qual o sujeito artístico pode, inclusive, “escolher” o próprio passado.

Parte III – Conclusão

No derradeiro tópico deste estudo, penso caber um exercício reflexivo de escopo a um só tempo pessoal (no tanto que eu puder forçar limites) e crítico, no que toca, sobretudo, às possibilidades interpretativas e analíticas dos *Petits Poèmes en Prose*.

Dessa forma, é preciso dizer que este trabalho, que hoje se encerra, teve início por volta de 2003, na graduação, quando fui apresentado, nas aulas de Literatura Francesa, à poesia de Baudelaire. Gozo intelectual, ou sincretismo, foram estas aulas as que despertaram o desejo pela pesquisa; em mim, pelo menos, sempre impulsionada pela vontade de retribuir – quanto mais leio, mais tenho a sensação de que devo algo a minhas leituras, mais tenho a sensação de que elas se libertam da estante, andam, bebem e comem comigo, filtram meu olhar, tocam-me. Por muito tempo, Baudelaire caminhou a meu lado, conversou comigo, disse o que não tenho arte suficiente para dizer – falou em mim. Talvez daí, provavelmente, decorra o particular fardo que, por alguns momentos, senti pesar sobre meus ombros; difícil liame a ser traçado entre o autor e o “amigo”, questão elegantemente apontada pelo Professor Dr. Álvaro Faleiros, na ocasião de minha qualificação.

No entanto, sem saber reconhecer onde acaba um obstáculo e começa outro, esta dita dificuldade soma-se a outra, talvez o epicentro da angústia crítica aqui delineada: durante boa parte de minha estada no Mestrado, meu pensamento foi orientado por um desejo muito mal encoberto pelo uno, pelo totalizante, crítica como teoria capaz de desvendar a caixa de Pandora chamada texto. Lendo, e relendo os poemas em prosa, raramente me conectava a eles; buscava, antes, em leituras sempre filtradas por métodos críticos, encontrar uma “chave”, com a qual eu poderia abrir o texto – desvendá-lo em pormenores. É neste sentido que, ao longo do percurso, abracei e abandonei diversas miradas críticas,

pelo simples motivo de que, em dado momento, percebia-lhes a insuficiência, percebia-lhes a incapacidade de dizer “integralmente” o texto. O primeiro exemplo desse empecilho, de que me recordo, foi minha tentativa de entender os poemas em prosa a partir da questão da temporalidade, procurando observar um tempo do spleen, e um do ideal – como estas duas instâncias seriam tratadas no texto. Abandonei, pois não sentia, trabalhando o tempo, abarcar toda a diversa aventura do gênero. Uma segunda visada analítica foi minha tentativa de entender os poemas em prosa como o local por excelência do erigir de uma locução irônica; porém, demônio do contraditório, novamente não me sentia abarcando todos os problemas do gênero – o conjunto dos poemas em prosa está longe de ser apenas irônico. Sem contar que, como bem apontou o Professor Dr. Roberto Zular, estudar a ironia demandaria uma empreitada para além dos domínios do poema em prosa. E lá, novamente, estava na estrada, apenas com os poemas nas mãos.

É neste ponto que entram os textos do crítico com o qual, provavelmente, tive mais embates nesses três anos: Henri Meschonnic. Apesar do aparente hermetismo de algumas de suas elaborações intelectuais, ao entrar em contato com sua obra crítica, e lê-la também como ritmo, percebi que Meschonnic apresentava-me duas boas propostas: crítica como contato com o texto, e não como receita a ser implantada (“defeito” que sentia em outros críticos), e, sobretudo, a investigação da materialidade do texto como oriunda de uma locução específica, particular, de um sujeito. Talvez esta locução eu precisasse estudar. E foi em busca dela que eu comecei a perscrutar detalhes de escritura os mais variados. Procurei, por exemplo, fazer um estudo sobre os itálicos – elencando-os conforme apareciam nos poemas, e analisando-os de acordo com uma hipótese: na concretude do texto, o que o sujeito poético aponta com o itálico? Outro caminho foi tentar estudar as consoantes finais presentes nas últimas palavras de cada poema, tentando entender o que

