

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

RITA DE CÁSSIA BOVO DE LOIOLA

**Um convite “singular”:
aspectos da relação entre as representações de poeta e de
leitor nos poemas em prosa de Charles Baudelaire**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2023

RITA DE CÁSSIA BOVO DE LOIOLA

Um convite “singular”:
aspectos da relação entre as representações de poeta e de leitor nos poemas em prosa de
Charles Baudelaire

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Teoria Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Doutora em Teoria Literária e Literatura
Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Bosi.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a):** Rita de Cássia Bovo de Loiola _____**Data da defesa:** 5/10/2023**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Viviana Bosi _____

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23/11/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L834d Loiola, Rita de Cássia Bovo de
 Um convite "singular": aspectos da relação entre as
representações de poeta e de leitor nos poemas em
prosa de Charles Baudelaire / Rita de Cássia Bovo de
Loiola ; orientadora Viviana Bosi - São Paulo, 2023.
 275 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Charles Baudelaire. 2. Poesia. 3. Século XIX.
4. Leitor. 5. Crítica Literária. I. Bosi, Viviana,
orient. II. Título.

Nome: LOIOLA, Rita de Cássia Bovo de

Título: Um convite “singular”: aspectos da relação entre as representações de poeta e de leitor nos poemas em prosa de Charles Baudelaire

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Marta Kawano _____ Instituição: FFLCH-USP _____

Julgamento: Aprovada _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Celia de Moraes Rego Pedrosa Instituição: UFF _____

Julgamento: Aprovada _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras Instituição: PósDoc - FFLCH _____

Julgamento: Aprovada _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Cenira e Pedro, sempre.

AGRADECIMENTOS

À Viviana Bosi, orientadora com quem divido caminhos desta pesquisa há uma década, interlocutora perspicaz, afetuosa e paciente, sempre pronta a escutar, ensinar, questionar e, incansavelmente, aprender.

Ao Marcos Siscar e ao Eduardo Veras, pelo diálogo lúcido e generoso, pelas discussões, incentivo e imensas contribuições em todas as etapas deste trabalho, sem as quais ele seria impensável.

Às professoras e professores que se dispuseram à leitura deste trabalho e à composição da banca examinadora.

Ao André Guyaux, ao André Schellino e à Aurélia Cervoni, que me guiaram pelos inesquecíveis corredores da Université Paris-Sorbonne, das bibliotecas e do mundo acadêmico parisiense.

Ao grupo de estudos baudelairianos no Brasil, colegas com quem pude compartilhar as angústias e alegrias desta pesquisa – e aos quais devo o honroso, divertido (e amedrontador) epíteto de baudelairiana.

Aos companheiros do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, por atravessarmos juntos estes últimos quatro anos de pungentes incertezas em uma universidade pública brasileira, trabalhando com poesia.

Aos amigos mais próximos que seguraram minhas mãos (e meus livros) em inúmeras oportunidades e em dois países: Julia, Laila, Juvs, Cris, Luciana, Nicollas, Fadul, Fillipe, Rafael Ireno, Rafael Machado, Álvaro, Cinara. Alan. Reinaldo, Thibaut e Patrícia, merci.

Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por meio do programa PrInt USP/Capes de Doutorado Sanduíche no Exterior.

“É para você que escrevo, hipócrita.”
Ana Cristina Cesar

RESUMO

LOIOLA, Rita de Cássia Bovo de. **Um convite “singular”: aspectos da relação entre as representações de poeta e de leitor nos poemas em prosa de Charles Baudelaire.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese pretende estudar alguns aspectos das relações tecidas entre as imagens de poeta e de leitor nos poemas em prosa de Charles Baudelaire. Publicados em jornais e revistas pelo autor, esses textos foram reunidos, organizados e editados após a sua morte, em um volume que recebeu o título de *Petits poèmes en prose* (1869). Diante dos poemas, o leitor é confrontado com uma sensação dúbia, ambivalente, em que a busca pelos sentidos parece estar permanentemente em fuga, oscilando entre as contradições e paradoxos exibidos pelo discurso poético. Para abordar essa relação com o texto baudelaireano, inicialmente investigamos a complexa história editorial desses poemas em prosa, que mantém a leitura entre o caráter circunstancial dos periódicos e a unidade do livro. Partindo do diálogo da crítica tradicional com as pesquisas que se dedicam sobretudo aos escritos da década final de vida do poeta, considerando sua fragmentação, inacabamento e incertezas, buscamos, em seguida, explorar como se dá a construção das imagens do sujeito poético e do leitor em alguns dos poemas em prosa, tentando compreender sua mobilidade e instabilidade. Por fim, dedicamo-nos a observar algumas das linhas que compõem a relação entre as duas figuras, examinando as tramas de provocação e de ironia costuradas ao discurso. A ideia é sugerir algumas entradas para a relação ambígua, feita de espelhamentos e deslocamentos, entre ternura e inimizade, constituída entre o “eu” e o “outro” dos poemas em prosa de Baudelaire.

Palavras-chave: Charles Baudelaire, poema em prosa, leitor, poesia moderna, crítica literária.

ABSTRACT

LOIOLA, Rita de Cássia Bovo de. **A “singular” invitation: aspects of the relationship between the figures of poet and reader in Charles Baudelaire’s prose poems.**

Doctoral Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This thesis aims to study some aspects of the relationship between the images of poet and reader in Charles Baudelaire’s prose poems. These texts were published in journals and magazines by the author and later gathered, organized and edited after his death, in a volume entitled *Petits poèmes en prose* (1869). When faced with these poems, the reader is confronted with a dubious, ambivalent sensation, in which the search for meanings seems to be constantly elusive, oscillating between the paradoxes and contradictions displayed by the poetic discourse. To address this relation with the Baudelaire’s text, we initially investigated the complex editorial history of these prose poems, which contributes to keep the act of reading in a place between the circumstantial nature of the press and the unity of the book. Building upon the dialogue between traditional criticism and the research dedicated mainly to the writings of the poet’s last decade, considering their fragmentation, incompleteness and uncertainties, we seek, then, to explore the construction of the images of poet and reader in some of the prose poems, attempting to understand their mobility and instability. Finally, we observe some of the lines that compose the relation between the two figures, examining the how provocation and irony are merged in the discourse. The idea is to suggest some entries into the ambiguous relationship, made by mirroring and displacement, between tenderness and enmity, established with the “other” in Baudelaire’s prose poems.

Keywords: Charles Baudelaire, prose poem, reader, modern poetry, literary criticism.

RÉSUMÉ

LOIOLA, Rita de Cássia Bovo de. **Une “singulière” invitation : aspects de la relation entre les images de poète et de lecteur dans les poèmes en prose de Charles Baudelaire.**

Thèse (Doctorat). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Cette thèse a pour but d'étudier quelques aspects des relations tissées entre les images de poète et de lecteur dans les poèmes en prose de Charles Baudelaire. Publiés par l'auteur dans des journaux et magazines, ces textes ont été réunis, organisés et édités dans une édition posthume intitulé *Petits poèmes en prose* (1869). En lisant ces poèmes, le lecteur a une sensation double, ambivalente et la recherche des significations semble être toujours en fuite entre les paradoxes et les contradictions du discours poétique. Pour aborder cette relation avec le texte baudelairien, nous avons commencé par l'investigation de la complexe histoire éditoriale de ces poèmes en prose, qui contribue à une lecture placée entre la nature circonstancielle de la presse et l'unité du livre. Ayant comme point de départ le dialogue entre la critique traditionnelle et les recherches dédiées aux écrits du « dernier Baudelaire », qui considèrent la fragmentation, inachèvement et incertitudes de ces textes, nous allons, ensuite, explorer la constitution des images du sujet poétique e du lecteur dans certains des poèmes en prose, essayant de comprendre leur mobilité et instabilité. Enfin, nous nous consacrons à observer certaines lignes qui composent le rapport entre les deux représentations, en faisant un examen du tissu provocateur et ironique qui couvre le discours poétique. L'objectif est de suggérer quelques entrées dans cette relation ambiguë, fait de miroirs et déplacements, tendresse et haine, entre le « je » et l'« autre » des poèmes en prose de Baudelaire.

Mots-clés : Charles Baudelaire, poème en prose, lecteur, poésie moderne, critique littéraire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
OS PEQUENOS POEMAS EM PROSA – O SPLEEN DE PARIS: A EDIÇÃO PÓSTUMA E SUAS LEITURAS	
1. O último Baudelaire.....	22
1.1. Irredutibilidade.....	26
1.2. Preocupação ética e estética.....	30
1.3. Tensão entre unidade e fragmentação.....	50
2. A edição dos Pequenos poemas em prosa – O Spleen de Paris.....	53
2.1. À Arsène Houssaye.....	60
AS IMAGENS DO SUJEITO POÉTICO E DO LEITOR NOS POEMAS EM PROSA	
1. O sujeito poético.....	73
1.1. A “lenda” Baudelaire.....	75
1.2. “Perfeito ator”	89
1.3. O sujeito estilhaçado.....	100
1.4. Figurações do poeta: “As vocações”, “O galante atirador”, “A sopa e as nuvens.....	109
2. O leitor.....	126
2.1. Endereçamento.....	127
2.2. Distensão e fragmentação do destinatário.....	135
2.3. Figuração do poeta-leitor: “As multidões”	152
2.3.1 “Ele não se deixa ler”: “The man of the crowd”, de Edgar Allan Poe	160
2.3.2 Multidão-solidão: o leitor como intérprete.....	166
O PACTO DE LEITURA ENTRE POETA E LEITOR	
1. O questionamento das figuras de autor e leitor no século XIX: Lamartine e Hugo.....	179
2. “Ao leitor” e prefácio a <i>Les Contemplations</i>, de Victor Hugo.....	185
3. Provocação: “O cão e o frasco”	196
4. Ironia.....	210
4.1. Ironia romântica.....	211
4.2. Baudelaire e Hoffmann: matrizes irônicas no ensaio sobre o riso.....	218
4.3. A infiltração da ironia na voz poética e sua relação com a leitura: “O heautontimoroumenos” e “O tiro e o cemitério”	232
REFLEXÕES FINAIS.....	253
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	260

INTRODUÇÃO

Costuma-se aceitar que Charles Baudelaire seja o poeta de um único livro de poemas, *Les Fleurs du Mal*. Seus versos, nos quais o poeta acreditava « avoir simplement réussi à dépasser les limites assignées à la Poésie » [“ter simplesmente conseguido ultrapassar os limites atribuídos à poesia”]¹ (C I, 583)², como afirmou em carta ao editor Jean Morel em fim de maio de 1859, tornaram o título um clássico, um dos mais editados da literatura mundial (BENJAMIN, 2018, p. 94). Porém, na última década de vida, o autor cultivava também o projeto de um “outro” livro, que seria o “duplo” [« pendant »] (C II, 339) de *As flores do mal*. Ele reuniria seus poemas em prosa, publicados de maneira intermitente em jornais e revistas literárias desde 1855, textos pelos quais o poeta tinha muito apreço. Em 20 de março de 1863, Baudelaire escreve ao editor Pierre-Jules Hetzel, com quem havia assinado um contrato para o futuro volume: « J’attribue une grande importance au *Spleen de Paris*. La vérité est que je ne suis pas content du livre, que je le remanie et que *je le repétris*. » [“Atribuo uma grande importância ao *Spleen de Paris*. A verdade é que não estou contente com o livro, que eu o refaço e que *eu o reconstruo*.”] (C II, 295). Baudelaire morre em 1867, sem ver a coletânea de seus poemas em prosa publicados, como desejaria.

¹ Os textos em língua estrangeira terão a tradução da autora, salvo exceções, como os poemas de Baudelaire, em que a edição em língua portuguesa será mencionada com a indicação entre parênteses do ano e nome do tradutor. Optamos pela versão de Júlio Castañon Guimarães para os poemas de *As flores do mal*, de Isadora Petry e Eduardo Veras para os poemas em prosa e pela retradução de Thiago Mattos de Oliveira, contida em sua tese de doutorado, para os fragmentos de *Mon Cœur mis à nu*, tradutores com edições recentes e que se dedicam também ao estudo da obra do poeta. Resolvemos citar os originais em francês e sua versão em português para ter mais clareza e compreensão sobre o conteúdo.

² As referências às obras de Baudelaire citadas neste trabalho são das edições organizadas por Claude Pichois, publicadas pela coleção Bibliothèque de la Pléiade, da editora francesa Gallimard. As referências introduzidas pela letra “C” designam a correspondência do autor, reunidas em dois volumes por Pichois e Jean Ziegler, com o algarismo romano designando o volume e o número arábico, a página. As citações iniciadas por “OC” são das *Œuvres complètes*, também em dois volumes, publicadas pela mesma coleção.

Apesar de o poeta esboçar em diversas cartas os planos para a construção do livro (cf. ABES, VERAS, 2019), sua impressão será feita apenas em 1869, como parte das *Œuvres complètes* [*Obras completas*] do poeta, aos cuidados de Charles Asselineau e Théodore de Banville. Portanto, o que se convencionou chamar como o livro que reúne esses poemas é parte de uma publicação póstuma, cuja estrutura – título, organização e número de textos – foi feita à revelia do autor. Apesar de Baudelaire, que controlava de maneira rigorosa a impressão de seus manuscritos³, planejar alguma estrutura para o que viria a ser uma coletânea, ela se manteve em estado de inacabamento.

Sendo assim, é importante não perder de vista que os poemas em prosa exibem um caráter circunstancial, intimamente ligado à publicação original em periódicos – 15 jornais e revistas receberam a impressão de 73 desses textos, reunidos em conjuntos ou séries até 1869. Em sua gênese, eles foram concebidos para um suporte de aparência leve, fugaz e de leitura rápida, sendo poemas ao qual Baudelaire pretendia imprimir um cunho « pénétrante et légère » [“penetrante e ligeiro”] (C II, 583), como « bagatelles laborieuses » [“bagatelas laboriosas”] (C II, 493), segundo define em cartas ao crítico Sainte-Beuve, em 15 de janeiro de 1866 e 4 de maio de 1865. Daí advém uma ligação ambígua ou descontínua com o leitor, tensionada com o público da imprensa onde os poemas foram inicialmente impressos e com aquele que acessaria os poemas em prosa por meio do futuro livro ou coletânea.

³ O poeta escreve em 20 de junho de 1863 a Gervais Charpentier, editor da *Revue Nationale* que impôs correções ao poema em prosa « La belle Dorothée » [“A bela Doroteia”]: « Je viens de lire les deux extraits (*Les Tentations* [*Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire*] et *Dorothée*) insérés dans la *Revue Nationale*. J’y trouve d’extraordinaires changements introduits après mon *bon à tirer*. Cela, Monsieur, est la raison pour laquelle j’ai fui de tant de journaux et de revues. Je vous avais dit : supprimez *tout un morceau*, si une *virgule* vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule ; elle a sa raison d’être. ». [“Acabo de ler os dois excertos (*As tentações* [*As tentações ou Eros, Pluto e a Glória*] e *Dorotéia*), inseridas na *Revue Nationale*. Encontrei aí extraordinárias mudanças introduzidas após minha *prova de impressão*. Essa, senhor, é a razão pela qual fugi de tantos jornais e revistas. Eu tinha lhe dito: Corte *todo o período*, se *uma vírgula* lhe incomoda no período, mas não tire a vírgula; ela tem sua razão de ser.”] (C II, 307).

Esses escritos são, pois, de composição espontânea e ao mesmo tempo trabalhosa, revestidos da ambivalência entre o superficial e o relevante, da compreensão ágil e cuidadosa, o que corresponderá ao arcabouço tensionado entre a unidade do livro e a fragmentação do jornal. Invariavelmente, a leitura desses textos, isoladamente ou em conjunto, provoca uma sensação dúbia, oscilante e que dificilmente encontra soluções unívoca nas frases do texto. O discurso do sujeito poético parece deslizar entre artimanhas, dificultando a escolha dos sentidos, em um movimento de aceitação e crítica em relação ao ambiente social, aproximação e afastamento de uma certa tradição lírica, afeição e repulsa direcionadas ao objeto do discurso. Nesse percurso, a relação com o leitor irá ganhar relevância, pois ele será instado a deixar uma postura passiva, de simples receptor dos significados, para perscrutar e se envolver com o texto, agindo sobre ele e, em conjunto com o poeta, formar os sentidos. Mais que um « *lecteur paisible et bucolique* » [“leitor tranquilo e bucólico”] (OC I, 137), como representado no início de « *Épigraphe pour un livre condamné* » [“Epígrafe para um livro condenado”], o intérprete dos poemas em prosa baudelairianos saberia se lançar « *à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe* » [“ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa”] (OC I, 291), nas palavras de « *Les Foules* » [“As multidões”], atuando sobre o discurso e sobre sua compreensão.

O caráter dialógico e a pressuposição do ato de leitura ocupam posições centrais na obra baudelairiana, aspecto percorrido pela crítica⁴. A importância da solicitação endereçada ao destinatário é colocada no poema que abre *As flores do mal*, em 1857, com a apóstrofe ao « *hypocrite lecteur* » [“leitor hipócrita”] (OC I, 6), que inaugura o singular convite ao público. Os poemas em prosa, porém, parecem ressaltar, além do chamado ao interlocutor, o caráter difuso, multifacetado, ambíguo e fragmentário desse leitor, que vai

⁴ Cf. sobretudo estudo de Benjamin (2018, p. 93-134), Oehler (1997) e as ponderações de Veras (2017).

escapar a categorizações e unificações. Seu estudo aprofundado indica que a relação instituída entre poeta e leitor participa das contradições, ambivalências e hesitações da obra baudelairiana. As múltiplas imagens do sujeito poético estariam convocando destinatários também diversificados e instáveis.

Esse movimento complexo entre as duas figuras havia sido intuído em trabalho anterior, em que fizemos a análise de um único poema em prosa, « Le Port » [“O porto”] (LOIOLA, 2016). Durante a pesquisa de mestrado, a investigação da forma⁵ dos *Petits poèmes en prose* [Pequenos poemas em prosa] bem como de suas ambiguidades sugeria uma intrincada rede de ligações entre o poeta e seu público, que fugia a delimitações. O fracasso sucessivo de nossas interpretações diante do texto baudelairiano – afinal, não é isso que sustenta a leitura? – continuou a estimular o estudo, que se estendeu neste trabalho de doutorado. Os poemas em prosa pareciam intencionalmente impedir leituras fixas ou padronizadas, pedindo um papel participativo e ao mesmo tempo móvel do leitor, e ensaiamos, não sem inúmeras hesitações, explorar precisamente essa relação dos poemas com o interlocutor. Cercados por uma teia de indefinições críticas e genéricas (quanto ao gênero e quanto à gênese), os textos que compõe o *Spleen de Paris* solicitaram, de início, a movimentação do escopo teórico, que se deslocou para autores e pesquisadores dedicados sobretudo aos escritos na década final de vida do poeta, o chamado « dernier Baudelaire » [“último Baudelaire”], atentos a suas incertezas, à mobilidade e à fragmentação da interpretação.

Essa perspectiva – ressalvas feitas à categorização temporal do estudo de um autor, que permite objeções – busca, a partir dos escritos tardios, voltar os olhos para a produção discursiva, articulando as peculiaridades da obra poética, crítica, tradução,

⁵ Sobre as considerações a respeito do gênero, cf. o primeiro capítulo da dissertação citada bem como Cervoni e Schellino (2017a).

correspondência, notas e outros escritos baudelairianos, inserindo-os no contexto mais dilatado da arte do século XIX. Com isso, o estudo procura valorizar e dar voz às contradições e ambivalências do poeta, assinalando sua irredutibilidade constitutiva e ampliando a compreensão. Ao levar em conta esses aspectos, as pesquisas passaram a frequentar espaços até então incomuns, reavivando a compreensão da obra do poeta.

Para o estudo dos poemas em prosa, esse ângulo de leitura proporcionou uma abordagem bastante frutífera, e procuramos, sempre que possível, aproximar os poemas em prosa tanto do contexto de sua publicação original, nos periódicos, quanto de sua formatação no volume póstumo, o que possibilitou a abertura do leque interpretativo e a expansão dos sentidos. O caminho levou ao mergulho no trabalho de pesquisadores que exploraram múltiplas faces da poética de Baudelaire, como o de baudelairianos eminentes, à exemplo de Claude Pichois, herdeiro das pesquisas de Eugène Crépet (o responsável pela compilação das *Œuvres posthumes* [*Obras póstumas*] de Baudelaire, editadas em 1887, entre outras) e de seu filho, Jacques Crépet; Georges Blin, titular da cadeira de literatura francesa moderna do Collège de France entre 1965 e 1988; e Robert Kopp, organizador de uma edição crítica dos *Petits poèmes en prose* em 1969. Mais recentemente, pesquisadores que publicam em língua francesa e inglesa, como Steve Murphy, Antoine Compagnon, André Guyaux, Patrick Labarthe, John E. Jackson, Edward Kaplan, John A. Hiddleston e Maria C. Scott, dedicaram-se à obra do poeta, publicando estudos fundamentais sobre os poemas em prosa. No Brasil, a pesquisa de críticos como Eduardo H. N. Veras, com seu trabalho a respeito da poética baudelairiana; Gilles Abes, abordando a correspondência e recepção do poeta em terras nacionais; e Marcos Siscar, considerando aspectos relativos à crítica e teoria literária e às fendas da obra baudelairiana, promoveram entradas significativas e incontornáveis para a leitura dos poemas em prosa.