este sujeito queria deixar “ecoando” no ouvido do leitor. Enfim, proposta que considerei por demais extensa para um mestrado, o uso reiterado da conjunção *comme* – o que este sujeito tanto compara? De onde esta ânsia pela definição? Porém, de todas estas possibilidades, aqui rapidamente elencadas, nenhuma me tocava, especificamente, no que entendia, talvez de maneira limitada, por locução; eu sentia a necessidade de abarcar a forma como este sujeito tentava dizer-se. É neste ponto que segui uma intuição antiga, já discutida com minha orientadora, mas que nunca tive a coragem de estudar com mais cuidado: a função dos apostos, e das vírgulas, que, como apontei exaustivamente na análise, vejo como um traço de escritura que aponta para o redizer, e, em última instância, para o soluçar, e para o silêncio. Construída a razoabilidade desta hipótese, esforcei-me, então, para relacioná-la com as particularidades do que se convencionou chamar lírica moderna – creio ter chego, então, num modo particular de locução (voz e ritmo) dos poemas em prosa de Baudelaire, e, ponto alto da reflexão, em suas possíveis motivações como projeto. E a todo esse processo nomeio, humildemente, de fratura da lírica; canto que na falha, no incompleto, no fragmentado apontaria para uma visão poliédrica de obra de arte; feixe de luz partido, mas nunca interrompido, pela miríade do cristal. Plurivocalidade que se impõe, na origem e no resultado. A este respeito, creio também ter conseguido me desvencilhar a contento dos males do anacronismo; ao situar os poemas em prosa, tive em vista sempre os procedimentos de escritura adotados, e é dessa forma que procurei ambientá-los dentro da perspectiva da lírica moderna.

Destarte, creio que o que fica como principal conclusão deste trabalho é a maturidade de uma leitura que tenta não se impor ao texto, sem, no entanto, furtar-se à busca de um entendimento; ainda que este entendimento, por vezes, beire o vazio do abismo – estudo como alegoria da voz do poema? Fica para outra oportunidade um possível estudo que vá

além das ambições descritivas aqui arroladas. Um bom mote, por exemplo, seria uma pesquisa sobre o ato de nomear, sugerido em todos os procedimentos estudados, dos apostos às sequências, e neste trabalho apenas ligeiramente indicado – observando a poesia como emulação do ato primeiro de nomear, o Verbo bíblico, talvez o processo nominal reiterativo, que busquei apresentar, seja uma forma de colocar algo no lugar de um nome que não se acha, ou não existe. A ver.

Resta-me agora, no silêncio do último parágrafo, o deleite da paz que só uma dívida paga provoca, dívida paga com esse amigo, Baudelaire-poema. De alguma forma sei que, se não consegui honrar a dita amizade, espero, pelo menos, tê-lo feito em relação a sua memória, este particular feixe de contato entre momentos e vozes, entre leitor e texto.

Referências bibliográficas

ALONSO, Sílvia Leonor: A escuta psicanalítica. In: **Percurso**. Sedes Sapientiae, São Paulo, Nº 1, 2º semestre de 1988, p. 20-25.

AUSTIN, John Langshaw: **Quand dire, c'est faire**. Seuil, Paris, 1970.

AUSTIN, Paul : **L'univers poétique de Baudelaire**. Mercure de France, Paris, 1956.

BALAKIAN, Anna : **O simbolismo**. Perspectiva, São Paulo, 2007.

BANDEIRA, Manuel: **Estrela da vida inteira**. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1973.

BAUDELAIRE, Charles: **Oeuvres complètes**. Robert Laffont, Paris, 2004. Org.: Claude Roy, e Michel Jamet.

BAUDELAIRE, Charles: **Correspondance**. Gallimard, Paris, 2000. Org. Claude Pichois e Jérôme Thélot.

BAUDELAIRE, Charles: **Lettres – 1841-1866**. Mercure de France, Paris, 1966.

BATAILLE, Georges: **La littérature et le mal**. Folio, Paris, 1990.

BENJAMIN, Walter: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Editora Brasiliense, São Paulo, 2000. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista.

_____ : **A modernidade e os modernos**. Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, 2000. Tradução: Arlete de Brito e Tânia Jatobá.

BENVENISTE, Emile: **Problèmes de Linguistique Générale I**. Gallimard, Paris, 1976.

_____ : **Problemas de Linguística Geral II**. Pontes, Campinas, 1989.
Tradução e revisão técnica: Eduardo Guimarães.

BERCOT, Martine: 1857: poèmes et contre-poèmes. In: **Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises**. Société D'Édition Les Belles Lettres, Numéro 41, Maio de 1989, p. 285-303.

BERMAN, Marshal: Baudelaire: o modernismo nas ruas. In: **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Companhia das Letras: São Paulo, 2007, p.158-204.

BERNARD, Suzanne: **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. A.G. Nizet, Paris, 1994 [1959].

BERSANI, Leo: **Baudelaire et Freud**. Seuil, Paris, 1981.

BERTRAND, Aloysius: **Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot**. Gallimard, Paris, 1980 [1842].

BERTRAND, Denis: **Caminhos da Semiótica Literária**. EDUSC, São Paulo, 2003.

BOILEAU Despréaux, Nicolas: **Oeuvres**. Paris, Garnier, 1967. Org. Georges Mongrédien.

BONENFANT, Luc: Le vers détourné : Aloysius Bertrand et la réinvention de la prose. In: **Romantisme**. CDU-SEDES, Paris, 2004, Volume 34, Numéro 123, p. 41-52.

BORDAS, Éric : Le rythme de la prose. In: **Semen**, N° 16, Rythme de la prose, 2003.
Disponível em: <<http://semen.revues.org/document2660.html>>.

BOSI, Alfredo: **O ser e o tempo da poesia**. Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

BOSI, Viviana: Baudelaire mau vidraceiro. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 1, janeiro-junho de 2007, p. 102-117.

BOURASSA, Lucie: **Henri Meschonnic: Pour une poétique du rythme**. Bertrand-Lacoste, Paris, 1997.

BOURGEOIS, René: **L'ironie romantique – Spetacle et jeu de Mme. de Stael à Gérard de Nerval**. Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

BUESCU, Helena Carvalhão: Modernidade, fronteiras, cristalização. In: **Cristalizações: fronteiras da modernidade**. Relógio D'Água Editores, Lisboa, 2005.

BUTOR, Michel : **L'utilité poétique: cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet**. Saulxures, Circé, 1995.

CATACH, Nina: La ponctuation. In: **Langue Française: La ponctuation**. Larousse, Paris, Nº 45, fevereiro de 1980, p. 16-27.

CLAUDEL, Paul: Réflexions et propositions sur le vers français. In : **Positions et Propositions**, Pléiade, Paris, 1965 [1928].

DESSONS, Gérard: **Introduction à L'Analyse du Poème**. Bordas, Paris, 1991.

_____ : **Émile Benveniste**. Bertrand-Lacoste, Paris, 1993.

_____ & MESCHONNIC, Henri: **Traité du rythme des vers et des proses**. Dunod, Paris, 1998.

DUFOUR, Pierre: “Les Fleurs du Mal”, dictionnaire de mélancolie. In: **Littérature**. Armand Colin, Paris, Nº 72, Dezembro de 1988, p. 30-54.

EVANS, David: Le voile se déchire : vers le poème en prose baudelairien In: **Fabula: recherche en littérature.** Disponível em: <<http://www.fabula.org/colloques/document386.php>>, desde 20 de Janeiro de 2007.

FERRAN, André: **L'esthétique de Baudelaire.** Hachette, Paris, 1933.

FOYARD, Jean: Les jeux de l'ironie dans la critique d'art de J. Huysmans. In: **Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises.** Société D'Édition Les Belles Lettres, Numéro 38, maio de 1986, p. 77-87.

FREUD, Sigmund: **Os chistes e sua relação com o inconsciente.** Imago, Rio de Janeiro, 2006 [1905].

FRIEDRICH, Hugo: **A estrutura da lírica moderna.** São Paulo, Duas Cidades, 1991.

GAUTIER, Théophile: **Histoire du romantisme.** Flammarion, Paris, 1979 [1874].

GLEIZE, Jean-Marie: Les chiens s'approchent, et s'éloignent. In: **ALEA – Estudos Neolatinos.** 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 2, julho-dezembro de 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos A.: **A estética romântica.** Atlas, São Paulo, 1992.

GREVISSE, Maurice: **Le bon usage: grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui.** Duculot, Paris, 1959.