À medida que este trabalho avançava, uma miríade de caminhos se apresentou, como em um jogo de espelhos em que as imagens são multiplicadas ao infinito. A crítica baudelairiana é desesperadamente volumosa: organizada pela palavra-chave “Charles Baudelaire”, nos prédios da *Bibliothèque Nationale de France (BnF)*, seus volumes ocupam estantes de andares inteiros, tornando a mera visão do conjunto uma profusão de impossibilidade hermenêutica. Ela acabou apontando para caminhos díspares e nos levou tanto para um estudo de fôlego da obra de autores como Walter Benjamin, cujo olhar sobre Baudelaire é inescapável, como para a leitura de Jacques Derrida, com suas reflexões sobre « La fausse monnaie » [“A moeda falsa”], passando pelos estudos da poética dos afetos, que problematizam as relações artísticas, ou pela investigação do endereçamento poético. Promoveu a participação em seminários e palestras do “Groupe Baudelaire”, no *Institut de textes et manuscrits modernes (Item)*, em Paris, em que as relações do poeta com seus manuscritos, com o cômico ou com a música foram investigados, bem como proporcionou a presença no último curso de Antoine Compagnon no Collège de France, que tratava de obras artísticas tardias, interrompido pela irrupção do vírus do Covid-19.

Ao longo do tempo, o ângulo plural e paradoxal para a observação da obra baudelairiana, partindo de questões poéticas atuais como a posição do leitor e as indeterminações da leitura, foi possibilitando a abertura de uma perspectiva renovadora diante dos textos. O trabalho, atravessado pelas incontáveis incertezas de uma pandemia vivida sob um governo refratário à divergência de vozes e corpos, bem como a manifestações sociais, políticas, culturais e científicas, promoveu torções e reorientações no foco do trabalho, que foi ganhando rachaduras, falhas e discontinuidades cada vez maiores. Gradualmente, essas brechas foram se mostrando apropriadas à abordagem da escrita baudelairiana que, sob um prisma interpretativo plural, sem deixar de se manter

atado a um esteio teórico que possibilita a autocrítica, desenha-se também múltipla. “Assim como a obra baudelairiana se apresenta irreduzível, a crítica do poeta também deve se fazer irreduzível” – a expressão, incansavelmente repetida pelos pesquisadores da obra do poeta, passou a ganhar a ênfase devida, ressaltando não apenas a particularidade dos textos do autor, mas também da crítica.

Sendo assim, a redação desta tese foi pensada e organizada de modo a considerar e refletir as fissuras que a compõem. O texto será composto de retomadas, voltas e reformulações, como em “arabescos” (OC II, 652) ou “caleidoscópios” (OC II, 692), para citar algumas das imagens caras a nosso autor. É preciso ressaltar que este será um trabalho escrito na segunda pessoa do plural – o “nós” lido em negativo é o resultado da composição polifônica de perspectivas e pontos de vista que atravessaram as investigações e análises. Vozes de poetas, leitores, críticos, professores, pesquisadores, colegas de estudo, especialistas da obra de Baudelaire, do século XIX francês e brasileiro, entre muitas outras, foram ouvidas e ecoaram durante todo o percurso da escrita. Elas se mesclaram à nossa voz e serão mencionadas ao longo destas páginas em um diálogo que, esperamos, seja construtivo e se mantenha aberto. Não haveria como conceber um trabalho a respeito da relação entre as instâncias de poeta e de leitor – ou “eu” com a alteridade – de outra forma.

Inicialmente, portanto, apresentaremos alguns dos pressupostos teóricos indispensáveis à leitura desta pesquisa, que propiciaram a aproximação dos poemas em prosa considerando suas singularidades, contradições e ambivalências, ou seja, sem desprezar as tensões ou oscilações discursivas. Abordaremos alguns aspectos do “último Baudelaire” que levaram uma parte considerável da crítica a reler os textos reunidos nos *Pequenos poemas em prosa – O Spleen de Paris* chamando a atenção para seu caráter póstumo, inacabado, fragmentário, entre o projeto do livro e as páginas de periódicos,

exibindo uma forma composta por uma moral e uma estética próprias. Nessa esteira propomos reflexões trazidas pelas pesquisas mais recentes a respeito da carta à Arsène Houssaye, colocada como prefácio do volume de 1869, que tende a orientar a leitura do conjunto.

Em seguida, um capítulo intermediário irá estudar a mobilidade das imagens do sujeito poético baudelairiano e das figurações do leitor, buscando estabelecer relações entre os poemas em prosa, versos, os ensaios, a tradução e a crítica do poeta. Nessa parte do trabalho, serão investigadas as fragmentações e multiplicidades dessas representações, buscando caracterizar suas peculiaridades, presentes em alguns dos poemas em prosa.

Neste momento, é oportuno pontuar que o presente estudo, que parte da perspectiva da teoria literária, vai se interessar menos pela maneira com que eventos externos *determinariam* a leitura e o “leitor” e mais para o modo como eles estariam *em diálogo* com fatores internos à obra, proporcionando a compreensão dos poemas e das figuras de “poeta” e de “leitor”. Em outras palavras, a proposta será buscar imagens de “poeta” e de “leitor” construídas internamente pelos poemas de Baudelaire, que se depreendem da abordagem dos textos, e não caracterizar o que seria um “leitor real” ou participante do mundo exterior ao texto, que possa ser localizado em um espaço e tempo definidos historicamente e condicionado por acontecimentos sociais. Dessa maneira, procuramos tratar os dados históricos ou biográficos menos como origem, justificativa ou explicação dos sentidos do texto e mais em articulação com a interpretação. Os elementos externos ao texto ficcional terão o potencial de indicar informações relevantes a respeito de determinadas relações ou eventos individuais e podem colocar em perspectiva imagens e figuras representadas pelos poemas. Por essa razão, trataremos das representações construídas pelos poemas, deixando que o poeta ou leitor histórico-biográfico, com acesso à poesia e aos periódicos do século XIX, nos ofereça informações que poderiam

adicionar outros ângulos para a leitura, realinhando eventuais equívocos de compreensão ou ampliando seu escopo.

Essa perspectiva, partindo da estrutura interna dos poemas em prosa baudelairianos, sem deixar de considerar aspectos externos – tendo como pressuposto que a poesia está entremeada ao “mundo real” por meio de relações complexas, sem jamais se descolar dele – manteve-se por longo período como uma questão neste trabalho e, inevitavelmente, as oscilações e incertezas relativas ao tópico acompanham o presente texto. Sendo assim, sugerimos a aproximação da produção baudelairiana aos poemas de Victor Hugo, nome com o qual Baudelaire mantinha relações paradoxais, procurado estudar o vínculo entre autor e sujeito poético bem como o pacto de leitura proposto em algumas das obras dos dois escritores. Recorremos ainda ao conceito de endereçamento, estudado por nomes como Joëlle de Sermet (1996), Célia Pedrosa (2014) e apresentada pelo verbete do *Indiccionario do contemporâneo*, organizado coletivamente por esta última junto a pesquisadores como Diana Klinger, Jorge Wolff e Mario Cámara (ANDRADE et al.; PEDROSA et al., 2018). Esse prisma de leitura, que descreve o “eu endereçado” da poesia, irá, entre outras características, conceber o interlocutor como um “co-enunciador” poético, abordagem que nos pareceu bastante pertinente para a compreensão do texto de Baudelaire.

No capítulo final, foram buscadas algumas entradas para as peculiaridades que envolvem o pacto de leitura estabelecido com os poemas em prosa baudelairianos. Desde o início da pesquisa nos intrigavam os aspectos da “singular” relação estabelecida entre as imagens de poeta e de seu leitor, que parecia mesclar elementos de hostilidade, afeto, sedução e irritação em uma “cumplicidade inimiga”, nas palavras de Silviano Santiago (2002, p. 67). A leitura parecia insinuar uma permanente alternância ou reunião dessas sensações, por vezes levando ao paradoxo ou aos limites da contradição. O adjetivo

« singulier » [“singular”], um dos prediletos de Baudelaire, é empregado em cartas para descrever o projeto do livro de poemas em prosa (C II, 295; C II, 301 e C II, 473) e para desenhar o perfil de artistas como Constantin Guys (OC II, 687) ou Charles Meryon (OC II, 66). Em correspondência à Mme. Aupick, o poeta afirma: « Je puis devenir grand; mais je puis me perdre, et ne laisser que la réputation d’un homme singulier » [“Posso me tornar ilustre; mas posso me perder e deixar apenas a reputação de um homem singular”]. Na pena baudelairiana, o termo parece reunir atributos de estranheza, complexidade, indefinibilidade, contradição ou a ambivalência de sensações, que escapam a definições fechadas. Tínhamos a impressão de que os poemas estendiam um convite “singular” a seu leitor, atuando no estabelecimento de um vínculo interpretativo não menos “singular”.

Para tentar adentrar essa relação, partimos da investigação de uma certa “violência” textual, pesquisando o que seria uma escrita da cólera no texto baudelairiano – enfoque que, apesar de bastante frutífero para a compreensão de textos tardios como os de *Mon cœur mis à nu* (cf. OLIVEIRA, 2018) ou dos fragmentos sobre a Bélgica (cf. GUYAUX, 2011), pareceu deixar uma quantidade significativa de fios soltos no que diz respeito à relação com o leitor dos poemas em prosa. Em contrapartida, a ideia de um convite provocativo e irônico estendido ao interlocutor se mostrou uma abordagem mais rica. As reflexões a respeito da “provocação, do entrechoque, da sedução cheia de advertências”, termos empregados por Marcos Siscar (2016, p. 127) para tratar dos deslocamentos operados pela poesia de Ana Cristina Cesar, começaram por amarrar algumas das linhas da complexa trama entre as encenações de poeta e de seu leitor nos poemas em prosa.

Junto a essas reflexões, a pesquisa a respeito da infiltração da ironia na voz poética baudelairiana e sua reverberação nas representações do sujeito poético e de seu destinatário conduziram a nós importantes, que constroem e sustentam essa rede de

vínculos. Detivemo-nos no estudo das relações entre o autor e E. T. A. Hoffmann, o « admirable Hoffmann » [“admirável Hoffmann”] (OC II, 542), nas palavras do poeta, e do ensaio baudelairiano sobre o riso, para percorrer algumas linhas a respeito da ironia, do cômico, da influência da caricatura e do aspecto risível, que permeiam o vínculo entre o “eu” dramatizado pelos poemas em prosa e seu interlocutor. A ironia de matriz romântica permite ainda uma lucidez ou distanciamento crítico que parece compor um núcleo substancial para a interpretação da obra do poeta.

Por fim, o conjunto de particularidades desse acordo lírico nos poemas em prosa possibilitou ainda algumas projeções dos papéis discursivos de poeta e de leitor em direção à sociedade. A obra de um poeta que coloca a relação dialógica em posição primordial, em que sua representação é construída por uma intrincada teia de ligações, plurais e multifacetadas, parece insistir em colocar à prova ideias de totalidade, de equivalência imposta ou de conexões que desconsideram a diversidade, a dessemelhança e a heterogeneidade. Em última instância, discutir a ligação encenada entre o “eu” e o “outro” – instâncias permanentemente em fuga – em termos poéticos, considerando suas afinidades e descompassos, oscilações, ambivalências e contradições é também refletir sobre possibilidades de relações, de construções comuns que ofereçam alternativas à fixidez, à unidade e à continuidade. É considerar o elo entre a poesia e o espaço coletivo, seu pertencimento e implicações.

A EDIÇÃO DE *O SPLEEN DE PARIS – PEQUENOS POEMAS EM PROSA*: LEITURAS CRÍTICAS E HISTÓRIA DE PUBLICAÇÃO

1. O “último Baudelaire”

A obra de Charles Baudelaire costuma frequentemente levar o leitor à perplexidade. As afirmações do autor, ora modernas, ora reacionárias, por vezes em busca da transcendência, por vezes valorizando o lugar-comum e o banal da experiência, tendem a desconcertar aqueles que se envolvem com as centenas de páginas deixadas pelo poeta. A extensa crítica baudelairiana, em geral, dispõe-se a acompanhar os paradoxos do autor, dividindo-se em posições não raro antagônicas, apontando uma certa incoerência ou hesitação no todo da argumentação dos textos, que se expandem em versos, poemas em prosa, ensaios, textos críticos, notas, cadernos e correspondência. Por vezes, a interpretação destaca poemas que reverberam o ideal, auge da “arte pela arte”, repletos de “encanto, música, sensualidade poderosa e abstrata... Luxo, forma e volúpia” [« charme, musique, sensualité puissante et abstraite ... Luxe, forme et volupté »], segundo as palavras de Paul Valéry (1957, p. 980 na versão original e VALÉRY, 2011, p. 27 na tradução em português). Em outros momentos, ressalta a obra de viés político marcado, em que Baudelaire exibiria semelhanças com o tipo do “conspirador profissional” (BENJAMIN, 2018, p. 9) ou atuando como um “agente secreto – o agente da secreta insatisfação de sua classe diante de sua própria hegemonia” (BENJAMIN, 2006, p. 92, nota 300)⁶.

⁶ Nota de Walter Benjamin no que viria a ser a introdução do livro inacabado sobre Charles Baudelaire não traduzida para o português e retida nos adendos à edição em língua inglesa de “Paris do segundo império” (cf. BENJAMIN, 1974, p. 1167 e PICHOS, 1981).

Leituras mais recentes da obra tendem a buscar a reunião dos polos dicotômicos ou distintos que compõem a obra do autor: Baudelaire é lido como o escritor de *Les Fleurs du Mal* e dos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris*, das tiradas sarcásticas de *Fusées*, da escrita colérica de *Mon Cœur mis à nu* e dos *écrits belges*, da tradução e comentário de Edgar Allan Poe e de Thomas de Quincey, da refinada crítica de *Le Peintre de la vie moderne* [*O pintor da vida moderna*]. Atendo-se às contradições desses textos, a crítica atual sugere que nos paradoxos e hesitações da escrita de Baudelaire estaria não a fragilidade, mas a força poética do autor, que reage constantemente a análises e explicações totalizantes. Propositadamente, suas composições provocariam tensões e ambiguidades, sendo *irreductível*, ou seja, resistente a interpretações que oferecem sentidos únicos e indivisíveis.

Esse olhar a respeito da obra do poeta, reconhecendo suas ambivalências e fragmentação tem sido privilegiado por pesquisadores que se dedicam ao « dernier Baudelaire », “último Baudelaire”, o artista irremediavelmente ambíguo de fins da década de 1850 e de 1860, período da segunda edição de *As flores do mal*, da composição de *O Spleen de Paris* e das *Œuvres posthumes* [*Obras póstumas*] (organizadas por Eugène Crépet e publicadas em 1887, reunia projetos de prefácios para *As flores do mal*, a produção teatral, textos caracterizados como planos de romances e novelas, parte da correspondência e dos escritos sobre a Bélgica bem como *Fusées* e *Mon cœur mis à nu* organizados sob o título factício *Journaux intimes* [*Diários íntimos*]). O presente trabalho se insere nessa perspectiva, que evoca o livro *Le Dernier Baudelaire*, de Charles Mauron (1966), um dos primeiros estudos em língua francesa a se dedicar inteiramente ao título que reúne os pequenos poemas em prosa. Tributário do “método psicocrítico”, que aplica processos investigativos da psicanálise à interpretação de obras literárias, o texto de Mauron teve o mérito de provocar as pesquisas, que se concentravam em grande parte na

seção “spleen e ideal” de *As flores do mal*, a observar também os *Pequenos poemas em prosa – O Spleen de Paris*, que Georges Blin havia classificado em 1946 como um “começo absoluto” (BLIN, 2006, p. 7)⁷. Até então, esses escritos contavam com uma escassa bibliografia – em 1964 apenas 1% dos mais de cinco mil estudos da crítica baudelairiana abordava o volume (Nies, 1964, apud MURPHY, 2003, p. 9).

Apesar das ressalvas a respeito da expressão “último Baudelaire” e de suas datas⁸, ela tem o mérito de chamar a atenção para algumas linhas de força presentes na obra tardia do poeta que, até então, haviam sido pouco frequentadas pela crítica. A verve polêmica, provocativa e irônica de um Baudelaire que se aproxima do moralista, filósofo ou aforista, com tendência à experimentação formal e ao inacabamento passaram a ser realçadas, dando novo fôlego à compreensão da produção do autor. Pode-se dizer que, a partir daí, os estudos começaram a se deslocar para a década final de vida do poeta, período não apenas da publicação dos poemas em prosa, mas também da seção « Tableaux parisiens » [“Quadros parisienses”] de *As flores do mal*, da escrita de *Fusées* e *Mon cœur mis à nu* e de ensaios como *O pintor da vida moderna*. Em 1967, ano do centenário da morte de Baudelaire, a *Revue d’Histoire littéraire de la France* dedica um volume inteiro a Baudelaire, com contribuições de monta de críticos como Jean Pommier, W. T. Bandy, Félix Leakey, Claude Pichois e Jean Starobinski (com o artigo « Sur quelques répondeurs allégoriques du poète » a respeito de « Une mort héroïque » [“Uma morte heroica”]) e, dois anos depois, seria publicada a edição crítica dos *Petits poèmes en prose* de Robert Kopp. Publicações como essas passam a ser abordar as faces urbanas, ambíguas, contraditórias entre moderna e reacionária, politizada e estetizada, aspecto que seria

⁷ Blin emprega a expressão em uma conhecida introdução aos *Petits poèmes en prose*, publicada inicialmente na revista *Fontaine*, n. 48/49, fevereiro de 1946, p. 278-300, reeditada em Blin (1948, p. 141-177) e, em seguida, republicada na edição de Robert Kopp de 2006 do *Spleen de Paris* (BLIN, 2006). Esta última versão será a utilizada neste trabalho.

⁸ Cf. as ponderações de Schellino *et al.* (2022).

caracterizado como “irreduzível” e que, junto à eloquência incisiva, à tensão entre fragmentação e unidade e à inclinação a uma conduta estética e moral singular, poderiam ser assinalados como alguns dos pontos fundamentais deste chamado “dernier Baudelaire”.

Neste sentido, tem-se tornado criticamente produtiva a aproximação dos poemas em prosa a escritos de Baudelaire do mesmo período, que expressam também ambivalências e tensões, fragmentação e frágil acabamento, impedindo a orientação a interpretações categóricas. Esse prisma tem oferecido elementos para outras leituras do texto baudelaireano, abrindo a investigação a rumos que pareciam interditados por perspectivas interpretativas que ora silenciam, ora deixam de considerar as hesitações e incertezas mobilizadas pela escrita do poeta. Sendo assim, tem-se tornado extremamente rico o diálogo entre interpretações respeitadas dos poemas em prosa – autores como Walter Benjamin, Hugo Friedrich, Alfonso Berardinelli ou Michael Hamburger (estes últimos sobretudo no Brasil) – e as abordagens e informações das pesquisas mais recentes que tratam deste “último Baudelaire”. Essa articulação tem proporcionado a releitura de *O Spleen de Paris*, chamando a atenção não apenas para aspectos relacionados às mudanças da cidade de Paris no século XIX e à escrita da modernidade, mas também para tensões, inacabamentos e contradições representadas por esses textos⁹.

Por meio dessa perspectiva dupla, torna-se inescapável, ao se tratar dos poemas em prosa, corpus deste trabalho, considerá-los como textos que participaram de um tortuoso caminho editorial até a composição do título póstumo, que contaram com uma relevante, complexa – e por vezes divergente – recepção crítica que, em importante medida, orientou parte de suas leituras. Sendo assim, iremos apontar os principais pontos

⁹ A respeito das leituras críticas mais recentes, especialmente francesas, da obra de Baudelaire, cf. Veras (2021, p. 133-161).

levantados pelos estudos especializados a respeito do volume, destacando os elementos que irão guiar este trabalho e que consideramos incontornáveis para sua leitura.

1.1. Irredutibilidade

Neste sentido, a “irredutibilidade” tem se tornado critério primordial para a compreensão da obra do escritor. A característica é apontada pelo menos desde o início do século XX, segundo anota Walter Benjamin no fragmento 30 de *Parque Central*: “A observação de Leyris¹⁰ – As *Fleurs du mal* seria *le livre de poésie le plus irréductible*” (BENJAMIN, 2018, p. 152). Em outras palavras, o volume resistiria a explicações prontas ou acabadas, fugindo a leituras que pretendem esgotá-lo, não sendo *reductível* a apenas uma significação.

Entre 1968 e 1969, Georges Blin, então titular de literatura francesa moderna do Collège de France, emprega o adjetivo para nomear seu curso sobre o que seria a “modernidade” de Charles Baudelaire. Chamada « Baudelaire irréductible » [“Baudelaire irreductível”], a sequência de aulas buscava recuperar as ambiguidades e ambivalências que, segundo o crítico, estariam presentes na abordagem do tema pelo poeta. O curso começava após os eventos de maio de 1968, em Paris, e Blin estava interessado em assinalar a complexidade da obra do autor, que não se reduziria à figura de profeta das vanguardas artísticas do século XX ou à do artista contestador que havia erigido o novo como valor fundamental. O objetivo era dissipar leituras anacrônicas que poderiam abafar as peculiaridades do texto baudelaireano¹¹. A irredutibilidade estaria ligada, portanto, a

¹⁰ Em nota, o tradutor da edição francesa Jean Lacoste questiona se Leyris seria Pierre Leyris (Tiedemann) ou Michel Leiris (em BENJAMIN, 2002, p. 283 nota 46). A observação teria sido feita a Benjamin entre 1937 e 1938 segundo comenta Compagnon (2018, p. 7).

¹¹ “A necessidade nos veio de dissipar um mal-entendido (daí o título “Baudelaire irreductível”). No congresso “A descoberta do presente” (Paris, 8-13 de janeiro de 1968) como na homenagem nacional da exposição do Petit Palais (1969), a modernidade que se tentava lhe atribuir o comparava à arte moderna,

uma certa atitude estética do autor que não estaria renunciando nem ao ideal (ainda que singular) nem a particularidades e relatividades do presente.