GRUAZ, Claude: La ponctuation, c'est l'homme: emploi des signes de ponctuation dans cinq romans contemporains. In: **Langue Française: La ponctuation.** Larousse, Paris, Nº 45, fevereiro de 1980, p. 113-124.

GUINSBURG, Jacó (Org.): **O romantismo**. Perspectiva, São Paulo, 1993.

HAMON, Philippe: **L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique**. Hachette, Paris, 1996.

HAUGEN, Arne Kjell: Baudelaire: le rire et le grotesque. In: **Littérature**. Armand Colin, Paris, N° 72, Dezembro de 1988, p. 12-30.

HIDSLESTON, James A.: Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature. In: **Romantisme**. CDU-SEDES, Paris, 1991, Volume 21, Número 74, p. 57-64.

HUBERT, R. R.: La technique de la peinture dans le poème en prose. In: **Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises**. Société D'Édition Les Belles Lettres, Número 18, Março de 1966, p. 169-178.

HUGO, Victor: **Cromwell**. Garnier, Paris, 1968, p. 3-39.

_____ : **Hernani**. Bordas, Paris, 1981.

JAKOBSON, Roman: Linguística e Poética. In: **Linguística e comunicação**. Cultrix, São Paulo, 1985, p. 118-162. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

_____ : Uma microscopia do último "Spleen", em *Fleurs du Mal*. In: **Poética em ação**. Perspectiva, São Paulo, 1990, p. 239-254.

JOHNSON, Barbara: **Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne**. Flammarion, Paris, 1982.

KOCH, Ingedore Villaça: **A coesão textual**. Contexto, São Paulo, 1989.

_____ : **A coerência textual**. Contexto, São Paulo, 1991.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & NANCY, Jean-Luc: L'exigence fragmentaire. In: **L'absolu littéraire**. Seuil, Paris, 1978.

LANSON, Gustave: **Boileau**. Hachette, Paris, 1900.

LEMAITRE, Henri: **La poésie depuis Baudelaire**. A. Colin, Paris, 1965.

LEROY, Christian: Les Petits Poèmes en Prose 'Palimpsestes' ou Baudelaire et Les rêveries du promeneur solitaire de Rousseau. In : **Baudelaire: nouveaux chantiers**. Presses universitaires du septentrion, Paris, 1995, pp. 61-70. Org. Jean Delabroy e Yves Charnet.

LINS, Vera: **Poesia e crítica: uns e outros**. Viveiros de Castro Editora, Rio de Janeiro, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique: **Le contexte de l'oeuvre littéraire**. Dunod, Paris, 1993.

_____ : **Pragmática para o discurso literário**. Martins Fontes, São Paulo, 1996.

MATOS, Olgária: Baudelaire: antítese e revolução. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 1, janeiro-junho de 2007, p. 88-100.

MAURON, Charles: **Le dernier Baudelaire**. Corti, Paris, 1966.

MEITINGER, Serger: Idéalisme et poétique. In: **Romantisme**. CDU-SEDES, Paris, 1984, Volume 14, Numéro 45, p. 3-24.

MESCHONNIC, Henri: **Pour la poétique I**. Gallimard, Paris, 1970.

_____ : Un poème est lu: “Chant d’automne”, de Baudelaire. In: **Pour la poétique III**. Gallimard, Paris, 1980.

_____ : **Modernité Modernité**. Verdier, Paris, 1988.

_____ : **Critique du Rythme: anthropologie historique du langage**. Verdier, Paris, 1982.

MURAT, Michel: Le dernier livre de la bibliothèque : une histoire du poème en prose. In: **Fabula: recherche en littérature**. Disponível em: <http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose>. Não consta a data.

MURICY, Katia: O poeta da vida moderna. In: **ALEA – Estudos Neolatinos**. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, Nº 1, janeiro-junho de 2007, p. 48-62.

NEGRÃO, Esmeralda Vailati, SCHER, Ana Paula, & VIOTTI, Evani de Carvalho: Sintaxe: explorando a estrutura da sentença. In: **Introdução à linguística Vol. 2**. Contexto, São Paulo, 2003. Org. José Luiz Fiorin.

NUNES, Benedito: **Hermenêutica e poesia – O pensamento poético**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007.