Em 2014, Antoine Compagnon, sucessor da cadeira de Blin no Collège de France, resgata o título em um livro em que trata da tensão entre moderno e “antimoderno” na obra de Baudelaire. Escrito após uma série de seminários denominada « Baudelaire moderne et antimoderne » [“Baudelaire moderno e antimoderno”] e proferida em 2012, o crítico remete à irredutibilidade de Blin, com o propósito de extrair dela também os aspectos reacionários que estariam presentes na obra do poeta. Nas páginas de *Os Antimodernos* (COMPAGNON, 2011), cujo original em francês havia sido publicado na França em 2005, o autor já evocava a figura de Baudelaire, sem dedicar a ele um capítulo específico. Seguindo as pistas desse primeiro estudo e as reflexões de seus seminários, a irredutibilidade é empregada no novo livro, *Baudelaire irréductible* (COMPAGNON, 2014), para abordar a conduta ambígua da obra de Baudelaire em relação a questões como a imprensa, a fotografia, Paris ou a caricatura. Colocando-se a partir da perspectiva do “dernier Baudelaire”, Compagnon traça as linhas de um poeta ambivalente, ao mesmo tempo moderno e “antimoderno”, engajado bem como resistente ao progresso e à modernização de seu tempo – “antimodernidade” sendo a outra face inseparável da modernidade baudelairiana.

das quais ele havia adivinhado os princípios – a ideia de que uma forma não tem outro conteúdo que ela mesma –, ou que ele havia preferido aquela dos pintores que, sob essa possibilidade, permanecem nossos contemporâneos. Por certo Baudelaire falava de “pintura absoluta” ou de cor que “pensa por si mesma”. Mas ele não havia suprimido a transcendência: o sujeito (nos dois sentidos do termo [como tema e como indivíduo]), nem o ideal que a “barbárie” de uma técnica pode estimular de uma metafísica (da dor: Delacroix), tanto é que nos *Salões*, “arte moderna” que dizer “romântica”. [« La nécessité nous y apparaissait de dissiper un malentendu (d’où le titre: « Baudelaire irréductible »). Dans le congrès « La Découverte du présent » (Paris, 8-13 janvier 1968) comme dans l’hommage national de l’Exposition du Petit Palais (1969), la modernité qu’on essayait de lui rendre le comparait à l’art moderne, qu’il en eût deviné les principes – l’idée qu’une forme n’a pas d’autre contenu qu’elle-même –, ou qu’il eût préféré ceux des peintres qui, sous cette possibilité, restent nos contemporains. Certes Baudelaire parlait de « peinture absolue » ou de couleur qui « pense par elle-même ». Mais il n’avait pas supprimé la transcendence : le sujet (aux deux sens du mot), ni l’idéal que la « barbarie » d’une technique peut exciter d’une métaphysique (de la douleur : Delacroix), si bien que dans les *Salons*, « art moderne » veut dire « romantique ».] (BLIN, 2011, p. 232-233). O trecho é parte do resumo do curso, contido no Anuário do Collège de France, e reproduzido em Blin (2011, p. 232-252).

A via aberta por essas investigações tem expandido a “irreducibilidade” da obra do poeta para além de uma atitude estética particular ou de sua “antimodernidade”. Mais que um jargão para tratar de uma obra sobre a qual há um vasto discurso com raras conclusões, o critério exprime com alguma justeza as ambiguidades e contradições dos escritos baudelairianos, que parecem intencionalmente rechaçar qualificativos e classificações fixas e estáveis. Diversos críticos têm apontado a dificuldade na delimitação categórica dos textos do autor:

Até mesmo o dilema de Baudelaire foi examinado e reexaminado a partir de quase todos os ângulos possíveis – estéticos, sociais, psicológicos, existenciais, políticos e teológicos. (...) Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão, satanista e materialista, artista consumado e mau escritor, moralista vigoroso e homem incapaz de sinceridade. (HAMBURGER, 2007, p. 13)

O francês nascido cartesiano – adjetivo que certamente mantém com Descartes apenas relações longínquas e incertas – gosta apenas do que pode definir. Este clássico gosta de classificar. Ora, os poemas em prosa, apesar dos antecedentes que Baudelaire indica na dedicatória a Arsène Houssaye e dos que é possível descobrir neles, “marcam um começo absoluto”, segundo a expressão de Georges Blin (...).¹² (PICHOS, OC I, 1293)

Encontramos as mesmas dificuldades para a “classificação” – ou, se quisermos, domesticação – de sua poesia. Já se falou de seu profundo romantismo – irônico, fragmentário e melancólico – ou ainda de sua busca do sublime inexprimível. Não menos se tratou de seu realismo na vocação do grotesco, e, para encimar as dificuldades, muito se encareceu a textura formal trabalhada com cálculo sutil que poderia lembrar os parnasianos ou neoclássicos. (BOSI, 2001/2002, p. 110)

Paradigmático em relação a toda sua época, deu a esta um novo estilo poético: uma mistura do baixo e do desprezível com o sublime, um uso simbólico do horror realista que não tem precedentes na poesia lírica e que nunca fora levado a tal extremo em nenhum gênero. Nele, pela primeira vez encontramos completamente desenvolvidas estas combinações surpreendentes e aparentemente incoerentes que Royère chama *catachrèses* e que levaram Brunetière a imputar a Baudelaire o título de *génie de l'impropriété*. (AUERBACH, 2007, p. 330)

¹² Le Français né cartésien – adjectif qui n’entretient sans doute avec Descartes que des relations lointaines et incertaines – n’aime guère que ce qu’il peut définir. Ce classique aime à classer. Or les poèmes en prose, malgré les antécédents que Baudelaire indiqua dans la dédicace à Arsène Houssaye et ceux qu’il est loisible de leur découvrir, « marquent un commencement absolu », selon l’expression de Georges Blin (...).

Ora, acontece que as recusas estéticas de Baudelaire por vezes correm o risco de parecerem contraditórias, como são contraditórias as ocasiões destas recusas: se ele protesta contra o moralismo e a estética da utilidade social, aqui vem ele parecendo se reunir a Théophile Gautier e à Arte pela Arte; o mesmo ocorre quando opõe a *arte pura* à *arte filosófica*.¹³ (LEMAITRE, 1993, p. 23)

A crítica de Baudelaire frequentemente confessa seu mal-estar diante da falta de coerência de certas afirmações do autor, espalhadas não só pelos difíceis poemas e textos em prosa como por centenas de páginas de correspondência. Em certo momento, o poeta se identifica com a vítima; pouco depois, afirma ser o carrasco. Ora a mulher atua na ordem do sagrado; mais adiante, está próxima do animal. Como pensar esses paradoxos? (SISCAR, 2010a, p. 231)

As contradições de Baudelaire são, para retomar uma bela fórmula de Rimbaud “o alimento de seu impulso criador”.¹⁴ (GUYAUX, 2011, p. 17)

A contradição, portanto, é um prazer; e no trabalho literário de Baudelaire a coerência e a fidelidade ideológica têm menos valor que o trabalho com a linguagem. (VERAS, 2022a, p. 75)

Baudelaire é um escritor bifronte, cindido entre instâncias e tensões opostas, jamais resolvidas numa “síntese superior”. Um escritor de versos cuja poesia (para já lançar uma de suas típicas oscilações) se funda numa constante “alliance avec la prose” (Albert Thibaudet). Na onipresença do oxímoro e da dissonância, seu estilo mistura ou justapõe *flânerie* melancólica, alegorias infernais e grotescas, o máximo da evasão, “transcendência vazia” (Hugo Friedrich) e sonho de um éden ou de um paraíso artificial. (BERARDINELLI, 2007, p. 43)

Imaginário complexo e dual, dizíamos. É o mínimo que se pode dizer.¹⁵ (BERTRAND, 2014, p. 358)

Buscando não apagar ou uniformizar essas tensões e oscilações da obra baudelairiana, a ideia da irredutibilidade têm permitido que elas sejam eloquentes e significativas, oferecendo à crítica outras abordagens para textos sobre os quais já se fez correr muita tinta. Havia sido no sentido de recusar interpretações de certa forma simplificadoras ou unívocas dos escritos de Baudelaire que Blin chamava a atenção para

¹³ Or il se trouve que les refus esthétiques de Baudelaire risquent parfois de paraître contradictoires, comme sont contradictoires les occasions de ces refus : s’il proteste contre le moralisme et l’esthétique de l’utilité sociale, le voici qui a l’air de rejoindre Théophile Gautier et l’Art pour l’Art ; de même lorsqu’il oppose *l’art pur* à *l’art philosophique*.

¹⁴ Les contradictions de Baudelaire sont, pour reprendre une belle formule de Rimbaud, « la nourriture de son impulsion créatrice ».

¹⁵ Imaginaire complexe et dual, disions-nous. C’est le moins qu’on puisse dire.

a irreducibilidade, procurando despertar a leitura para as ambivalências contidas na tessitura mesma dos poemas e ensaios. Da mesma maneira que os textos do poeta escapam a um enquadramento único, a crítica também precisou se deslocar para tentar abordar um autor multifacetado e de produção diversa. Em outras palavras, um poeta irreduzível tem levado também a crítica a ser irreduzível, frustrando tendências a direções totalizadoras ou com ideias definitivas a respeito da obra baudelairiana.

Outro proveito dessa perspectiva a respeito da produção do “último Baudelaire” é a percepção de que a irreducibilidade não se dá apenas na vertente textual, ou seja, nos paradoxos, oxímoros, símbolos ou alegorias contraditórias, mas também em um âmbito que poderíamos caracterizar como o encontro entre uma espécie de *moral* e de uma *estética* particulares. Dito de outra forma, o critério também ajuda a pensar a respeito de um modo de ser e pensar, ou uma *moralidade*, e sua representação ou reflexo em uma forma artística, ou em uma *estética*.

1.2. Preocupação ética e estética

Pelo menos desde a impressão de *As flores do mal*, em 1857, e o processo posterior por ofensas à “moral religiosa” e à “moral pública”, no qual seis poemas¹⁶ foram retidos sob a última acusação, muito se tem discutido a respeito de que seria a moral baudelairiana. As acusações à obra, que acabaram se confundindo com ataques à pessoa do poeta Charles Baudelaire, foram reproduzidas em jornais e revistas franceses dias após a publicação do volume, divididas entre a censura ou defesa do autor, tanto do aspecto religioso quanto do público (no qual se imiscuía também o particular). Com a condenação

¹⁶ A saber: « Lesbos », « Femmes damnées (Delphine et Hippolyte) [“Mulheres condenadas (Delfina e Hipólita)”], « Le Léthé » [“O Lete”], « À celle qui est trop gaie » [“À que é por demais alegre”], « Les bijoux » [“As joias”] e « Les Métamorphoses du vampire » [“As metamorfoses do vampiro”].

e publicação da segunda edição em 1861, acrescida da seção “Quadros parisienses”, e da terceira, póstuma, em 1868, como o primeiro volume das *Œuvres complètes* [*Obras completas*] publicadas por Michel Lévy frères, as discussões a respeito de princípios morais que norteariam não apenas *As flores do mal*, mas toda a produção artística de Baudelaire, têm mobilizado parcela da crítica.

Além dos epítetos de “decadente”, “satânico” ou “devoto”, por vezes colados ao poeta e à obra até o início do século XX, outras leituras a respeito do que seria uma *moral*¹⁷ e a sua relação com uma *estética* exerceram influência nos estudos literários posteriores. A ideia, neste capítulo, não é proceder a um estudo exaustivo do que seria a *moral*, *ética* ou *estética* do autor, mas fornecer alguns indícios da relação entre esses aspectos, que nos parece decisiva no “último Baudelaire”. Ao longo desta seção nos contentaremos em sinalizar críticos e pesquisadores que se dedicaram com maior profundidade ao tema, fazendo um breve e geral apanhado de suas ideias, cuja leitura proporcionou o horizonte de nossa abordagem.

O primeiro deles é o escritor Jean-Paul Sartre que, em texto introdutório ao volume de 1946 que recebeu o título *Écrits intimes* [*Escritos íntimos*], reunindo parte da correspondência e anotações de Baudelaire, *Fusées* e *Mon Cœur mis à nu* (BAUDELAIRE, 1946), condensou a existência do poeta Charles Baudelaire como um fracasso. O texto se inicia com a máxima “ele não teve a vida que merecia” [« il n’a pas

¹⁷ Neste trabalho o termo *moral* será empregado em seu sentido mais amplo, relativo a valores e preceitos seguidos por um indivíduo ou grupo social, como nas análises de Murphy (2003) e cujo significado pode ser exemplificado pelo seguinte trecho a respeito do livro de poemas em prosa: “Voltado aos outros, a moral consiste em virtudes simples e fortes, como a generosidade. O indivíduo generoso dá de boa vontade; ele não é avaro nem em seus bens nem em seus sentimentos. O narrador dos poemas em prosa é generoso com seus bens? Sim, apesar de sua evidente pobreza.” [« Tournée vers les autres, la morale consiste en vertus simples et fortes, comme la générosité. L’individu généreux donne volontiers ; il n’est avare ni de ses biens ni de ses sentiments. Le narrateur des poèmes en prose est-il généreux de ses biens ? Oui, malgré son évidente pauvreté. »] (VIEGNES, LANDES, 2000, p. 78 apud MURPHY, 2003, p. 220).

eu la vie qu'il méritait »] (SARTRE, 1975, p. 17¹⁸), repetida ao longo do texto. Em linhas gerais, o poeta é esboçado como um reacionário com tintas masoquistas, reprovado por sua “despolitização” após 1848¹⁹ e que não soube tomar o partido do progresso, das lutas sociais e da democracia. No âmbito estético, imbuído de uma espécie de má-fé, o autor seria responsável por textos recobertos de artificialismos e imposturas, em uma tendência à comédia ou a uma escrita demasiadamente encenada. O prefácio de Sartre, apesar de reunir indícios bastante precisos a respeito da obra de Baudelaire, condena não apenas o poeta, mas também a poesia em si, ressaltando de maneira talvez exemplar o vínculo entre o que chamaríamos de *moral e estética*, ou uma atitude individual e particular ligada à forma textual – em outras palavras, entre “sinceridade e literatura”, nos termos de Murphy (2003, p. 15).

No “dernier Baudelaire” essa complexa conexão assume tal ênfase que praticamente impossibilita que leitor, mesmo o menos atento, esquive-se dele. Poemas como « Assommons les pauvres! » [“Espanquemos os pobres!”], « Le Mauvais vitrier » [“O mau vidraceiro”] ou « La Fausse monnaie » [“A moeda falsa”] intencionalmente solicitam, desde o título, que não se faça a abstração do aspecto moral, mas que ele seja considerado no imbricado das significações de leitura. Na abordagem sartriana, que constata com absoluta justeza uma certa dimensão teatral da vida e da obra de Baudelaire, a relação entre os dois aspectos tende para o sinal negativo, interpretação refutada por alguns críticos posteriores. Entre as que respondem diretamente a ela, estão as análises

¹⁸ A introdução de Sartre foi publicada separadamente no ano seguinte pela editora Gallimard sob o título *Baudelaire*, com introdução de Michel Leiris. A obra foi reeditada em 1975 e será a versão utilizada neste trabalho.

¹⁹ Apesar de ter participado das barricadas em 1848, Baudelaire escreve a Narcisse Ancelle, em carta de 5 de março de 1852, « Vous ne m'avez pas vu au vote; c'est un parti pris chez moi. LE 2 DÉCEMBRE m'a *physiquement dépolitiqué* » [“Você não me viu votando ; é uma decisão que tomei. O 2 DE DEZEMBRO me despolitizou fisicamente”] (C I, 188), referindo-se ao golpe 1851 em que Louis-Napoléon Bonaparte, então presidente da Segunda República, dissolve a Assembleia Nacional e convoca eleições para o legislativo, que acontecem em 29 de fevereiro de 1852. O regime imperial seria reestabelecido no fim de 1852, com Louis-Napoléon Bonaparte se tornando Napoleón III.

de Georges Bataille²⁰ e de Georges Blin²¹, dedicadas a chamar a atenção para o papel do Mal na obra e nos textos de Baudelaire.

Bataille, que se refere ao texto de Sartre como um “julgamento” que condena tanto a “posição moral” de Baudelaire como seus poemas – e a poesia, em geral –, busca discutir o sinal negativo, traçando uma relação entre poesia e transgressão e assinalando a dimensão das tensões na poesia de Baudelaire. Para Bataille, seria uma singular atitude do poeta em relação à moral (sua recusa do Bem), mediada por outros atravessamentos, que possibilitaria aos poemas de *As flores do mal* não apenas sua inserção no panorama do século XIX, mas sua permanência no contexto literário posterior.

Blin, por sua vez, irá ressaltar o trabalho de “psicanálise existencial” [« psychanalyse existentielle »], trazida por Sartre em *O ser e o nada*, de 1943, e que será aplicada a Baudelaire no texto de 1946. O crítico destaca o “esforço para interrogar Baudelaire em seu projeto fundamental, pois que – também – a psicanálise existencial aspira a “decifrar” o homem na totalidade pela determinação de sua escolha original” [« effort pour interroger Baudelaire dans son projet fondamental, puisque – aussi bien – la psychanalyse existentielle prétend « déchiffrer » l’homme en totalité par la détermination de son choix originel »] (BLIN, 1948, p. 104). Valendo-se, porém, das pistas do texto sartriano, Blin irá lançar a hipótese não do masoquismo de Baudelaire, mas de seu sadismo, “não menos confirmado (diga Sartre o que disser) que seu masoquismo” [« non moins attesté (quoi qu’en dise Sartre) que son masochisme »] (BLIN, 1948, p. 138). Em seguida, por meio de aproximações de trechos dos romances

²⁰ Em artigo com o título “Baudelaire ‘mis à nu’: l’analyse de Sartre et l’essence de la poésie”, publicado no número 8-9 da revista *Critique* (janv.-févr. 1947), p. 3-27. Remanejado, o texto foi republicado com o título “Baudelaire” em Bataille (1957, p. 27-47). A tradução do título em português feita por Fernando Scheibe (BATAILLE, 2020, p. 31-59) será a utilizada por nós.

²¹ « Jean-Paul Sartre et Baudelaire », publicada em duas edições da revista *Fontaine* (abril e maio, 1947) e « Le sadisme de Baudelaire », conferência pronunciada em 1948 no Collège philosophique de Paris. Os dois textos foram republicados em Blin (1948).

de Sade com alguns versos e escritos de Baudelaire, serão enfatizados aspectos de perversão e crueldade contidos nos textos do poeta. Em linhas gerais, é desenhada uma certa antropologia baudelairiana calcada na perversidade natural, em que os poemas e textos do autor serão tratados como “documentos” aptos a demonstrar o íntimo do artista. Apesar da ausência da condenação e da inversão da atitude masoquista em sádica, a relação entre uma certa *moral* e *estética*, entre valores pessoais do poeta e o que seus textos exprimem permanece, de alguma maneira, norteando a análise (a esse respeito cf. THÉLOT, 2018).

Em comum, Blin e Bataille evidenciam uma espécie de rejeição ao Bem, identificado a conceitos de Bom e de Belo, exibida pelos textos baudelairianos, buscando não incorrer no que seria uma reprovação moral do poeta ou na censura estética dos poemas²². Dito de outro modo, a relação entre o que seria uma certa atitude *moral* e a *forma* é colocada, mas sem que ela exiba, em consequência, o sinal negativo.

Quase cinquenta anos depois, Edward K. Kaplan (1990), irá reunir a esses aspectos a perspectiva religiosa, em seu estudo do volume póstumo de poemas em prosa. De acordo com o crítico americano, as dimensões *estética*, *ética* (âmbito próximo ao que chamamos *moral*) e *religiosa* estariam informados os textos de *O Spleen de Paris* como um todo. A análise, que será traduzida para o francês em 2015, procura separar o âmbito ético do religioso, diferenciando-os do estético, com o objetivo de separar os fios emaranhados nos poemas e que costumam atravessar a crítica. Kaplan nomeia como *estético* o plano ligado ao domínio da arte e beleza, relativo à imediatez da sensação; *religioso* sendo aquele que trataria da “realidade última”, relativa a Deus ou a princípios absolutos de verdade, justiça e sentido; enquanto a *ética* recobriria os princípios de bem

²² André Guyaux (2006) se aproxima desses argumentos em artigo publicado no *Cahiers de Littérature Française*, que reúne textos a respeito do tema “crueldade” na literatura.

e mal, relações pessoais e as do indivíduo com a sociedade ou da “realidade partilhada” (KAPLAN, 2015, p. 17).

O autor, contudo, identifica que o conflito entre as dimensões *ética* e *estética*, seria a “tensão mais profunda na obra tardia de Baudelaire” [« tension plus profonde dans l’œuvre tardive de Baudelaire »] (KAPLAN, 2015, p. 24). Apesar de as definições do crítico, apoiadas nas reflexões do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), exibirem uma fixidez maior que o texto baudelaireano em si, interessa-nos sobretudo a nomeação do aspecto *religioso* e a ideia da tensão entre os domínios *ético* e *estético* na obra baudelaireana tardia – ou no “último Baudelaire”.

Parece-nos que não seria possível – ou desejável – desvincular a esfera religiosa das outras duas pois, na obra de Baudelaire, o problema moral ou ético estaria confundido com a adesão ao dogma do pecado original, ao “mito da Queda”²³. Voltaremos a este tópico durante o desenvolvimento desta tese e, neste ponto, iremos reter a ideia de que a produção baudelaireana buscará dramatizar a consciência ou o reconhecimento de uma origem humana comum decaída, dotando o homem de uma natureza dupla, divina e satânica. Essa percepção da gênese humana e de sua dualidade mantém o indivíduo em frágil equilíbrio entre os dois extremos, impedindo ou mesmo subtraindo a identificação a um ou outro lado – suspendendo as certezas, as convicções, as firmes asserções. Nessa perspectiva, poderíamos alargar o domínio moral para o que chamaremos de uma *preocupação moral ou ética*, que inclui o âmbito relacionado ao pecado original e que, juntamente com as reflexões empreendidas pelo trabalho de Eduardo Veras, poderia ser entendida como uma “manifestação da consciência crítica da realidade” (VERAS, 2021, p. 123). A preocupação ou compreensão *ética* seria, de maneira abrangente, um

²³ A narrativa da Queda, contida no livro da *Gênesis*, relata como se deu o pecado cometido *in illo tempore* pelo homem original e seus efeitos, como a expulsão do Paraíso e a quebra da unidade entre o ser humano e o divino. Sobre as relações da obra de Baudelaire com esse mito cf. Veras (2013), que investiga como essa narrativa judaico-cristã seria o centro irradiador da visão de mundo em Baudelaire.

discernimento bastante lúcido a respeito de uma certa realidade social vivida no século XIX, tributária da moral e valores burgueses e orientada para perspectivas de progresso e democracia. Essa sociedade, subordinada aos princípios capitalistas, ignoraria ou desprezaria a natureza dupla dos indivíduos, orientada para o Bem e para o Mal, assim como sua origem na Queda. A consciência aguda e criteriosa desse aspecto da existência parece estar no cerne da *preocupação ética* do dernier Baudelaire, junto a uma *preocupação estética*, no sentido de aspectos ligados à forma, à linguagem e à estruturação do imaginário poético que enuncie a primeira.

O curto poema em prosa « Le Miroir » [“O espelho”], publicado em 25 de dezembro de 1864 na *Revue de Paris*, pode tornar mais clara a relação ambígua entre o que seriam essas instâncias *ética* e *estética*. Sob o título *Le Spleen de Paris. Poèmes en prose*, o poema foi impresso juntamente com « Les Yeux des pauvres » [“Os olhos dos pobres”], « Les Projets » [“Os projetos”], « Le Port » [“O porto”], « La Solitude » [“A solidão”] e « La Fausse monnaie » [“A moeda falsa”]. Com [“O porto”], compunha a dupla de poemas em prosa inédita do conjunto:

Le Miroir

Um homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

« – Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu’avec déplaisir ? »

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

Au nom du bon sens, j’avais sans doute raison ; mais, au pont de vue de la loi, il n’avait pas tort. (OC I, 344)

O espelho

Um homem horroroso entra e se olha no espelho.

“– Por que você se olha no espelho, mesmo sentindo tanto desprazer ao se ver nele?”

O homem horroroso me responde: “– Meu senhor, de acordo com os imortais princípios de 89, todos os homens são iguais; portanto eu tenho o direito de me olhar, com prazer ou desprazer, isso só diz respeito a minha consciência.”

Em nome do bom senso, talvez eu tivesse razão, mas, do ponto de vista da lei, ele não estava errado. (BAUDELAIRE, 2019, p. 90, tradução Eduardo Veras e Isadora Petry)

“O Espelho” costuma ser lido como um “*poème-boutade*”, espécie de gênero literário em que, segundo o comentário de Henri Lemaître em sua edição dos poemas em prosa (publicada em 1958, revisada em 1980 e desde então reeditada sucessivamente), “todo um mundo de desilusões e de rancor se reúne em uma incisiva brevidade” [« tout un monde de désillusions et de rancœurs se ramasse dans une incisive brièveté »] (LEMAITRE, 2018, p. 185, nota I). Esse tipo de piada provocativa é normalmente aproximado dos excertos e aforismos de *Fusées*, *Mon Cœur mis à nu* e dos escritos belgas, principalmente pelo tom sarcástico contra a « *sottise moderne* » [“*tolice moderna*”] característico dos últimos textos do poeta²⁴. A estrutura curta, simples e direta, bem como a menção ao clichê republicano dos “imortais princípios de 89”, presente em obras como *Madame Bovary* (FLAUBERT, 1999, p. 156), parece não deixar dúvidas de que se trata de uma curta ironia contra a doutrina democrática.

Uma segunda leitura, entretanto, aponta que a disposição do texto lembra um apólogo, finalizado em uma “moral da história” – “moral” diferente, pois não toma partido e se exime de exibir apenas um lado ou uma perspectiva como “correta”, fazendo com que o leitor fique preso à indecisão. Efetivamente, de acordo com o comentário ao poema em prosa feito por Aurélia Cervoni e Andrea Schellino, o texto pode ser aproximado da fábula de La Fontaine chamada « *L’Homme et son image* » [“O Homem

²⁴ Em trecho de uma carta escrita de Bruxelas a Narcisse Ancelle, em 13 de outubro de 1864, Baudelaire menciona a aversão à “*tolice moderna*” junto ao “progresso” ao comentar a recepção de *As flores do mal* na Bélgica: « *L’auteur des Fleurs en question ne pouvait être qu’un monstrueux excentrique. Toutes ces canailles-là m’ont pris pour un monstre, et quand ils ont vu que j’étais froid, modéré et poli, – et que j’avais horreur des libres penseurs, du progrès et de toute la sottise moderne, ils ont décrété (je le suppose) que je n’étais pas l’auteur de mon livre... Quelle confusion comique entre l’auteur et le sujet !* » [“O autor das *Flores* em questão só poderia ser um monstruoso excêntrico. Todos esses canalhas me tomaram por um monstro, e quando viram que eu era frio, moderado e polido, – e que tinha horror dos livres pensadores, do progresso e de toda a *tolice moderna*, eles decretaram (eu suponho) que eu não era o autor de meu livro... Que confusão cômica entre o autor e o tema!”] (C II, 409).

e sua imagem”]²⁵, o que sugere também o alcance alegórico e a alusão a elementos morais presentes no texto.

O título “O espelho” também se colocaria duplamente: a expressão pode designar tanto o relato de um fato ligado a um objeto do cotidiano como nomear uma alegoria, *O Espelho*, levando a leitura a um alcance simbólico. A ambiguidade conduziria a interpretação tanto para a descrição do simples prazer ou desprazer do homem « épouvantable » [que suscita medo, pavor ou repulsa, traduzido como “horroroso”, “pavoroso” ou “desagradável”] que se observa no mobiliário que reproduz sua imagem, quanto para o ângulo que evoca aspectos mais complexos da projeção ou reflexão entre esferas sociais e morais (a validade da “lei” externa e sua relação com a consciência íntima e individual). Do mesmo modo, não apenas o título, mas a organização do texto irá se dar por meio de duplicidades, em espelhamentos e simetrias, segundo aponta Compagnon (2014, p. 33-40, especialmente p. 35). São quatro parágrafos, sendo duas réplicas entre a introdução e a conclusão, em que as duas frases entre aspas estruturam-se por meio de sintagmas de causa e consequência, ligadas pelas conjunções « puisque » [“pois que”] e « donc » [“portanto”].

A dualidade também se apresenta na sentença final, que coloca em tensão o “bom senso” e a “lei”, ou o que seria do âmbito da consciência particular e o que estaria no campo regido pelas leis sociais. Em outras palavras, o poema em prosa põe lado-a-lado de que maneira princípios pessoais ou morais divergem do que seria a lei dos “imortais princípios de 89”, que prescreve a igualdade de direitos a todos os indivíduos. Aplicando

²⁵ « Un Homme qui s’aimait sans avoir de rivaux / Passait dans son esprit pour le plus beau du monde : / Il accusait toujours les miroirs d’être faux, / Vivant plus que content dans son erreur profonde. » [“Um Homem que se amava sem ter rivais / Acreditava ser o mais belo do mundo: / Acusava sempre os espelhos de serem falsos, / Vivendo mais que contente em seu erro profundo”, em tradução literal] (LA FONTAINE, 1991, p. 67 apud CERVONI ; SCHELLINO, 2017, p. 227).

a norma constitucional a uma questão privada, o texto estaria apontando o despropósito do princípio social burguês da igualdade entre os homens.

Isso vai se dar por meio de desdobramentos dos sentidos tanto do “bom senso” quanto da “igualdade”. Os textos do “último Baudelaire” costumam ser um convite constante a repensar os significados mais imediatos de expressões tornadas clichês ou lugares-comuns, reavendo sua riqueza semântica – « Créer un poncif, c’est le génie. Je dois créer un poncif. » [“Criar um lugar-comum é a genialidade. Preciso criar um lugar-comum”], escreve o poeta em *Fusées* (OC I, 662), já na forma de um clichê aforístico²⁶.

De início, parece paradoxal que o “bom senso” seja colocado ao lado da representação do sujeito poético (o mesmo que diz “eu” no texto), enquanto a “igualdade” ou a “lei” surge ao lado do “homem horroroso”. No artigo de crítica literária *Les Drames et les romans honnêtes*, de 1851 (que também recebeu o título *L’École vertueuse* em um projeto de sumário, reproduzido em OC II, xi), o texto baudelairiano ataca « l’école du bon sens e de ses types de bourgeois corrects et vaniteux » [“escola do *bon senso* e seus tipos de burgueses corretos e vaidosos”] (OC II, 40), associando o bom senso aos burgueses e à presunção. Em nota de rodapé, o autor explicita que o termo passou a ser empregado nos jornais como uma injúria. É preciso lembrar, porém, que há alguns textos críticos em que Baudelaire vai tratar o bom senso de outra forma. É esse atributo específico que faz com que Gautier seja capaz de elaborar composições únicas: « Avec son lumineux bon sens (je parle du bon sens du génie, et non pas du bon sens des petites gens), il a retrouvé tout de suite la grande voie. » [“Com seu luminoso bom senso (falo do bom senso do gênio, e não do bom senso de gentinhas), ele encontrou imediatamente a grande via.”] (OC II, 117). O bom senso do artista seria, portanto, louvável. O termo,

²⁶ A respeito do emprego e subversões dos lugares-comuns na obra de Baudelaire cf. Veras (2021, p. 153-157).

de dupla acepção, torna-se um insulto e não uma qualidade quando associado à burguesia ou ao que ela representa, ou seja, a valores “corretos e vaidosos”; por outro lado, assume uma face positiva quando associado ao artista ou ao “gênio”.

O mesmo parece se dar em relação à “igualdade”. O clichê “imortais princípios de 89”, que preconiza a igualdade de direitos, reaparece em *Mon Cœur mis à nu*, em uma lista de diretores e editores de revistas e jornais em que Baudelaire publicou seus textos: « François, – Buloz, – Houssaye, – le fameux Rouy, – de Calonne, – Charpentier, – qui corrige ses auteurs, en vertu de l'égalité donnée à tous les hommes par les immortels principes de 89; – Chevalier, véritable rédacteur en chef selon l'Empire. » [“François, – Buloz, – Houssaye, – o famoso Rouy, – de Calonne, – Charpentier, – que corrige seus autores, em virtude da igualdade dada a todos os homens pelos imortais princípios de 89; – Chevalier, verdadeiro redator-chefe segundo o Império.”] (OC I, 685). A “igualdade” é empregada no trecho de maneira irônica junto à expressão do lugar-comum e em seguida ao nome de Gervais Charpentier, editor da *Revue nationale* que tomou a liberdade de corrigir as frases de « La Belle Dorothée » [“A bela Doroteia”] antes de publicá-los, em 1863 (cf. os comentários de Pichois em OC I, 1496, nota 7, e a carta de Baudelaire ao editor, reunida em C II, 307 e citada na nota 3 desta tese). Ou seja, o profissional tratava do mesmo modo todos os autores que escreviam na revista, bem como os gêneros textuais publicados, corrigindo-os sem considerar suas características e peculiaridades. A “igualdade”, portanto, ligada aos “imortais princípios de 89”, ou seja, a um horizonte democrático e burguês, é representada pelo texto de forma sarcástica, pois impõe uma analogia factícia ao que é fundamentalmente diverso.

Haveria outra espécie de “igualdade”, entretanto, que reuniria os indivíduos de maneira peremptória e que se justapõe ao lugar-comum. Nos textos em que ela aparece, os homens são reunidos pelo singular, como em « l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal

de proie le plus parfait » [“o homem eterno, isto é, o mais perfeito animal de rapina”] (OC I, 663), segundo o trecho de *Fusées*. Este “homem eterno” teria em comum com os outros o *reconhecimento* de uma mesma natureza dupla e decaída, que os ligaria por meio da consciência da origem comum, fundada no mito da Queda. Em *Mon Cœur mis à nu*, Baudelaire menciona a dupla postulação que identifica este “homem” – que congrega todos os homens: « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. » [“Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma em direção a Deus, outra em direção a Satã”] (OC I, 682). Essa “igualdade” entre os homens que se reconhecem por sua ligação ambivalente com o Mal, estaria próxima, portanto, de uma moral inspirada nos escritos de Joseph de Maistre e Pascal. Equiparados pela consciência da partilha de uma mesma “depravação” (OC I, 665, ainda em *Fusées*), os homens se dariam as mãos e se encontrariam em uma “igualdade eterna” assentada em bases diferentes – até mesmo opostas – daquela enunciada pelos princípios burgueses ditos “imortais”.

A “igualdade”, com essa significação bipartida, estava expressa no texto baudelairiano pelo menos desde 1846, quando, após definir a natureza dupla do belo – « quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire, – d’absolu et de particulier » [“algo de eterno e algo de transitório, – de absoluto e de particular”] (OC II, 493) – exemplifica-a por meio da indumentária do século XIX:

Remarquez bien que l’habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l’expression de l’égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l’expression de l’âme publique ; – une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement.

Une livrée uniforme de désolation témoigne de l’égalité (...) ²⁷ (OC II, 494)

²⁷ Veja bem que o traje preto e a sobrecasaca têm não apenas sua beleza política, que é a expressão da igualdade universal, mas ainda sua beleza poética, que é a expressão da alma pública; – um imenso desfile de coveiros, coveiros políticos, coveiros apaixonados, coveiros burgueses. Todos nós celebramos algum enterro. / Um traje uniforme de desolação testemunha a igualdade (...).

O trecho, parte do subtítulo « De l'héroïsme de la vie moderne » [“Do heroísmo da vida moderna”] do *Salon de 1846*, menciona duas vezes o termo “igualdade”, mas o sentido de cada uma das menções parece divergir sutilmente. O traje preto expressaria “beleza política” e “beleza poética”: a primeira ligada a uma “igualdade universal”, no âmbito da expressão social, do “transitório” e do “particular”; enquanto a segunda seria aproximada da “expressão da alma pública”, de algo ligado à esfera da coletividade, do comum, no âmbito do “eterno” e do “absoluto”, da melancolia. Duplamente, o traje expressa uma manifestação partilhada do luto, a celebração generalizada de algum enterro, tanto no campo político como no domínio do *spleen*. A desolação compartilhada, ligada ao aspecto social e à seara do absoluto, estaria expressa pela mesma roupa escura. Sendo assim, os homens estariam em uma mesma condição – nivelados não apenas pela igualdade imposta artificialmente por vias políticas externas e passageiras, mas também pela experienciada internamente, do “homem eterno” e relacionada ao reconhecimento da gênese oriunda do pecado original. Haveria, portanto, um tipo de igualdade no campo *social/político* e outra no âmbito íntimo e *moral* do homem, ou seja, entre aqueles conscientes de sua orientação também em direção ao Mal.

O poema em prosa “O espelho”, colocando lado a lado duas possíveis significações da “igualdade” (ligada a valores burgueses, política e socialmente definidos, mas também testemunha da origem comum pelo mito da Queda) e do “bom senso” (designando o bom senso hipócrita inserido no panorama político bem como a característica que distingue o artista), apresenta-se como uma fábula que reflete e satiriza valores burgueses e progressistas, traduzidos na ilusão da igualdade democrática, a mesma que nega a condição humana comum decaída e ligada ao Mal – e não reflete a outra igualdade, “horrorosa” e depravada. Empregando o registro da caricatura, o texto encena o quão risível é a equidade imposta como norma política e social, uma igualdade

“cosmética”, que ignora as particularidades individuais. O “homem horroroso” seria, assim, a paródia do burguês “correto e vaidoso”, que se olha ao espelho e, narcisicamente, enxerga apenas a própria fantasia de cidadão, legítimo representante da igualdade de direitos, mas impossibilitado de ver o que há em seu reflexo das idiossincrasias do verdadeiro homem, o “eterno”, reconhecidamente duplo e herdeiro do pecado original. É essa condição (a porção também satânica bem como o fato de negá-la) que o tornaria « épouvantable » ou repulsivo, cujo reflexo é (também) causa do desprazer.

Nesse curto poema é possível observar uma consciência *ética* bastante aguçada, que se coloca criticamente a respeito de uma perspectiva da realidade fundada em princípios burgueses e organizada por meio de valores artificialmente igualitários e “imortais”, que despreza a porção verdadeiramente partilhada e “eterna” entre os homens: a origem calcada na Queda e a orientação também para o Mal. Esses aspectos sociais, políticos e morais estão intimamente ligados à *estética* do poema em prosa, à forma e à linguagem em que se apresentam, com suas duplicidades, simetrias e oposições enunciativas, exigindo que o leitor se detenha com atenção sobre o texto, perceba suas estratégias e intua a relação com os sentidos. Como em um jogo, o interlocutor é convidado a reconhecer e atravessar os subterfúgios para então chegar ao que seriam os significados menos claros e óbvios. A aparência de uma composição simples e banal envolta no verniz caricatural estaria dramatizando o ridículo da consideração do reflexo superficial do “espelho”, ou da parte mais rasa da experiência, disfarçando e, de maneira ambivalente, reforçando as discussões mais agudas trazidas pelo poema em prosa.

A *preocupação ética* baudelairiana estaria, assim, ancorada em uma maneira de considerar a existência por meio de um prisma crítico, considerando o indivíduo em seu aspecto duplo, por meio da postulação ao mesmo tempo divina e satânica, questionando revestimentos ilusórios. A tessitura dos poemas, trabalhada de modo a evidenciar os véus

e ardis que encobrem essa natureza decaída tende a colocar em cena o absurdo de valores constituídos a partir do desprezo dessa origem comum. A *preocupação estética* estaria entrelaçada ao aspecto moral com o qual o texto dos poemas dialoga, exibido em filigranas textuais.

Os poemas em prosa, em especial, assemelham-se a espécies de invólucros que ostentam um exterior frívolo, como a dissimular os valores significativos de seu interior, próximos aos silenos descritos por Rabelais no “Prólogo do autor”, em *Gargantua*. Rabelais, cuja obra tem aproximações conhecidas aos poemas em prosa baudelairianos²⁸, chama a atenção em seu prólogo para as possibilidades de leituras alegóricas, que poderiam desdobrar o texto em outros sentidos que não os esperados ou “prometidos” à primeira vista. O “Prólogo do autor”, que mistura inflexões cômicas e eruditas, mantém um tom ambivalente a respeito dos limites da interpretação, próximo ao registro de alguns dos poemas em prosa como “O espelho”.

O autor será mencionado por Baudelaire em *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, artigo possivelmente escrito em torno de 1846, reformulado entre 1851 e 1853 e finalmente revisado e publicado em 8 de julho de 1855 em uma pequena revista chamada *Le Portefeuille*²⁹. O estudo, que traz considerações a respeito do “gênero singular” que é a caricatura, vai mesclar a linguagem especulativa e sistemática da argumentação com tonalidades irônicas e bem-humoradas, elencando os autores mais marcantes do cômico, como Molière, Voltaire, E. T. A. Hoffmann e Rabelais. Este último é nomeado pelo poeta como « le grand maître français en grotesque » [“o

²⁸ Como Charles (1977, p. 254), Stephens (1999, p. 21-22) e Scott (2018, p.122-125), estudos que serão abordados mais demoradamente no terceiro capítulo desta tese.

²⁹ Chagniot (2020), apoiada nas reflexões de Hannoosh (1992), discute a dificuldade de classificação do gênero textual de « De l'essence du rire... », « Quelques caricaturistes français » e « Quelques caricaturistes étrangers », propondo que sejam lidos em conjunto, como parte de um estudo mais amplo em que Baudelaire reúne ao tema da caricatura suas reflexões estéticas e poéticas. Neste trabalho iremos nos ater apenas ao primeiro texto, que aborda mais diretamente o cômico e o riso.

grande mestre francês do grotesco”]. Trataremos deste texto e da relação entre Baudelaire e Rabelais mais adiante neste trabalho e, por hora, interessa-nos como será precisamente na relação entre a *forma* e a *moral* que se dará o elogio do poeta ao escritor. O poeta prossegue indicando as razões do apreço: Rabelais « garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d’utile et de raisonnable. Il est directement symbolique. Son comique a presque toujours la transparence d’un apologue » [mantém no meio de suas maiores fantasias algo de útil e de razoável. Ele é diretamente simbólico. Seu cômico tem quase sempre a transparência de um apólogo.”] (OC II, 537). Ou seja, sob a aparência fantasiosa e grotesca, o texto rabelaisiano proporia outros sentidos, “úteis” e “razoáveis”, distintos da mera superfície.

No “dernier Baudelaire”, essa ligação, estendida para o que estamos denominando como relação entre uma consciência *ética* e *estética*, parece se tornar ainda mais contundente, como a exigir do leitor que desperte para sua relação ambígua e inextrincável. Os textos desse período adquirem múltiplas facetas e se tornam mais fecundos ao serem abordados menos como meros registros adornados artisticamente para revelar ou ocultar as intenções íntimas do autor e mais como escritos que tensionam e questionam essa ligação, em um jogo ou composição em que as posições estão em constante movimento. A trama textual dos poemas em prosa, sobretudo, é propensa encenar artifícios que procuram ocultar a frente calcada no Mal, deixando em sua urdidura sinais ou espécies de “piscadelas” ao leitor, exibindo a parcela contraditória e, ao mesmo tempo, cômica dessa postura.