NEVEU, Frank : L'apposition: concepts, niveaux, domaines. Présentation. In: **Langue française: Nouvelles recherches sur l'apposition**. Larousse, Paris, Nº 125, fevereiro de 2000, pp. 3-17.

OEHLER, Dolf: **O Velho Mundo desce aos Infernos– Auto-Análise da Modernidade Após o Trauma de Junho de 1848 em Paris**. Companhia das Letras, São Paulo, 1999. Tradução: José Marcos Macedo.

PAZ, Octavio: **Signos em rotação**. Perspectiva, São Paulo, 2003.

PEREIRA, Paulo Alexandre: Gouaches: picturalismo e poema em prosa. In: **Forma breve – revista de literatura**. Universidade de Aveiro, Aveiro, Nº 2, 2004, p. 27-44.

PEYRE, Henri: **Qu'est-ce que le romantisme?**. Presses Universitaires de France, Paris, 1971.

PICHOIS, Claude: **Baudelaire: études et témoignages**. La Balconnière, Neuchâtel, 1967.

_____ : **Baudelaire**. Payard, Paris, 1996.

POE, Edgar Allan: **Poemas e ensaios**. 2 ed. Rio de Janeiro, Globo, 1987, p. 109-122.
Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado.

POMMIER, Jean: **La mystique de Baudelaire**. Les Belles Lettres, Paris, 1932.

POULET, Georges: **La poésie éclatée – Baudelaire/Rimbaud**. PUF, Paris, 1980.

RAMOS, Nuno: **Ó**. Iluminuras, São Paulo, 2009.

RAYMOND, Marcel : **De Baudelaire ao Surrealismo**. Edusp, São Paulo, 1997.

RINCE, Dominique: **Baudelaire et la modernité poétique**. Presses Universitaires de France, Paris, 1991.

ROUBAUD, Jacques: **La vieillesse d'Alexandre**. Ramsay, Paris, 1988.

SANDRAS, Michel: **Lire le poème em prose**. Dunod, Paris, 2000.

SARTRE, Jean-Paul : **Baudelaire**. Folio, Paris, 1953.

SCHELEGEL, Friedrich: **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Iluminuras, São Paulo, 1994. Tradução, prefácio e notas: Victor-Pierre Stirnimann.

SERPER, Arié: Le concept de l'ironie, de Platon au Moyen Age. In: **Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises**. Société D'Édition Les Belles Lettres, Numéro 38, maio de 1986, p. 7-25.

SILVA, Ignácio Assis: **Corpo e sentido – A escuta do sensível**. UNESP, São Paulo, 1996.

SOUZA FILHO, José Alexandrino de: **O riso e o grotesco na obra de Charles Baudelaire**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

STAROBINSKI, Jean: **La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire**. Paris, Julliard, 1989.

TIEGHEM, Phillipe van: **Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France : de la Pléiade au Surréalisme**. Presses Universitaires de France, Paris, 1960.

_____ : **Romantisme français**. PUF, Paris, 1958.

TODOROV, Tzvetán: **La notion de littérature**. Seuil, Paris, 1987.

TROYAT, Henri: **Baudelaire**. São Paulo, Scritta, 1995. Tradução: Renata Maria Parreira Cordeiro.

VALÉRY, Paul: Au sujet D'Adonis. In: **Variété**. Gallimard, Paris, 1962 [1924], p. 57-97.

_____ : Sur Bossuet. In: **Variété II**. Gallimard, Paris, 1930, p. 40-43.

_____ : Situation de Baudelaire. In: **Oeuvres I**. Pléiade, Paris, 1957.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie: Premiers Poèmes en Prose: Le spleen de la poésie. In: **Littérature**. Armand Colin, Paris, N° 91, Outubro de 1993, p. 3-11.

_____ : Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius

Bertrand. In: **Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis**, N° 19, 1998, p. 45-55. Disponível em: <<http://www.phil.muni.cz/rom/vincent98.pdf>>.

WETHERIL, Peter Michael: **Charles Baudelaire et la poésie D'Edgar Allan Poe**. Nizet, Paris, 1962.

ZILBERBERG, Claude: **Razão e poética do sentido**. EDUSP, São Paulo, 2007.