Nesse sentido, as figuras especulares, reflexos e representações duplas, características dos escritos do poeta, contribuem para encenar o vínculo entre as duas esferas. A associação da imagem do espelho à « conscience dans le Mal » [“consciência no Mal”], como representado em « L’Irrémédiable » [“O irremediável”], indicaria de que

maneira a consciência crítica seria elemento indissociável da leitura baudelairiana do mundo e estaria ligada à forma ou representação poética:

L'irrémediable

I

Une Idée, une Forme, un Être
Parti de l'azur et tombé
Dans un Styx bourbeux et plombé
Où nul œil du Ciel ne pénètre ;

Un Ange, imprudent voyageur
Qu'a tenté l'amour du difforme,
Au fond d'un cauchemar énorme
Se débattant comme un nageur,

Et luttant, angoisses funèbres !
Contre un gigantesque remous
Qui va chantant comme les fous
Et pirouettant dans les ténèbres ;

Un malheureux ensorcelé
Dans ses tâtonnements futiles,
Pour fuir d'un lieu plein de reptiles,
Cherchant la lumière et la clé ;

Un damné descendant sans lampe,
Au bord d'un gouffre dont l'odeur
Trahit l'humide profondeur,
D'éternels escaliers sans rampe,

Où veillent des monstres visqueux
Dont les larges yeux de phosphore
Font une nuit plus noire encore
Et ne rendent visibles qu'eux ;

Un navire pris dans le pôle,
Comme en un piège de cristal,
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle ;

– Emblèmes nets, tableau parfait
D'une fortune irrémediable,
Qui donne à penser que le Diable
Fait toujours bien tout ce qu'il fait !

II

Tête-à-tête sombre et limpide
Qu'un cœur devenu son miroir !
Puits de Vérité, clair et noir,

Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloires uniques,
– La conscience dans le Mal ! (OC I, 80)

O Irremediável

I

*Uma Ideia, uma Forma, um Ser
Saído do azul e caído
Num Estige enlameado, impedido
Mesmo a um olho do Céu qualquer;*

*Um Anjo, viajante sem temor
– Tenta-o o amor pelo disforme –,
Dentro de um pesadelo enorme
Debate-se tal nadador,*

*E luta – fúnebre aflição! –
Contra um sorvedouro impaciente
Que canta tal como um demente
E pirueta na escuridão;*

*Um enfeitiçado deplorando,
A fim de, num fútil esgar,
Fugir aos répteis e ao lugar,
A luz e a chave vai buscando;*

*Um danado, na escuridão,
Beira um abismo, cujo odor
Trai profundidade e bolor,
Por escadas sem corrimão,*

*Onde velam monstros viscosos
Que ao negror da noite enegrecem
Com os olhos – só eles aparecem –,
Seus grandes olhos fosforosos;*

*No polo um navio que em vão,
Pego num cerco de cristal,
Busca pelo estreito fatal
Que o levou a essa prisão;*

*– Claro emblema, quadro perfeito
De um irremediável destino,
Que só mostra do Diabo o tino,
Pois tudo o que faz, faz bem-feito!*

II

Num claro-escuro, um cara a cara:

*Um coração que a si se espelha!
Poço de Verdade, centelha
Negra – e, vaga, uma estrela rara –,*

*Farol irônico, infernal,
Tocha das satânicas graças,
Refrigério e glória sem jaças
– Toda a consciência que há no Mal!*

(BAUDELAIRE, 2019, p. 253-255, tradução de Júlio Castañon Guimarães)

Penúltimo poema da seção *Spleen e ideal* da edição de 1861 (data em que o poema foi apresentado em duas partes), ele é precedido por « L’Héautontimorouménos » e sucedido por « L’Horloge » [“O relógio”]. A organização dupla dramatiza o infortúnio da condição humana – ironicamente dispor da consciência *no* Mal (e não *do* Mal, como aponta o comentário de Claude Pichois, OC I, 988), da origem na Queda. Em linhas bastante gerais, enquanto a primeira parte do poema traz alguns “emblemas” que reencenam o mito, “quadro perfeito” de uma condição “irremediável”, a segunda representa de que forma a consciência (irônica) dessa situação seria o fundamento de uma certa dignidade e lucidez (nas imagens da « étoile livide » [“estrela lívida”] e do « phare ironique » [“farol irônico”]) possível na existência que é, em si mesma, um Mal. Essa consciência é um tipo de atributo que faz com que o indivíduo não se esqueça que sua condição é resultado de um exílio, tornando-o conhecedor, interiormente, de sua linhagem.

Antes de prosseguirmos, é oportuno pontuar que a consciência terá no poema um sentido estritamente moral e religioso relacionado à cultura dos séculos XVIII e XIX, e não estará preso à noção da esfera inconsciente como passou a ser compreendida a partir do século XX. Segundo observa Mario Richter, em comentário ao poema:

Na época de Baudelaire, a noção de *consciência* mantinha firmemente seu sentido tradicional, moral e religioso, ao qual era reunido cada vez com mais força o sentido propriamente filosófico – que foi atestado no século XVIII – de conhecimento intuitivo de uma verdade interior. Eis as respectivas definições que fornece, por exemplo, o *Dicionário* de

Bescherelle (1852): 1. “Luz interior, sentimento interior por meio do qual o homem testemunha a si mesmo o bem e o mal que faz; 2. “Conhecimentos que se tem de uma verdade pelo sentimento interior”.³⁰ (RICHTER, 2001, v. 1, p. 862 nota 1)

No poema baudelairiano, essa consciência, ou sentimento interior, está relacionada ao coração-espelho, como indica a penúltima estrofe, desdobrando-se para observar e reconhecer a condição irremediável do homem. É essa capacidade crítica, íntima, implicada pelo dualismo humano, presença ao mesmo tempo terrível e consoladora, a única capaz de oferecer alguma chance à condição “irremediável” da existência – possibilidade eminentemente ambígua, pois que reconhece, ela também, sua origem em uma fortuna “irremediável” e diabólica, como indica a rima dos versos interiores da última estrofe da primeira parte do poema:

– Emblèmes nets, tableau parfait
D’une fortune irrémédiable,
Qui donne à penser que le *Diable*
Fait toujours bien tout ce qu’il fait ! [grifos nossos]

O entendimento de que essa consciência é, em si, também um instrumento oriundo da experiência satânica, torna-a indissociável da condição irremediável. Contudo, sua conjugação à ironia – cujo papel é preponderante no poema precedente, “O Heautontimoroumenos”, do qual trataremos no terceiro capítulo desta tese – faz dela um “farol irônico, infernal, / Tocha das satânicas graças”, ou seja, um atributo ambivalente que reconhece sua condição, mas, ao mesmo tempo, parece dotado de alguma habilidade para provocar breve fissura no “quadro perfeito” da experiência irremediável. A qualidade *irônica* desta consciência – ou *crítica*, como foi chamada acima – pode abrir uma espécie de brecha na realidade humana ao assumir que esse atributo é, em si mesmo, também

³⁰ Du temps de Baudelaire, la notion de *conscience* gardait fermement son sens traditionnel, moral et religieux, auquel s’était ajouté avec toujours plus de force le sens proprement philosophique – qui s’était affirmé au dix-huitième siècle – de connaissance intuitive d’une vérité intérieure. Voici les définitions respectives que fournit, par exemple, le *Dictionnaire* de Bescherelle (1852) : 1. « Lumière intérieure, sentiment intérieur par lequel l’homme se rend témoignage à lui-même du bien et du mal qu’il fait » ; 2. « Connaissances qu’on a d’une vérité par le sentiment intérieur ».

originário no Mal. A consciência irônica ou crítica teria, portanto, a aptidão para rejeitar soluções ou alternativas falsas e artificiais, sejam elas religiosas, morais, sociais, políticas ou estéticas, que ignoram a circunstância « *irrémédiable* » em que se encontra o mundo.

Os oxímoros presentes na parte final do poema (« *sombre et limpide* » [“escuro e límpido”], « *clair et noir* » [“claro e escuro”], « *grâce satanique* » [“graça satânica”]) representam imagens duplas ou paradoxos que, nos escritos tardios de Baudelaire integram-se à multiplicação ou a uma organização em que faz parte a ideia do inumerável. Para além de uma estrutura dúplice ou espelhada, a multidão, a fragmentação e a movimentação em direção à instabilidade, tensionadas à unidade, parecem sustentar os últimos textos do poeta.

Há uma abertura para registros que dialoguem com a movimentação não só da forma, mas também dos sentidos possíveis para os textos, que se desdobram, escapando a categorizações. Os anos finais de vida do poeta compreendem escritos que se espalham em poemas em verso, poemas em prosa, crítica, artigos, aforismos, ensaios, cartas, anotações e outras linguagens que testam os limites dos gêneros e da interpretação. Nesses últimos textos, a *consciência ética, estética e a irredutibilidade* se aliam à *tensão entre unidade e fragmentação* ou uma certa ambiguidade entre a totalidade e o estilhaçamento. Para a leitura crítica dos poemas em prosa, esse último aspecto, bem como a consideração da publicação póstuma que os reuniu tem se tornado crucial.

1.3. Tensão entre unidade e fragmentação

Em 1855, Fernand Desnoyers convida escritores como Baudelaire, Banville, Champfleury, Gautier, Hugo, Lamartine, Musset, Nerval e George Sand, para escrever textos em homenagem a Claude-François Denecourt, veterano do exército napoleônico,

defensor apaixonado da floresta de Fontainebleau e célebre autor de trajetos naturais e guias turísticos. O intuito era montar uma coletânea e publicá-la em meados do ano. Respondendo à solicitação, Baudelaire envia quatro poemas: dois em verso sob o título « Le Deux Crépuscules » [“Os dois crepúsculos”]: « Le Soir » [“O entardecer”] (que se tornará em *As flores do mal* « Le Crépuscule du soir » [“O crepúsculo do entardecer”]) e « Le Matin » (que será « Le Crépuscule du matin » [“O crepúsculo da manhã”]); aos quais se seguem dois poemas em prosa, « Le Crépuscule du soir » [“O crepúsculo do entardecer”] e « La Solitude » [“A solidão”]. Em 2 de junho é registrada na *Bibliographie de la France* o volume preparado por Desnoyers sob o título *Fontainebleau, Hommage à C. F. Denecourt: Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies*, em que, até onde se tem notícia, foram publicados pela primeira vez os poemas em prosa de Baudelaire.

Os quatro poemas serão precedidos, no exemplar, por uma carta (reproduzida em C I, 248) em que o poeta responde ao convite do editor com afirmações “bastante paradoxais” [« assez paradoxales »], segundo o comentário de Pichois (OC I, 1024). Revestido de intenções polêmicas e provocativas, o texto baudelairiano ironiza a « singulière religion nouvelle » [“singular religião nova”] que cultua a natureza, afirmando privilegiar o espaço poético urbano. Em linhas gerais, os poemas de Baudelaire publicados no volume irão retrabalhar a figura do “crepúsculo”, um lugar-comum da poesia romântica³¹. Ao longo de pouco mais de uma década, até a composição do volume póstumo que receberá o título *Petits poèmes en prose*, os poemas em prosa de Baudelaire serão publicados de maneira semelhante a essa: em pequenos grupos, impressos em diferentes periódicos como revistas e jornais, podendo ou não ser precedidos de título,

³¹ Sobre o conjunto dos quatro poemas cf. os comentários de Pichois (OC I, 1024-1027; 1043-1044; 1326-1330) e Schellino (2014).

carta, prefácio ou nota com o propósito do autor, por vezes recompondo ou subvertendo temas caros à poesia romântica.

Como dito anteriormente, o conjunto do que conhecemos como os cinquenta poemas em prosa que integram o que será conhecido como um livro só será publicado após a morte de Baudelaire, em 1869, pelos editores responsáveis pelo espólio do autor. Havia, segundo a correspondência e outros escritos do poeta, o desejo de que esses poemas fossem reunidos em volume – que jamais chegou a ser concluído por Baudelaire. Efetivamente, portanto, existe a ambivalência entre a publicação dispersa dos textos junto à intenção de agrupamento ou coletânea, durante a vida do autor. Junto a isso, há a impressão, às expensas de Baudelaire, do livro póstumo que congrega os poemas em prosa.

Essas incertezas, porém, podem ser percebidas não apenas em relação a esse volume, mas, de uma forma mais geral, nos textos que irão formar a obra tardia do poeta. A hesitação e oscilação em relação à organização não apenas dos poemas em prosa, mas de títulos como *Fusées*, *Mon cœur mis à nu* e os textos sobre a Bélgica e até mesmo dos seguidos projetos de prefácio para a segunda edição de *As flores do mal*, indicam uma *tensão* entre a escrita fragmentária e sua unificação, entre a multiplicidade textual e a intenção de uniformização. Haveria uma obra de certa forma “combinatória”, no sentido de que ela oferece inúmeras possibilidades de agrupamento, reunião ou aproximações entre textos. Os títulos ou projetos de livros poderiam ser lidos, assim, como uma trajetória *entre* o estilhaçamento e a unidade, em um móvel equilíbrio entre os polos, sem que as possibilidades de interpretação sejam reduzidas:

Essas incertezas de leitura não seriam unicamente decorrentes de uma obra deixada involuntariamente em obras, mas corresponderiam, em parte, a uma programação, *O Spleen de Paris* sendo um espaço de

experimentação e de (re)construções para o leitor e não somente para o poeta.³² (MURPHY, 2014a, p.112)

Steve Murphy vai considerar não apenas os poemas em prosa, mas o conjunto de escritos do “último Baudelaire”, como um espaço de coexistência entre a fragmentação e a leitura linear ou contínua, identificando neles uma certa experiência interpretativa que irá ultrapassar a dialética de dispersão e da totalidade. No trecho acima, o crítico chama a atenção para outro elemento atuante na ambiguidade entre a pluralização e a uniformidade: as “(re)construções” que seriam executadas pelo leitor, em conjunto com o autor. Sendo assim, a instabilidade concreta – ou seja, de uma organização e publicação dos poemas em prosa mantida entre a fragmentação dos periódicos e a suposta unidade do livro póstumo – seria um dos espaços abertos para a instabilidade interpretativa. De certa maneira “programada” ou prevista, essa oscilação entre os extremos promoveria a compreensão segundo diversas óticas de leitura, multiplicando-as.

Nesse sentido, as questões que envolveram a publicação dos poemas em prosa em livro seriam, de certa forma, exemplares. Seu exame pode trazer alguns componentes para a reflexão a respeito dessa tensão bem como sobre o importante papel da leitura na pluralidade dos sentidos da obra.

2. A edição dos *Pequenos poemas em prosa* – *O Spleen de Paris*

Os direitos para a publicação das *Œuvres complètes* [*Obras completas*] de Charles Baudelaire foram adquiridas pela editora Michel Lévy frères em 4 de dezembro de 1867, três meses após a morte do poeta, que havia ocorrido em 31 de agosto do mesmo ano.

³² Ces incertitudes de lecture ne seraient pas uniquement le fait d’un ouvrage laissé involontairement en chantier, mais correspondraient pour une part à une programmation, *Le Spleen de Paris* étant un lieu d’expérimentation et de (re)constructions pour le lecteur et non seulement pour le poète.

Charles Asselineau e Théodore de Banville, escritores e amigos de Baudelaire, encarregaram-se da reunião dos textos e arquivos do escritor e da organização de sete volumes que seriam publicados entre 1868 e 1870. O primeiro deles foi dedicado a *Les Fleurs du Mal* e se tornaria a terceira edição do livro, projeto preparado por Baudelaire, mas que acabou composto também pelas intervenções dos editores. Esse tomo I recebe uma introdução do poeta Théophile Gautier, incorpora alguns poemas que não haviam participado das edições de 1857 e 1861 e, em um « Appendice », traz artigos e cartas publicadas por ocasião da primeira edição de *As flores do mal*, que haviam sido reunidas por Baudelaire para o projeto de edição futura. No mesmo ano, é impresso o tomo II, dedicado às *Curiosités esthétiques*, com a crítica artística, e o III, *L'Art romantique*, conjunto de textos como « Le peintre de la vie moderne » [“O pintor da vida moderna”] e a crítica literária. Em 1869, dois anos, portanto, após a morte do poeta, é publicado o volume IV, com o título *Petits poèmes en prose – Les Paradis Artificiels* [*Pequenos poemas em prosa – Os paraísos artificiais*], com a reunião de cinquenta poemas em prosa, precedidos do texto “À Arsène Houssaye” que havia sido impresso no jornal *La Presse* em 1862, e seguidos por um epílogo em versos; a reimpressão dos *Paradis Artificiels*, contendo « Le poème du Haschisch » [“O poema do haxixe”], « Un mangeur d’opium » [“Um comedor de ópio”] e « Du vin et du haschisch » [“Do vinho e do haxixe”], livro que havia sido publicado por Poulet-Malassis e De Broise em 2 de junho de 1860; mais « La Fanfarlo » e « Le jeune enchanteur – histoire tirée d’un palimpseste de Pompéia », estes dois últimos sendo reproduções de textos anteriormente publicados em periódicos, que Claude Pichois chamou de ensaios e novelas (OC I, 1402-1405). Os livros V a VII são impressos ao longo de 1869 e 1870 e contam com as conhecidas traduções de Poe.

Os tomos das *Obras completas* tiveram considerável influência na leitura e interpretação dos textos baudelairianos até 1917, quando a obra do poeta entrou em

domínio público, por ocasião do cinquentenário de sua morte. Até então, era sobretudo por meio desses volumes que os leitores de Baudelaire – como Proust, Apollinaire ou Rimbaud – entravam em contato com seus escritos. O quarto volume, que se inicia com os poemas em prosa, costuma ser, até o momento, o principal modelo para os livros publicados como *O Spleen de Paris* ou *Pequenos poemas em prosa*. A rigor, o que é conhecido sob esses títulos é uma reunião dos poemas em prosa de Charles Baudelaire que foram publicados dispersamente em jornais e revistas por cerca de duas décadas, feita após a morte do autor, à qual os editores Asselineau e Banville reuniram alguns textos inéditos encontrados nos arquivos do escritor, seguindo algumas de suas anotações e indicações³³.

Sendo assim, no que viria a ser o livro *O Spleen de Paris*, quase todos os elementos (título, quantidade e ordenação dos poemas, prefácio e epílogo) são consequência de escolhas editoriais que fugiram ao controle do autor. Para publicá-lo, Asselineau e Banville selecionaram o título, *Petits poèmes en prose*, entre ao menos nove que constam nas publicações nos jornais e na correspondência de Baudelaire. Dois anos após a publicação de “O crepúsculo do entardecer” em prosa e “A solidão”, na revista *Fontainebleau*, o nome « poèmes nocturnes » [“poemas noturnos”], surge na correspondência de Baudelaire para designar uma coletânea de poemas em prosa. Em 25 de abril de 1857, o poeta escreve a Poulet-Malassis e menciona os « *poèmes nocturnes* » que « seront fait après les *Curiosités* » [“poemas noturnos” que “serão feitos após as *Curiosidades*”] (C I, 395). A expressão reaparece nas cartas de 9 e 27 de julho à Mme.

³³ Outros detalhes a respeito da publicação dos poemas em prosa de Baudelaire e do inacabamento do projeto do livro podem ser consultados em Pichois (OC I, 1293-1307), Guyaux (2014), Cervoni (2021) e Veras (2021, p. 110-123). Em uma nota à nova edição de *Le Spleen de Paris* publicada em 2017, os críticos e pesquisadores Aurélia Cervoni e Andrea Schellino (2017a) explicitam suas escolhas editoriais trazendo um balanço com as conclusões dos estudos mais recentes sobre o projeto de livro dos poemas em prosa.

Aupick e, em 24 de agosto deste mesmo ano, é com o título que seis poemas em prosa³⁴ são publicados na revista semanal *Le Présent*. O título *Poèmes en prose* só chegará no fim de 1861, na *Revue fantaisiste*, em que Baudelaire publica novamente os seis poemas e acrescenta três inéditos, « Les Foules » [“As multidões”], « Les Veuves » [“As viúvas”] e « Le Vieux saltimbanque » [“O velho saltimbanco”]. Ao longo do ano, o poeta hesita entre os nomes dados ao conjunto dos poemas em prosa, sugerindo também *La lueur et la fumée – poème, en prose* (C II, 197), *Le Promeneur solitaire* ou *Le Rôdeur parisien* (C II, 207), os dois últimos indicando a relação com Jean-Jacques Rousseau³⁵.

Petits poèmes en prose será o nome dado à série mais longa de poemas em prosa, publicada no jornal de grande circulação *La Presse*, dirigido por Arsène Houssaye. Introduzidos por um texto que faz as vezes de dedicatória, “À Arsène Houssaye”, vinte poemas são publicados em 26 e 27 de agosto de 1862 e em 24 de setembro de 1862. O nome *Le Spleen de Paris* vai surgir em carta de 20 de março de 1863 ao editor Pierre-Jules Hetzel (C II, 295) e, no ano seguinte, os poemas em prosa são publicados sob a justaposição « *Le Spleen de Paris. Poèmes en prose* », no jornal *Le Figaro* e na *Revue de Paris*. Em 1 de junho de 1866, ainda outro título, *Petits poèmes lycanthropes*, designa a publicação de « La Fausse Monnaie » [“A moeda falsa”] e « Le Diable (Le Joueur généreux) » [“O Diabo (O jogador generoso)”] na *Revue du XIXe siècle*.

Não há, portanto, uma única opção que se imponha de maneira definitiva e incontestável para designar o título do que seria a reunião dos poemas em prosa. A decisão, entre as sugestões e incertezas manifestadas por Baudelaire, segue as razões de cada organizador, de acordo com a inflexão que será dada ao conjunto: Asselineau e

³⁴ « Le Crépuscule du soir » [“O crepúsculo do entardecer”], « La Solitude » [“A solidão”], « Les Projets » [“Os projetos”], « L’Horloge » [“O relógio”], « La Chevelure » [“A cabeleira”] e « L’Invitation au voyage » [“Convite à viagem”].

³⁵ Alusão ao título *Réveries d’un promeneur solitaire* (1782), de Rousseau. Sobre as menções à coletânea de poemas em prosa na correspondência de Baudelaire, cf. Abes e Veras (2019).

Banville possivelmente seguiram a série publicada em 1862 em *La Presse*; Claude Pichois, em sua edição das *Œuvres complètes*, de 1975, elegeu *Le Spleen de Paris*, expressão que, segundo o crítico, designaria com alguma coerência o projeto da coletânea nos anos finais de vida do poeta (PICHOSIS, OC I, 1298-1301). Em sua edição de 1969, o crítico Robert Kopp escolheu *Poèmes en prose*, enquanto Edward Kaplan, ao traduzir os poemas em prosa para o inglês em 1990, empregou *The Parisian prowler*, correspondente a *Le Rôdeur Parisien*.

Da mesma maneira que o título, a quantidade de poemas em prosa que teria sido composta por Baudelaire e faria parte do livro é incerta. Quarenta e cinco deles foram publicados durante a vida de Baudelaire (sobre a relação completa das publicações cf. KAPLAN, 2015, p. 227-233 e SCHELLINO, 2015, p. 19-21). Ao preparar o tomo das *Œuvres complètes* de 1869, Asselineau e Banville reuniram outros cinco que haviam sido ou recusados para publicação ou foram encontrados nos arquivos de Baudelaire: « Le Galant tireur » [“O galante atirador”], « La Soupe et les nuages » [“A sopa e as nuvens”], « Perte d’auréole » [“Perda de auréola”], « Mademoiselle Bistouri » [“Senhorita Bisturi”] e « Assommons les pauvres! » [“Espanquemos os pobres!”]. No volume, os poemas correspondem a uma lista escrita à mão por Baudelaire, em que apenas o texto-dedicatória e o epílogo em versos estão ausentes (reproduzida em BAUDELAIRE, 2003, p. 58), e os editores se serviram também de um dossiê composto por Baudelaire para uma futura publicação em volume.

A correspondência e as anotações de Baudelaire sugerem, contudo, um número bastante variável de poemas em prosa escritos ou a serem produzidos. Em carta a Hetzel, de 8 de outubro de 1863, Baudelaire afirma que « Dans *Le Spleen de Paris*, il y aura cent morceaux – il en manque encore trente » [“No *Spleen de Paris* haverá cem peças – ainda faltam trinta”] (C II, 324). Dois anos depois, a quantidade dos poemas feitos se modifica:

a Sainte-Beuve, em 30 de março de 1865, o poeta escreve que « Je n'en suis qu'à *soixante* » [“Ainda estou no número sessenta”] (C II, 493). Em nota a essa correspondência, Claude Pichois comenta que Poulet-Malassis, um dos editores de Baudelaire, afirmou haver, após a morte do poeta, setenta poemas em prosa terminados, dos quais vinte foram descartados pela edição e, até o momento, permaneciam não encontrados (C II, 913, nota 4). O “Reliquat du *Spleen de Paris*” (OC I, 365-374), traz algumas listas com itens que talvez participassem do projeto de coletânea, bem como alguns textos mais longos escritos pelo poeta. Pelo menos um deles, « La Fin du monde » [“O fim do mundo”], consta de um rol de « romans » (OC I, 588-589), elaborado por Baudelaire, e de uma relação de poemas em prosa que o poeta afirma estarem “feitos”, em carta a Arsène Houssaye de 20 de dezembro de 1861 (C II, 197). O trecho 22 de *Fusées* (OC I, 665-667) costuma ser aproximado de “O fim do mundo”, título que é tomado, por vezes, como um poema em prosa ou como seu esboço (de acordo com KOPP, 2006, p. 66 e 2016a, p. 335).

Se o número dos poemas em prosa pode ser considerado variável, a sequência também teria outras possibilidades além da seguida pela edição de 1869. A lista manuscrita de cinquenta títulos, feita por Baudelaire e considerada por Asselineau e Banville como um índice ou sumário, costuma ser, de tempos em tempos, questionada. O debate tende a opor, de um lado, argumentos a favor de uma coerência interna, de certa forma espelhando a “*arquitetura secreta*” de *As flores do mal* (o termo é de Barbey d’Aurevilly, 2019, p. 616); e, de outro, razões para a descontinuidade entre os textos, apoiadas nas imagens da « serpent » [“serpente”], dos « tronçons » [“pedaços”] e da pequena obra que não tem « ni queue ni tête » [“rabo nem cabeça”] do texto “À Arsène Houssaye”, em que Baudelaire recobriria o conceito de « l’esthétique du fragment, chère

ao romantisme allemand » [“estética do fragmento, caro ao romantismo alemão”], segundo o comentário de Claude Pichois (OC I, 1308).

Recentemente, Jacques Dupont (2013) contrapôs as propostas de Lawler (1999) e Runyon (2010) de que haveria uma organização no volume por séries ou duplas encadeadas, chamando a atenção para o status de « chantier inaccompli » [“construção inacabada”] (DUPONT, 2013, p. 54) do projeto do livro. Nos anos 1990, o crítico britânico Alan Raitt (1989) já havia afirmado que, devido a dificuldades de composição dos textos, o *Spleen de Paris* seria uma obra finalizada com uma ordenação significativa, a ser seguida por um volume posterior planejado por Baudelaire; proposta refutada em texto publicado por Hiddleston (1991).

Na « liste de projets » ligada ao *Spleen de Paris* (páginas anotadas por Baudelaire que pertenciam a Charles Asselineau, reproduzidas em OC I, 366-370), o autor reúne os poemas em prosa em « choses parisiennes », « onerocritie » e « symboles et moralités »; indicando ainda a classificação « choses parisiennes », « rêves », « symboles et moralités ». Pelo menos uma carta do poeta, escrita em 5 de abril de 1865 a Armand Fraisse, crítico que publicava artigos sobre a obra de Baudelaire no jornal *Le Salut Public* de Lyon, menciona uma organização particular que viria a ter o futuro volume de poemas em prosa. No texto, descoberto após a impressão dos dois volumes da *Correspondance* (a primeira edição é de 1973), o poeta afirma: « Les poèmes en prose paraîtront dans la seconde partie de cette année, chez Hetzel, sous le titre *Le Spleen de Paris, pour faire pendant aux Fleurs du Mal*. Les fragments qui ont paru étaient disposés sans ordre. Il y aura dans le volume une classification particulière. » [“Os poemas em prosa serão publicados na segunda parte deste ano, por Hetzel, sob o título *O Spleen de Paris, para fazer “dupla” com as Flores do Mal*. Os fragmentos publicados foram dispostos sem ordem. Haverá no volume uma classificação particular.”] (BAUDELAIRE, 2000, p. 96).

Porém, como o volume de poemas em prosa permaneceu seja inacabado, seja com um “acabamento provisório”, como sugere Murphy (2014, p. 113), não é possível inferir com exatidão se as indicações de Baudelaire em listas e notas manuscritas seriam lembretes para uso próprio – ao modo de temas implícitos que uniriam os textos – ou sugestões de ordenação para a futura publicação. O que as notas sugerem é algum esforço de organização para uma obra que reuniria os poemas em prosa, projeto que não chegou a ser concluído pelo autor.

As hesitações e incertezas parecem fazer parte dessas tentativas e, em vez de optar por apenas uma das soluções – o lado da disposição fixa e intencional que teria sido encontrada nos manuscritos, ou o da distribuição totalmente fragmentária das publicações – que parecem limitar as possibilidades de leitura e combinação dos textos, talvez seja mais produtivo abordar o conjunto dos poemas em prosa a partir dessas incertezas, que abririam outras perspectivas interpretativas. A escolha entre um dos termos simples da antítese – obra completa e organizada ou textos descontínuos – eliminaria uma certa *tensão* entre a unidade e a fragmentação que parece estar presente na reunião. Considerar o *Spleen de Paris* sob o prisma dessa ambiguidade entre a totalidade e a desagregação levaria a interpretação a encontrar não uma única estrutura ou lógica imutável, mas estruturas e lógicas – como sugere o título *Logiques du dernier Baudelaire* (MURPHY, 2003) – desdobrando os ângulos de abordagem.

2.1. À Arsène Houssaye

Nesse sentido, é preciso destacar a relevância do texto a Arsène Houssaye, colocado por Asselineau e Banville como prefácio aos *Petits poèmes en prose* no quarto volume das *Œuvres complètes* de 1869 e que, assim como o epílogo em versos, não

constava da lista manuscrita. Enquanto o poema em homenagem a Paris, que Robert Kopp (1969a, p. 369-376) apontou ter sido composto para *As flores do mal*, tem deixado de fazer parte das publicações mais recentes do título, o texto dedicado a Houssaye ainda costuma fazer as vezes de prefácio ou introdução ao volume – por vezes sem discussões a respeito de sua posição ou significado no livro.

“À Arsène Houssaye”, impresso no jornal *La Presse* de 26 de agosto de 1862 logo abaixo do título *Petits poèmes en prose* e antes dos textos numerados de um a nove, tornou-se uma espécie de “arte poética” dos poemas em prosa de Baudelaire e acabou sendo lido posteriormente como um manifesto literário do que seria o gênero.

À Arsène Houssaye

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu’il n’a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la foi tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur 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 morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l’espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j’ose vous dédier le serpent tout entier.

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

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. 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, à travers les plus hautes brumes de la rue ?

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m’ait pas porté bonheur. Sitôt que j’eus commencé le travail, je m’aperçus que non

seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire.

Votre bien affectionné,
C. B.
(OC I, 275-276)

A Arsène Houssaye

Meu caro amigo, envio-lhe uma pequena obra sobre a qual não se poderia dizer, sem injustiça, que não tem rabo nem cabeça, pois, ao contrário, nela tudo é cabeça e rabo ao mesmo tempo, de forma alternativa e recíproca. Peça que considere as admiráveis comodidades que essa combinação oferece a todos nós, a você, a mim e ao leitor. Podemos cortar onde quisermos, eu o meu devaneio, você o manuscrito, o leitor sua leitura; pois não pretendo suspender a vontade teimosa deste último no fio interminável de uma intriga supérflua. Tire uma vértebra, e os dois pedaços desta tortuosa fantasia irão se juntar novamente sem esforço. Corte-a em muitos fragmentos, e você verá que cada um pode existir à parte. Na esperança de que alguns desses pedaços estejam suficientemente vivos para lhe agradar e diverti-lo, ousou dedicar-lhe a serpente inteira.

Tenho uma pequena confissão a lhe fazer. Foi folheando, pela vigésima vez ao menos, o famoso Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand (um livro conhecido por você, por mim e por alguns de nossos amigos, não tem todo o direito de ser chamado de famoso?) que me veio a ideia de tentar algo de análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou sobretudo de uma vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele aplicara à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresco.

Qual de nós, em seus dias de ambição, não vislumbrou o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e a contrastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

É sobretudo da frequência das grandes cidades, do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsedante. Você mesmo, meu caro amigo, não tentou traduzir numa canção o grito estridente do Vidraceiro e exprimir em uma prosa lírica todas as sugestões desoladoras que esse grito lança até as mansardas, através das brumas mais elevadas das ruas?

Mas, para dizer a verdade, receio que minha emulação não tenha trazido sorte. Tão logo comecei o trabalho, percebi que, não somente eu permanecia longe de meu misterioso e brilhante modelo, mas que além disso estava a fazer algo (se é que se pode chamar de algo) singularmente diferente, acidente do qual qualquer outro além de mim se orgulharia, mas que só pode humilhar profundamente um espírito que vê como a maior honra do poeta realizar exatamente o que ele projetou fazer.

Seu afeiçoado,

C.B.

(BAUDELAIRE, 2019, p. 13-14, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras)

Desde o fim de 1861, Baudelaire manifesta a intenção de dedicar os poemas em prosa a Arsène Houssaye, que era também escritor e poeta, amigo de Théophile Gautier e Gérard de Nerval. Com estes dois últimos, Houssaye participou do grupo de boêmios do Doyenné em Paris (sobre este momento cf. BRIX, 1991, 2008 e MIRECOURT, 1856) e atuava nos meios cultural e jornalístico, tendo administrado a Comédie-Française entre 1849 e 1856. Em 1843, Houssaye havia se tornado o proprietário da revista *L'Artiste – journal de la littérature e des beaux-arts* (dirigindo-a desde 1844 de maneira intermitente) e, entre 1861 e 1862, foi também o responsável pela seção literária do jornal de grande circulação *La Presse*. No Natal de 1861, Baudelaire lhe escreve em carta:

Vous qui, avec l'air inoccupé, savez si bien remplir une journée, trouvez quelques instants pour parcourir ce spécimen de poèmes en prose que je vous envoie. Je fais une longue tentative de cette espèce, et j'ai l'intention de vous la dédier. À la fin du mois je vous remettrai tout ce qu'il y aurait de fait (un titre comme : *Le Promeneur solitaire*, ou *Le Rôdeur parisien* vaudrait mieux peut-être). Vous serez indulgent ; car vous avez fait aussi quelques tentatives de ce genre, et vous savez combien c'est difficile, particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers. (...)

Je voulais vous porter deux manuscrits : un pour *La Presse* (dont nous avons parlé), un pour *L'Artiste*, celui-là est le plus avancé. Il y a plusieurs années que je rêve à mes poèmes en prose. (...)

Le bon côté de ce travail est qu'on peut le couper où l'on veut. J'ai dans l'idée qu'Hetzel y trouvera la matière d'un volume romantique à images.

Mon point de départ a été *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, que vous connaissez sans aucun doute ; mais j'ai bien vite senti que je ne pouvais pas persévérer dans ce pastiche et que l'œuvre était inimitable. Je me suis résigné à être moi-même. Pourvu que je sois amusant, vous serez content, n'est-ce pas ?

Il y a déjà quelque temps que je voulais vous offrir ce petit volume (...).³⁶ (C II, 207-208)

³⁶ Você que, com aparência ociosa, sabe tão bem preencher um dia, encontre alguns instantes para percorrer esse espécime de poemas em prosa que lhe envio. Faço uma longa tentativa dessa espécie e tenho a intenção de dedicá-la a você. No fim do mês lhe entregarei tudo o que terei feito (um título como: *Le Promeneur solitaire* ou *Le Rôdeur Parisien* talvez seja melhor). Você será indulgente; pois também fiz algumas tentativas desse gênero, e sabe como é difícil, particularmente para evitar o aspecto de mostrar o esboço de algo a ser colocado em versos. (...) // Queria lhe entregar dois manuscritos: um para *La Presse* (sobre o qual falamos), um para *L'Artiste*, aquele está mais adiantado. Há alguns anos que sonho com meus poemas em prosa. (...) // O lado bom deste trabalho é que se pode cortar onde quiser. Imagino que Hetzel encontrará ali

Além do desejo de dedicar a Houssaye os poemas em prosa, a correspondência traz alguns elementos que reaparecerão no texto impresso em 1862, como a vantagem de se poder “cortar onde quiser”, a referência à obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, conhecida por ambos, bem como a ideia do “pastiche” malsucedido e da “resignação” a manter-se em seu próprio estilo. A carta apresenta um tom de certa forma irônico, que não pode ser desprezado: em outro trecho o poeta cobra o pagamento da parte já escrita, sem o qual poderá recorrer a uma “bolsa de amigo”. Em comentário ao manuscrito, Pichois discute o sentido de “amigo” que seria possivelmente um banqueiro (C II, 758, variante *a*). Alguns meses depois, a correspondência é sucedida por outra em que a função de uma dedicatória, bem como o título da série de poemas em prosa, é explicitada:

Notre titre double contenait les mots : *poèmes* et *poétiques*. J'ai réduit le titre à une seule ligne, selon votre idée primitive : PETITS POÈMES EN PROSE.

De plus, il m'a semblé que tout cela tombait sur la tête du lecteur, dès le premier feuillet, comme des pierres de la lune, et qu'il serait bien de glisser d'abord quelques phrases explicatives. Je les ai rassemblées sous la forme d'une dédicace que je vous prie d'agréer.³⁷ (BAUDELAIRE apud BRIX, 2014, p. 17)

Enviada a Houssaye possivelmente entre 16 e 26 de agosto de 1862, a carta permaneceu inédita até 2013, quando foi colocada em leilão e, no ano seguinte, reproduzida e comentada por Michel Brix (2014). Ali, Baudelaire deixa claro o papel da dedicatória como reunião de “algumas frases explicativas” para introduzir os textos a serem publicados no periódico, com a ideia de que o leitor não os percorra

a matéria de um volume romântico de imagens. // Meu ponto de partida foi *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, que você conhece sem nenhuma dúvida; mas logo senti que eu não podia perseverar nesse pastiche e que a obra era inimitável. Resignei-me a ser eu mesmo. Contanto que eu seja divertido, você estará contente, não é mesmo? // Já há algum tempo que eu queria oferecer-lhe esse pequeno volume. (...).

³⁷ Nosso título duplo continha as palavras: *poemas* e *poéticos*. Reduzi o título a uma única linha, segundo sua ideia primitiva: PEQUENOS POEMAS EM PROSA. // Ademais, pareceu-me que tudo isso caía sobre a cabeça do leitor, desde o primeiro feuillet, como pedras da lua, e que seria bom primeiro inserir algumas frases explicativas. Eu as reuni sob a forma de uma dedicatória que lhe peço que aceite.

desavisadamente. O “plano” da dedicatória (OC I, 365-366), que figurava nas notas de Baudelaire, traz algumas dessas frases, em que estão presentes os motivos do “rabo e cabeça” e da “serpente”, a comodidade do “corte onde quiser”, o ponto de partida em Aloysius Bertrand e a tentativa sem sucesso da imitação, entre outros.

Esses componentes serão mantidos no texto da dedicatória, que antecede a primeira série dos poemas publicados no « Feuilleton de *La Presse* », seção que ocupava a parte inferior da página do jornal de ampla tiragem e recebia capítulos de romances e novelas de autores como Eugène Sue, George Sand ou Champfleury. A publicação dos poemas em prosa, impressos em 26 e 27 de agosto e 24 de setembro de 1862, foi interrompida antes da última parte, que ocuparia a edição de 27 de setembro de 1862. As provas estavam prontas e corrigidas pelo autor, mas o grupo de textos acabou não sendo publicado devido, possivelmente, a questões editoriais (sobre a questão e sobre as relações entre Houssaye e Baudelaire cf. COMPAGNON, 2014, p. 66-79).

Dois anos depois, em 7 de fevereiro de 1864, no jornal *Le Figaro*, um pequeno periódico participante da « petite presse » parisiense, dois parágrafos assinados por Gustave Bourdin, secretário de redação do periódico, irão introduzir os poemas em prosa « La Corde » [“A corda”], « Le Crépuscule du soir » [“O crepúsculo do entardecer”], « Le Joueur généreux » [“O jogador generoso”] e « Enivrez-vous » [“Embriaguem-se”] (todos inéditos, exceto « Le Crépuscule du soir »). Antes do título *Le Spleen de Paris*, o texto afirma:

Le Spleen de Paris est le titre adopté par M. C. Baudelaire pour un livre qu’il prépare, et dont il veut faire un digne pendant aux *Fleurs du Mal*. Tout ce qui se trouve naturellement exclu de l’œuvre rythmée et rimée, ou plus difficile à y exprimer, tous les détails matériels, et, en un mot, toutes les minuties de la vie prosaïque, trouvent leur place dans l’œuvre en prose, où l’idéal et le trivial se fondent dans un amalgame inséparable. D’ailleurs, l’âme sombre et malade que l’auteur a dû supposer pour écrire *Les Fleurs du Mal* est, à peu de choses près, la même qui compose *Le Spleen de Paris*. Dans l’ouvrage en prose, comme dans l’œuvre en vers, toutes les suggestions de la rue, de la circonstance et du ciel parisiens, tous les soubresauts de la conscience,

toutes les langueurs de la rêverie, la philosophie, le songe et même l'anecdote peuvent prendre leur rang à tour de rôle. Il s'agit seulement de trouver une prose qui s'adapte aux différents états de l'âme du flâneur morose. Nos lecteurs jugeront si M. Charles Baudelaire y a réussi.

Certains gens croient que Londres seul a le privilège aristocratique du spleen, et que Paris, le joyeux Paris, n'a jamais connu cette noire maladie. Il y a peut-être bien, comme le prétend l'auteur, une sorte de spleen parisien ; et il affirme que le nombre est grand de ceux qui l'ont connu et le reconnaîtront. (BOURDIN, 2007)

O Spleen de Paris é o título adotado pelo Sr. C. Baudelaire para um livro que ele prepara, e que ele quer tornar um digno “duplo” às Flores do Mal. Tudo o que se encontra naturalmente excluído da obra ritmada e rimada, ou é aí mais difícil de exprimir; todos os detalhes materiais, e, em uma palavra, todas as minúcias da vida prosaica, encontram seu lugar na obra em prosa, em que o ideal e o trivial se fundem em um amálgama inseparável. Além disso, a alma sombria e enferma que o autor deve ter assumido para escrever As Flores do Mal é, com poucas diferenças, a mesma que compõe O Spleen de Paris. No trabalho em prosa, como na obra em versos, todas as sugestões da rua, da circunstância e do céu parisienses, os sobressaltos da consciência, todos os langores do devaneio, a filosofia, o sonho, e mesmo a historieta podem ocupar sua posição, cada um por sua vez. Trata-se somente de encontrar uma prosa que se adapte aos diferentes estados da alma do flâneur taciturno. Nossos leitores julgarão se o Sr. Charles Baudelaire conseguiu.

Algumas pessoas acreditam que apenas Londres tem o privilégio aristocrático do spleen, e que Paris, a alegre Paris, jamais conheceu essa escura doença. Pode muito bem haver, como pretende o autor, um tipo de spleen parisiense; e ele afirma que é grande o número daqueles que o conheceram e o reconhecerão.

Gustave Bourdin era a assinatura sob a qual havia sido publicado um texto no mesmo *Figaro*, em 5 de julho de 1857, atacando violentamente os poemas de *As flores do mal*, chamando a atenção da justiça francesa a respeito da obra. Robert Kopp sugere que “seja o próprio poeta que tenha não escrito, mas ao menos inspirado esta nota”] [« c'est le poète lui-même qui a, non pas rédigé, mais du moins inspiré cette note »] (KOPP, 1969, p. LXIV), no que é seguido por outros críticos, como Pichois (OC I, 1298), que o atribui a Baudelaire. Com efeito, os dois parágrafos publicados no *Figaro* trazem expressões que o poeta empregava habitualmente ao tratar dos poemas em prosa: a ideia do « pendant », do “amálgama” entre o “ideal e o trivial”, as sugestões do ambiente

urbano parisiense, a prosa que se “adapte aos diferentes estados da alma do flâneur taciturno” bem como a ideia do “spleen”, que já nomeava uma seção de *As flores do mal*.

Interessa-nos perceber como, nos dois anos que separam o texto introdutório de *La Presse* da espécie de prefácio do *Figaro*, a ênfase que, a princípio, recaía nas imagens de fragmentação e descontinuidade perde espaço para a noção do conjunto correspondente às *Flores do mal*, com menção ao « pendant », e para a insistência a respeito das “sugestões da rua”, das “minúcias da vida prosaica” e da atmosfera parisiense. Analisando o aspecto urbano dos poemas que comporiam o volume nomeado por Baudelaire, ao final da vida, como *Le Spleen de Paris*, alguns críticos, como Robert Kopp (2006a, p. 285) e Max Milner (1979, p. 22), questionam se a dedicatória a Houssaye seria mantida pelo autor para o projeto do livro futuro. Aurélia Cervoni e Andrea Schellino, em sua edição recente do *Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 2017), retiram-na do início do livro e a colocam no *Dossier*, com o comentário de que o texto “convém, portanto, mais à série parcial publicada em *La Presse*, que ao conjunto de poemas” [« convient pourtant moins à l’ensemble de poèmes qu’à la série partielle parue dans *La Presse* »] (CERVONI ; SCHELLINO, 2017, p. 240). Jacques Dupont sugere ainda que o texto assinado por Bourdin seria o prefácio mais apropriado à proposta de reunião dos poemas em prosa de Baudelaire :

Esse documento [À Arsène Houssaye] vale, rigorosamente, apenas como apresentação da série original publicada em *La Presse* em 1862. Uma parte dos temas ali abordados se torna pouco a pouco secundário nos anos que se seguem, em particular a questão da “prosa poética” e da musicalidade, à medida que Baudelaire se volta mais claramente em direção ao prosaísmo, à “zombaria”, e tende ainda mais claramente a “anexar” ao “poema em prosa” a narrativa sob suas diversas formas (apólogo, ou parábola, ou fábula, conto ou novela breve, historieta etc.) (...). Outro texto mereceria tanto quanto, se não mais – ou tanto menos –, ser reproduzido à maneira de prefácio (mas por que inventar assim um “prefácio”, se pensarmos na maneira como Baudelaire falhou ao escrever um prefácio às *Flores do mal*?): a apresentação, por Gustave

Bourdin, no *Figaro* de 7 e 14 de fevereiro de 1864, de uma série, logo interrompida no sexto poema.³⁸ (DUPONT, 2013, p. 46-47)

Segundo o crítico, o conjunto dos poemas em prosa de Baudelaire estaria mais próximo dos diversos gêneros prosaicos, dos quais fazem parte a ironia e o sarcasmo, que da prosa poética melodiosa e tradicional de *Gaspard de la Nuit* – no texto do *Figaro* apenas a expressão “prosa” aparece no texto introdutório; nem “poema” nem “poema em prosa” estão presentes no título ou na nota assinada por Bourdin. Sendo assim, a dedicatória a Arsène Houssaye, com a alusão à obra de Aloysius Bertrand, seria apropriada apenas à série de poemas de 1862, que ao longo dos anos seguintes, foi sendo ampliada e ganhando outras inflexões.

Dupont vai ainda chamar a atenção para a insistência no paralelismo com *As flores do mal*, assinalando o desejo de unidade da proposta de *O Spleen de Paris*. As imagens da serpente, dos pedaços e da comodidade dos cortes, que sugeririam a “estética do fragmento” em 1862, serão, em 1864, abandonadas e substituídas pela menção à instabilidade dos “diferentes estados da alma do flâneur taciturno” que estaria costurando os poemas em prosa e seria mais apropriada a seu conjunto:

Esse texto, seguramente inspirado, talvez até mesmo escrito pelo próprio Baudelaire, ressalta o paralelismo (o tema do digno “duplo”) com as *Flores do Mal*, mas também o que se encontra “excluído da obra ritmada e rimada, ou é aí mais difícil de exprimir, todos os detalhes materiais, e, em uma palavra, todas as minúcias da vida prosaica”, e articula essa nova prosa com um estado de alma instável da qual ela é correlata, a de um “flâneur taciturno”, dotado de uma “alma sombria e enferma”, essa “flânerie”, ainda mais claramente que nos “Quadros parisienses” das *Flores*, sendo a única justificativa em princípio do surgimento descontínuo dos textos e dessa aparência “rapsódica” do conjunto, cuja aparição fugidia de Liszt destaca a existência e a justifica

³⁸ Ce document [À Arsène Houssaye] ne vaut, en toute rigueur, que comme présentation de la série des préoriginales publiées dans *La Presse* en 1862. Une partie des thèmes qui y sont abordés deviennent peu à peu secondaires dans les années qui suivent, en particulier, la question de la « prose poétique » et celle de la musicalité, à mesure que Baudelaire se tourne plus nettement vers le prosaïsme, la « raillerie », et tend non moins nettement à « annexer » au « poème en prose » le récit sous ses formes diverses (apologue, ou parabole, ou fable, conte ou nouvelle brève, anecdote, etc.) (...). Un autre texte mériterait autant, si ce n'est davantage – ou aussi peu –, d'être reproduit en guise de préface (mais pourquoi inventer ainsi une « préface », si l'on songe à la façon dont Baudelaire a échoué à écrire une préface aux *Fleurs du Mal* ?) : la présentation par Gustave Bourdin, dans le *Figaro* des 7 et 14 février 1864, d'une série, vite interrompue dès le sixième poème.

de modo “meta-poético”, como foi por vezes observado (...).³⁹
(DUPONT, 2013, p. 47)

É interessante perceber que, em vez da fragmentação e dos cortes, o crítico sublinha no texto do *Figaro* a articulação entre a forma dos poemas em prosa e uma espécie de sujeito poético instável que estaria de certa forma reunindo esses textos, dando-lhes uma ambígua unidade. Dupont menciona rapidamente a figura de Liszt, ao qual foi dedicado o poema em prosa « Le Thyrses » [“O tirso”] (inicialmente publicado na *Revue nationale et étrangère* em 10 de dezembro de 1863), para evidenciar o poder mimético desse sujeito poético, capaz de assumir diversas roupagens, o que ofereceria e justificaria a aparência “rapsódica” do conjunto, em alusão aos rapsodos gregos que recitavam conjuntos de diferentes poemas gregos.

Com isso, a argumentação se inscreve na trilha aberta por Georges Blin que, desde sua « Introduction au *Petits poèmes en prose* » de 1946, havia observado que as figuras contidas em “O Tirso” poderiam ser vistas como emblemas do conjunto dos poemas em prosa: “(...) quando ele escreveu esta página, o poeta deve ter tido consciência que nos legava uma metáfora particularmente aplicável ao seu conjunto como um todo” [« (...) quand il écrivit cette page, le poète dut avoir conscience qu’il nous léguait une métaphore particulièrement applicable à son recueil dans son entier »] (BLIN, 2006, p. 32). O crítico relaciona a união de linhas verticais e arabescas contidas no formato do tirso à intenção do sujeito poético e sua acomodação à forma (ou às formas)⁴⁰. Segundo essa perspectiva,

³⁹ Ce texte, à l’évidence inspiré, voire écrit par Baudelaire lui-même, met l’accent sur le parallélisme (le thème du digne « pendant ») avec les *Fleurs du Mal*, mais aussi sur ce qui est « exclu de l’œuvre rythmée et rimée, ou plus difficile à y exprimer, tous les détails matériels, et, en un mot, toutes les minuties de la vie prosaïque », et articule cette nouvelle prose sur un état d’âme instable dont elle est le corrélat, celle d’un « flâneur morose », doté d’une « âme sombre et malade », cette « flânerie », encore plus nettement que dans les « Tableaux parisiens » des *Fleurs*, étant la seule justification principielle du surgissement discontinu des textes et de cette allure « rapsodique » de l’ensemble, dont l’apparition fugitive de Liszt souligne l’existence et la justifie de façon « méta-poétique », comme on l’a parfois observé (...).

⁴⁰ Em seu livro *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* (Paris: Librairie Nouvelle – A. Bourdilliat, 1859), Franz Liszt chama as improvisações feitas pelos músicos ciganos (« bohémiens ») de “arabescos”: “Nessa floração tão opulenta de sons, a melodia é muitas vezes reduzida ao papel de fio condutor de uma guirlanda, escondido e invisível sob as pétalas deslumbrantes, as corolas graciosas que seguem seu contorno, e se alinham em cortejo de um novo gênero.” [« Dans cette floraison tellement opulente de sons,

a descontinuidade dos textos estaria de certa forma alinhada por um “eu” poético em perpétuo movimento (o “flâneur taciturno”), o que ofereceria um outro olhar para o conjunto dos poemas em prosa, tendendo menos ao polo da fragmentação e ficando mais próximo de um movimento tensionado com a unidade.

Também é preciso lembrar que as imagens da “serpente”, a respeito da qual não se pode ignorar a figura bíblica, e dos “pedaços”, contidas na dedicatória a Houssaye, eram uma espécie de clichê do Romantismo francês para expressar o estilhaçamento do indivíduo sob o impacto amoroso, como indica « Les tronçons du serpent », poema de Victor Hugo do livro *Les Orientales* (1829). Ou, ainda, poderiam remeter a estratégias do escritor para receber rapidamente seu pagamento, como demonstra o comentário de Claude Pichois ao primeiro parágrafo da dedicatória a Houssaye (OC I, 1308, nota 1).

Tais figuras, além disso, funcionariam como uma alusão irônica não somente à maneira de ler os poemas em prosa ou ao modo de trabalho do editor (« Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit » [“Podemos cortar onde quisermos, eu o meu devaneio, você o manuscrito”]), mas, de forma mais geral, à prática do gênero “roman-feuilleton”, que consistia em publicar nos jornais partes dos romances, em diferentes números e de maneira descontínua. Para acompanhar a narrativa, era necessário que o leitor se mantivesse assíduo e atento às diversas edições, responsabilizando-se pela organização dos capítulos que comporiam o todo. Em sua análise do contexto de publicação dos poemas em prosa de Baudelaire na imprensa, Antoine Compagnon (2014, p. 41-89) afirma que “sobretudo, essa apologia da fragmentação constitui um ataque pouco velado do próprio gênero do roman-feuilleton,

la mélodie est souvent réduite au rôle de ruban conducteur d’une guirlande, caché et invisible sous les éclatants pétales, les gracieuses corolles qui suivent son contour, et se rangent en cortège d’un nouveau genre. »] (LISZT apud CERVONI ; SCHELLINO, 2017, p. 147, nota 3). O músico havia oferecido a Baudelaire um exemplar dessa obra, cujo conteúdo pode ter sido uma das inspirações para o encontro com os ciganos descrito no poema em prosa « Les vocations » [“As vocações”] (sobre a relação entre Baudelaire e Liszt cf. C II, p. 728, nota 2).

cujo princípio exige uma atenção contínua da parte dos leitores, em cada número e de um número a outro do jornal [« surtout, cette apologie de la fragmentation constitue une attaque peu voilée du genre même du roman-feuilleton, dont le principe exige une attention continue de la part des lecteurs, dans chaque numéro et d’un numéro à l’autre du journal »] (Idem, p. 78).

Ao serem recolocadas no contexto original de publicação – a dedicatória a Arsène Houssaye, impressa na seção « Feuilleton » do jornal de grande circulação *La Presse* –, as metáforas da “serpente”, as figuras do “rabo e cabeça” bem como dos “pedaços”, parecem dizer mais sobre as circunstâncias em que foram impressos e organizados os poemas em prosa em 1862, e menos sobre o que seria a estética ou sentido de um projeto de livro futuro ou do gênero poema em prosa. Em outras palavras, antes de resumir de maneira paradigmática o que seria o conjunto dos poemas em prosa de Baudelaire, ela trataria de uma parte desse grupo, a série publicada em *La Presse*, em que o papel da fragmentação e da descontinuidade, tendo em vista a publicação de poemas em prosa em dias alternados no jornal, possa ser relevante.

A abordagem do *Spleen de Paris* como uma obra póstuma, em que não apenas o prefácio e o epílogo, mas também o título, a quantidade ou organização do conteúdo e até mesmo a versão tida como “final” de alguns poemas em prosa⁴¹, são passíveis de questionamentos, tem oferecido novos prismas para a interpretação dos textos do volume – o que levou Dupont a lançar a hipótese de que o livro, com textos reunidos por “mãos alheias” [« autres mains »], não passe de uma “ficção crítica” [« fiction critique »] (DUPONT, 2013, p. 41). Para além da hesitação a respeito de *O Spleen de Paris* ser ou não “fictício”, essa problematização chama a atenção para a leitura e compreensão de uma obra que foi, por princípio, deixada por seu autor em estado de projeto. O aspecto

⁴¹ Cf. a esse respeito os comentários Cervoni e Schelino (2017a, p. 30-33).

não terminado – ou com um término provisório – do volume de poemas em prosa planejado, mas não realizado plenamente antes da morte de Baudelaire, evidencia os limites de uma interpretação assentada no critério fixo e fechado do “acabamento” para uma obra que se mantém em um estado de finalização precário – para dizer o mínimo.

Ao estudar a poética de *O Spleen de Paris*, Eduardo Veras (2021, p. 103-132) menciona o título como “projeto baudelairiano do livro de poemas em prosa”, “projeto poético”, “projeto literário” e “quase livro de poemas em prosa” (VERAS, 2021, p. 108, 109, 110 e 114, nota 83). As marcas do esforço de planejamento e estruturação da reunião desses textos pelo poeta, bem como de seu inacabamento, participariam da perspectiva de abordagem do livro como um “organismo poético”, no qual, a despeito das intervenções editoriais de terceiros, seria possível distinguir traços de uma poética elaborada pelo escritor (VERAS, 2021, p. 110). Sendo assim, o volume teria uma “arquitetura móvel” (VERAS, 2021, p. 114), expressão que parece dar conta de uma certa instabilidade do conjunto dos poemas em prosa. Tratar dos *Petits poèmes en prose* como um projeto literário ou uma obra que não foi terminada por seu autor, como um caminho *entre* a publicação dos poemas separadamente ou em séries em jornais e revistas do século XIX e a composição interrompida de um livro em que os textos teriam uma “organização particular”, matiza sua compreensão e a torna mais rica, podendo levar a interpretação a outros rumos.

É a partir dessa perspectiva, considerando alguns dos pressupostos da trilha aberta pelos estudos dos textos tardios de Baudelaire, em especial a *irreduzibilidade*, a *preocupação ética* relacionada à *preocupação estética* e a *tensão entre fragmentação e unidade*, que será pautado este estudo a respeito da relação entre os papéis de poeta e do leitor encenada nos poemas em prosa de Baudelaire.

AS IMAGENS DO SUJEITO POÉTICO E DO LEITOR NOS POEMAS EM PROSA

1. O sujeito poético

Durante a vida de Baudelaire formou-se uma “lenda”⁴² sobre seus hábitos e comportamentos que veio a se tornar componente relevante para a leitura da obra. Parte dessas histórias devem-se, em grande parte, à própria intervenção do poeta, ao « plaisir aristocratique de déplaire » [“prazer aristocrático de desagradar”] (OC I, 661⁴³). A ideia do Baudelaire “desagradável”, processado pela justiça francesa por ultraje à moral com *As flores do mal*, em 1857, foi ganhando o apoio de textos da crítica, publicados na imprensa durante e após a vida do autor, da correspondência particular, que veio a público a partir de fins do século XIX e, sobretudo, de alguns relatos daqueles que conheceram Baudelaire. Em 1957, W. T. Bandy e Claude Pichois recolheram e organizaram essas narrativas no título *Baudelaire devant ses contemporains* (BANDY; PICHOSIS, 1995), que se tornaram uma das fontes para compor o que seria a “biografia” de Baudelaire.

“Ah! desconfie das pessoas *que conheceram Baudelaire!*” [« Ah ! défiez-vous des gens qui ont connu Baudelaire ! »], adverte Théodore de Banville (1885, p. 279), poeta que participava do círculo íntimo do autor. Em 1885, Banville, dirigindo-se a Paul Bourget, escritor e crítico que acabava de publicar uma análise sobre Baudelaire em seus *Essais de psychologie contemporaine* (BOURGET, 2016), chama a atenção sobre a confiança que o autor havia depositado nos relatos de quem teve contato com Baudelaire em vida. Banville aponta no estudo de Bourget uma certa passagem das características da

⁴² A expressão é do editor e amigo Charles Asselineau (2018, p. 189).

⁴³ Segundo trecho de *Fusées*: « Ce qu’il y a d’enivrant dans le mauvais goût, c’est le plaisir aristocratique de déplaire » [“O que há de inebriante no mau gosto é o prazer aristocrático de desagradar”].

“lenda”, contida nos testemunhos considerados pelo escritor, para o que seria o poeta “autêntico” que Bourget pretendia esboçar. Banville narra como, logo após a morte de Baudelaire, tendo sido encarregado por Michel Lévy da organização da edição chamada “definitiva” de *As flores do mal*, nas *Œuvres complètes* (1868), era procurado diariamente por “pessoas que conheceram Baudelaire” trazendo “pretensos poemas inéditos do mestre” repletos de erros de gramática – claras mistificações – e faz a ressalva a Bourget. É esse mesmo alerta que faz Pichois a respeito de Banville, ao compilar os relatos para seu livro de 1957: “Desconfiai, portanto, de Banville”, poeta que tem “o tom habitual do ditirambo” (BANDY; PICHOSIS, 1995, p. 13 e 176).

Tendo essas considerações em vista, as histórias a respeito da vida de Baudelaire podem ser produtivas para indicar elementos de sua estética que se aproximam do procedimento de atuação, bem como desfazer alguns lugares-comuns a respeito de interpretação das imagens de poeta desenhadas pelos textos – especialmente nos poemas em prosa. No livro de Bandy e Pichois podemos perceber que os testemunhos mais eloquentes tratam de um Baudelaire que se compraz com a fabricação de “efeitos”, por meio da simulação de atitudes que beiram o caricatural, constituindo o que Murphy (2003, p. 15-32) resumiu como “lógicas do cabotino” [« logiques du cabotin »], locução que caracterizaria a postura existencial e estética do poeta. O termo “cabotino”, que designa o ator, especialmente o ator cômico ambulante, assim como o indivíduo que se comporta de maneira afetada chamando a atenção para qualidades que pretensa ou realmente possui, indica também, em sentido pejorativo, o mau comediante mambembe, ou de categoria inferior (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 545). O retrato – ou condenação – de Baudelaire como um “cabotino” indicaria, de maneira indireta, aspectos relevantes da expressão baudelairiana inseridas na lógica teatral.

1.1. A “lenda” Baudelaire

“Cabotino” e “ator” foram precisamente as palavras empregadas pelo jornalista e escritor Jules Vallès para descrever Baudelaire em 1867, ano da morte do poeta. Em um conhecido artigo, publicado em 5 de setembro no jornal *La Situation*, reproduzido dois dias depois em *La Rue*, periódico fundado por Vallès e do qual era redator-chefe, ele procurou fazer o obituário do autor, contando de maneira bastante pessoal a relação entre ambos:

Apresentaram-me a ele. Ele piscou as pálpebras como um pombo, apurou-se e se inclinou:

– Senhor, diz ele, quando eu tinha *saaana...* Ele pronunciou *sarna* como os excêntricos⁴⁴ diziam *adoáááavel*, e se deteve.

Tinha contado com um efeito e pensava sustentá-lo com seu início singular.

Eu o respondi sem pestanejar:

– Está curado?

Ele ficou perplexo, ou levou ao menos um minuto inteiro para se recuperar. Eu olhei com curiosidade esse falso sarnento e reparei imediatamente que ele tinha uma cara de ator: o rosto barbeado, rosado e inchado, o nariz gordo e grosso na ponta, o lábio dissimulado e crispado, o olhar tenso; seus olhos, que Monselet definia: “*duas gotas de café preto*”⁴⁵, raramente miravam você direto, ele parecia procurá-los sobre a mesa enquanto falava, meneando o busto e arrastando a voz.

Tinha no pescoço uma gravata de seda vermelha, sobre a qual pendia um enorme colarinho à Colin⁴⁶ e estava fechado em um grande paletó marrom abotoado e flutuando como uma batina.

Havia nele o padre, a velha senhora e o cabotino. Era sobretudo um cabotino.

Não quero de maneira alguma insultar suas cinzas: infeliz, que não se deve injuriar, mas lamentar.⁴⁷ (VALLÈS apud BANDY; PICHOS, 1995, p. 162)

⁴⁴ Os “incroyables” ou “excêntricos” eram os jovens elegantes do início do Diretório (período de inspiração burguesa, entre 1795 e 1799, da Primeira República francesa) que se distinguiam pelas roupas exóticas e a pronúncia afetada em que os “r” eram suprimidos.

⁴⁵ Bandy e Pichois indicam em nota que a expressão empregada pelo escritor e jornalista Charles Monselet é retirada da descrição de Samuel Cramer, protagonista de *La Fanfarlo*, novela escrita por Baudelaire e publicada em janeiro de 1847 no *Bulletin de la Société des gens de lettres*, ao qual “Baudelaire empresta seus traços” (BANDY; PICHOS, 1995, p.172-173, nota 49).

⁴⁶ Segundo nota de Bandy e Pichois, Colin é um o protagonista de uma ópera-cômica famosa no início do século 19, que batizou algumas vestimentas (Idem, p. 173).

⁴⁷ On me présente à lui. Il clignota de la paupière comme un pigeon, se rengorgea et se pencha : / – Monsieur, me dit-il, *quand j’avais la gale...* / Il prononça *gale* comme les incroyables disaient *chaamant*, et il s’arrêta. / Il avait compté sur un effet et croyait le tenir tout entier avec son début singulier. / Je lui répondis sans sourciller : / – Êtes-vous guéri ? / Il resta coi, ou mit tout au moins une minute à se remettre. Je regardai avec curiosité ce faux galeux et remarquai tout de suite qu’il avait une tête de comédien : la face rasée, rosâtre et bouffie, le nez gras et gros du bout, la lèvre minaudière et crispée, le regard tendu ; ses

De acordo com o comentário de Bandy e Pichois (1995, p. 172, nota 41), a coluna de Vallès resume “com uma rara injustiça, os diversos aspectos da lenda” ao redor de Baudelaire. A irritação do jornalista se daria, principalmente, pelo que acreditava ser a postura religiosa de Baudelaire, que estaria em desacordo com preceitos da classe operária, categoria de trabalhadores pelos quais Vallès, membro da extrema esquerda que chegou a ser eleito como representante na Comuna de Paris, em 1871, militava. O obituário não poupa sequer a afasia dos momentos derradeiros da vida do poeta, mencionando ao final do artigo as únicas palavras, com “um sorriso de louco”, que era capaz de dizer: « *Cré nom!* »⁴⁸ (VALLÈS apud BANDY; PICHOSIS, 1995, p. 166).

O artigo insiste, porém, de maneira enfática, na descrição das maneiras estudadas e simuladas de Baudelaire – o modo de falar, vestir e se movimentar – opostas à sinceridade, honestidade ou autenticidade. Segundo o testemunho, o poeta inventa uma moléstia “falsa” para provocar “um efeito”; seu rosto parece o de um “ator”, suas roupas têm características de Colin, personagem teatral, e da indumentária religiosa. Sob o excesso de artificialidade, os olhos, que conforme o clichê seriam os depositários da sinceridade, “raramente miravam você direto”. Pego de surpresa pelo interlocutor que teria descoberto o intuito de simulação, Baudelaire fica “perplexo” e o texto prossegue afirmando o quanto esse homem “infeliz” é digno de “lamento”.

A descrição parece opor de maneira bem-sucedida um Baudelaire farsante, “ator” de imposturas, a um interlocutor fiel à verdade – ou sincero. Vallès constrói com seu

yeux, que Monselet définissait : « *deux gouttes de café noir* », vous regardaient rarement en face ; il avait l'air de les chercher sur la table tandis qu'il parlait, dodelinant du buste et traînant la voix. / Il avait au cou une cravate de foulard rouge, sur laquelle retombait un énorme col de chemise à la Colin et était enfermé dans un grand paletot marron boutonné et flottant comme une soutane. / Il y avait en lui du prêtre, de la vieille femme et du cabotin. C'était surtout un cabotin. / Je ne veux point insulter ses cendres : malheureux, qui n'est point à injurier, mas à plaindre.

⁴⁸ A expressão, aparentemente sem significação clara em francês, já intrigou muitos críticos – em 2020, o escritor Jean Teulé publicou um romance com o título *Crénon, Baudelaire!* (TEULÉ, 2020) sobre a vida do escritor, com posterior versão em quadrinhos. Seu significado, porém, permanece obscuro.

testemunho, apoiado em fatos da “vida real”, um homem constituído de artifícios e falsidade, um “cabotino”. Neste sentido, a postura ética do jornalista, calcada na veracidade, é valorizada, enquanto a de Baudelaire, que seria burguês e beato, é “lamentada”.

Em outros trechos do artigo, Vallès irá atribuir ao poeta o satanismo e imoralidade dos versos de *As flores do mal*, referindo-se aos poemas que sofreram o processo de 1857 sem mencioná-los diretamente. A narrativa desliza, portanto, de maneira estranha, ao atribuir ao que seria o Baudelaire *verdadeiro* as características do poeta *representado* pelos poemas em *As flores do mal*. A antipatia do jornalista parece repousar, sobretudo, em uma relação entre ética e estética ou, em outras palavras, entre a sinceridade e a escrita literária do poeta. É a artificialidade do “devoto” que finge ser “ímpio”⁴⁹, do reacionário, portanto, que não viveria de um trabalho honesto, mas de uma atividade que se dedica a falsear o mundo “real”, que parece causar incômodo: “Ah! Não seria melhor viver simplesmente de um trabalho comum, simples mortal, do que correr atrás das rimas estranhas e títulos fúnebres?” [« Ah! ne valait-il pas mieux vivre simplement d’un travail connu, simple mortel, plutôt que de courir après les rimes étranges et les titres funèbres? »] (VALLÈS apud BANDY; PICHOSIS, 1995, p. 163) – a referência é, claramente, o trabalho de *As flores do mal*.

Nos relatos reunidos em *Baudelaire devant ses contemporains*, vários são os que descrevem o que seriam os embustes de Baudelaire diante de conhecidos e desconhecidos, com o objetivo de causar um “efeito”. Uma das anedotas mais famosas, também citada por Vallès (apud BANDY; PICHOSIS, 1995, p. 165) em seu artigo necrológico, é um que trata de “nozes” e o “cérebro de criancinhas”: “É conhecida sua

⁴⁹ Em carta a Sainte-Beuve, escrita em 30 de março de 1865, Baudelaire se valerá dessas expressões (cf. trecho reproduzido mais adiante, na p. 85 desta tese).

opinião, quando mordida nozes frescas: ‘Parece que comemos cérebro de criancinha.’” [« On sait son mot, tandis qu’il mordait dans des noix fraîches: ‘On dirait qu’on mange de la cervelle de petit enfant.’»]. Reconstituído com variantes por Maxime Rude (apud BANDY; PICHOS, 1995, p. 143, em que as nozes se transformam em um tenro filé) e Jules Troubat (apud BANDY; PICHOS, 1995, p. 135, em que é o cérebro da criancinha que se assemelha às nozes), o episódio parece ser um boato corrente durante a existência de Baudelaire, à maneira de clichê sobre o poeta. Firmin Maillard (1833-1901), intelectual e autor de títulos sobre a história da imprensa do século XIX, irá incluí-lo no título *Les Derniers Bohèmes*, de 1874:

Baudelaire acaba de entrar; retira seu *talma*⁵⁰, remove seu cachecol vermelho e surge vestido com um traje azul de botões dourados: ele me olha fixamente, me cativa e me atrai para um canto. Fiz dele um perfil que ele não acha parecido, mesmo assim se derrama em queixas bastante divertidas: – Vejamos, vejamos, não sou nem seco nem ossudo e não sou tão repugnante quanto o *Figaro* tenta convencer. Você tomou um outro Baudelaire por mim... Mostraram-me a mim mesmo, um Baudelaire que era muito desagradável...; quanto à história das nozes e dos cérebros de criança, é verdade que você acredita nela? É uma invenção jovial de meu amigo Forey, um aluno de Delacroix...”⁵¹ (MAILLARD apud BANDY; PICHOS, 1995, p. 91)

O trecho traz a maneira de certa forma despreocupada e jocosa com que Baudelaire trata não apenas sua própria imagem “muito desagradável” retratada na imprensa, como também a história da comparação das nozes ao cérebro de criancinhas, uma “invenção” ou ainda, segundo Bandy e Pichois (1995, p. 98 nota 51), uma piada que poderia ter sido inspirada em Jonathan Swift, cujo título *Opuscules humoristiques* (em que, entre outras coisas, há a sugestão de que crianças sejam servidas em refeições com

⁵⁰ Capa que recobre os ombros e o peito, cujo nome é dado em homenagem ao ator François-Joseph Talma. Uma vez mais a descrição da vestimenta inspirada em atores.

⁵¹ Baudelaire vient d’entrer ; il ôte son *talma*, enlève son cache-nez rouge et apparaît vêtu d’un habit bleu à boutons d’or : il me fixe, me fascine et m’attire dans un coin. J’ai fait un portrait de lui qu’il ne trouve pas ressemblant, aussi se répand-il en doléances assez amusantes : – Voyons, voyons, je ne suis ni sec ni osseux et je ne suis pas aussi répugnant que le *Figaro* essaye de le persuader. Vous avez pris un autre Baudelaire pour moi... On m’a montré à moi-même, un Baudelaire qui était fort désagréable... ; quant à l’anecdote des noix et des cervelles d’enfant, là vrai, est-ce que vous y croyez ? C’est une invention joviale de mon ami Forey, un élève de Delacroix...

o intuito de diminuir a miséria e a fome) havia sido traduzido para o francês e publicado por Poulet-Malassis em 1859. Em seu excerto, Maillard contrasta o Baudelaire “desagradável” com um outro, “agradável”, que parece se divertir com a própria imagem que circula publicamente.

Contribui para a construção dessa figura recoberta por artifícios de um “poeta-ator”, a atenção que Baudelaire parecia dispensar à indumentária e aos gestos, na fabricação de uma espécie de *dandy* excêntrico, sempre pronto a surpreender. Ernest Prarond, colega da juventude no *Quartier Latin* de Paris, descreve o jovem amigo da década de 1840, com quem dividia a pensão Bailly:

Eu o vejo ainda descer uma escada da pensão Bailly, esguio, o pescoço descoberto, um casaco muito longo, os punhos intactos, uma leve bengala de cabo dourado na mão, e com um passo ligeiro, quase ritmado. Ele ainda não usava a casaca com a cauda comprida, da qual fala Asselineau. (...) A expressão de seu rosto, aguçada ora com grave malícia, ora com ironia, descontrai-se, quando ele deixava de falar ou ouvir, pensativa, muito calma sem perder a firmeza.⁵² (PRAROND apud BANDY ; PICHOS, 1995, p. 17-18)

A última frase do trecho parece indicar que há um rosto de Baudelaire para os ritos de interlocução e outro, “muito calmo”, nos momentos de pausa, como se vestisse espécies de “máscaras” ou “trajes” para momentos diferentes. A apresentação do jovem Baudelaire descendo a escadaria, com a roupa meticulosamente refinada, os movimentos ágeis e a expressão instigada por “malícia” ou “ironia” no momento de “falar ou ouvir”, no período em que escrevia os primeiros versos, dá indícios da atenção com a aparência e com os modos de apresentação social.

⁵² Je le vois encore descendre un escalier de la maison Bailly, mince, le cou dégagé, un gilet très long, des manchettes intactes, une légère canne à petite pomme d’or à la main, et d’un pas souple, presque rythmique. Il ne portait pas encore l’habit, en queue de sifflet, dont parle Asselineau. (...) L’expression de sa figure aiguillée tantôt de malice grave, tantôt d’ironie, se détendait, quand il cessait de parler ou d’écouter, réfléchi, très calme sans perdre de sa fermeté.

O retrato de Prarond de certa forma prenuncia a conhecida introdução do poeta Théophile Gautier para a edição de 1868 de *As flores do mal*. O texto, publicado inicialmente entre 7 de março e 18 de abril de 1868 no jornal *L'Univers illustré*, foi revisado e aumentado por Gautier e reproduzido como apresentação do volume, parte das *Œuvres complètes*. A partir de então, a introdução, reeditada juntamente com o livro de poemas, de certa maneira guiou leitores como Rimbaud ou Mallarmé, que tiveram contato com a obra do poeta por meio da edição póstuma (STEINMETZ, 1991, p. 9-10).

Nela, Gautier caracteriza Baudelaire como pertencente a um “dandismo sóbrio”, dissociando-o da vertente do Romantismo francês em que o estado da alma do artista seria refletido em perfeito acordo com a natureza e relacionando-o ao « style de décadence » [“estilo decadente”], que ganha uma significativa caracterização do autor: “Ele se comprazia nesta espécie de belo compósito e por vezes um pouco factício elaborado por civilizações muito adiantadas ou muito corrompidas.” (GAUTIER, 2001, p. 50) [« Il se plaisait dans cette espèce de beau composite et parfois un peu factice qu’élaboraient les civilisations très avancées ou très corrompues » (GAUTIER, 1991, p. 56)]. Neste sentido, o retrato do poeta vai sendo constituído por meio da aparência, em que os modos e a expressão são estudados e calculados, estabelecendo o que se tornou possivelmente uma das imagens mais conhecidas do poeta:

(...) tinha o cabelo cortado bem curto e de uma belíssima cor preta; esse cabelo fazia pontas regulares sobre a testa de uma brancura resplandecente, cobrindo-lhe a cabeça como espécie de capacete sarraceno; os olhos, cor de tabaco da Espanha, tinham uma expressão espiritual, profunda, e de uma penetração um pouco insistente demais talvez; quanto à boca, guarnecida de dentes muito brancos, abrigava, debaixo de um bigode leve e sedoso sombreando-lhe o contorno, sinuosidades móveis, voluptuosas e irônicas como os lábios das figuras pintadas por Leonardo da Vinci (...) o pescoço, de uma elegância e brancura femininas, mostrava-se destacado, partindo de um colarinho de camisa rebatido e de uma estrita gravata xadrez em madraço das Índias. A roupa consistia em um paletó de tecido preto lustrado e brilhante, calças avelã, meias brancas e escaupins verniz, sendo o conjunto meticulosamente limpo e correto, com um toque intencional de simplicidade inglesa e como a intenção de destacar-se do gênero

artista, com chapéus de feltro mole, roupas de veludo, blusas vermelhas, barba prolixa e cabeleira desgrenhada. Nada de demasiado janota ou vistoso, nessa indumentária rigorosa. Charles Baudelaire pertencia àquele dandismo sóbrio que passa lixa no terno para tirar-lhe o brilho endomingado e trincando de novo tão caro ao filisteu e tão desagradável para o verdadeiro *gentleman*.⁵³ (GAUTIER, 2001, p. 31-32)

Gautier inicia seu texto narrando o que teria sido o primeiro encontro entre ambos, no meio do ano de 1849⁵⁴, no *hôtel Pimodan*, em Paris, onde Baudelaire morou entre outubro de 1843 a setembro de 1845. A descrição da expressão do olhar é oposta à feita por Vallès, enquanto a da boca traz o mesmo elemento crispado e irônico citado por Prarond. A vestimenta elegante, com uma gravata de tecido fino e padrão indiano, o traje “meticulosamente limpo e correto”, caracterizam-no como um “dandy sóbrio” ou “verdadeiro gentleman”. Gautier destaca o « *cachet voulu de simplicité anglaise* », algo como um “caráter” ou “toque” intencional e desejado de “simplicidade” na indumentária essencialmente bem cortada e sofisticada. O cuidado premeditado com o refinamento e austeridade da vestimenta seria suficiente para diferenciar Baudelaire, segundo o texto, de um tipo artístico e de um tipo de indivíduo que, em outras palavras, seriam mais comuns ou ordinários.

A expressão do poeta seria ainda recoberta por um componente calculado, com uma preocupação excessiva com o efeito das palavras:

⁵³ (...) il avait les cheveux coupés très-ras et du plus beau noir ; ces cheveux, faisant des pontes régulières sur le front d'une éclatante blancheur, le coiffaient comme une espèce de casque sarrasin ; les yeux, couleur de tabac d'Espagne, avaient un regard spirituel, profond, et d'une pénétration peut-être un peu trop insistante ; quant à la bouche, meublée de dents très blanches, elle abritait, sous une légère et soyeuse moustache ombrageant son contour, des sinuosités mobiles, voluptueuses et ironiques comme les lèvres des figures peintes par Léonard da Vinci (...) le cou, d'une élégance et d'une blancheur féminines, apparaissait dégagé, partant d'un col de chemise rabattu et d'une étroite cravate en madras des Indes et à carreaux. Son vêtement consistait en un paletot d'une étoffe noire lustrée et brillante, un pantalon noisette, des bas blancs et des escarpins vernis, le tout méticuleusement propre et correct, avec un cachet voulu de simplicité anglaise et comme l'intention de se séparer du genre artiste, à chapeaux de feutre mou, à vestes de velours, à vareuses rouges, à barbe prolixe et à crinière échevelée. Rien de trop frais ni de trop voyant dans cette tenue rigoureuse. Charles Baudelaire appartenait à ce dandysme sobre qui râpe ses habits avec du papier de verre pour leur ôter l'éclat endimanché et tout battant neuf si cher au philistin et si désagréable pour le vrai gentleman. (GAUTIER, 1991, p. 26-27)

⁵⁴ Alguns críticos colocam a data em questão, recuando-a para meados de 1840 ou início da década de 1850. Cf. as ponderações de Pichois em OC II, 1132 e de Claude-Marie Senninger (1986, p. 169-170, nota 1).

Contrariamente aos costumes algo descompostos dos artistas, Baudelaire fazia questão de guardar as mais estritas conveniências, e sua cortesia era excessiva a ponto de parecer afetada. Media as frases, só empregava os termos mais selecionados, e dizia certas palavras de maneira particular, como se quisesse destacá-las e dar-lhes uma importância misteriosa. Tinha na voz itálicos e maiúsculas iniciais. A charge, muito em evidência no Pimodan, era por ele desdenhada como de artista e grosseira; mas ele não deixava de se permitir o paradoxo e ao exagero. Com um jeito muito simples, muito natural e perfeitamente desligado, como se tivesse dito um lugar-comum à moda de Prudhomme, sobre a beleza ou o rigor da temperatura, ele avançava algum axioma satanicamente monstruoso ou sustentava com um sangue-frio glacial alguma teoria de uma extravagância matemática, pois usava um método rigoroso na exposição de suas loucuras.⁵⁵ (GAUTIER, 2001, p. 34)

Gautier destaca a polidez e o cuidado com as regras sociais seguidas por Baudelaire, de maneira quase exagerada. A maneira de falar, bastante atenta e estudada, também abriga o elemento excessivo, como se, no círculo social, as palavras, ideias e expressões fossem rigorosamente desenvolvidas para surpreender, contendo algum “axioma satanicamente monstruoso” ou “loucuras” proferidas com grande naturalidade e indiferença. Dito de outra forma, Baudelaire, descrito pelo texto de Gautier, lembra um “ator”, interessado em medir o efeito de sua interpretação e de suas palavras. Neste sentido, a relação com a transparência ou sinceridade se daria, no âmbito social, de maneira matemática, medida e calculada de maneira a surpreender o interlocutor.

Há ainda outro exemplo que vale mencionar, relatado por Banville (apud (BANDY; PICHOS, 1995, p. 137). Segundo ele, um “alto funcionário”, interessado na razão por que Baudelaire, com seu “magnífico talento” e com o “dom de criar a harmonia e suscitar a mais poderosa ilusão”, havia escolhido assuntos tão “atrozes”, recebe como

⁵⁵ Contrairement aux mœurs un peu débraillées des artistes, Baudelaire se piquait de garder les plus étroites convenances, et sa politesse était excessive jusqu'à paraître maniérée. Il mesurait ses phrases, n'employait que les termes les plus choisis, et disait certains mots d'une façon particulière, comme s'il eût voulu les souligner et leur donner une importance mystérieuse. Il avait dans la voix des italiques et des majuscules initiales. La charge, très en honneur à Pimodan, était dédaignée par lui comme artiste et grossière ; mais il ne s'interdisait pas le paradoxe et l'outrance. D'un air très simple, très naturel et parfaitement détaché, comme s'il eût débité un lieu commun à la Prudhomme sur la beauté ou la rigueur de température, il avançait quelque axiome sataniquement monstrueux ou soutenait avec un sang-froid de glace quelque théorie d'une extravagance mathématique, car il apportait une méthode rigoureuse dans le développement de ses folies. (GAUTIER, 1991, p. 30)

resposta: « Monsieur, (...) C'EST POUR ÉTONNER LES SOTS ! » [“Senhor, (...) É PARA SURPREENDER OS BOBOS!”]. O aspecto da ironia e de um certo deboche contidos na narrativa sugerem a crítica de Baudelaire àquele que acredita que um poeta deveria apenas fazer versos de acordo com clichês de harmonia e amabilidade. O autor descrito por esta narrativa ganha tonalidades bem-humoradas, destacando a maneira como o poeta poderia criar simplesmente para “surpreender os bobos”, ou seja, para aqueles que têm uma imagem única do poeta como portador de um “dom” para produzir “harmonias. O “poeta-ator”, neste sentido, recebe também a tinta cômica.

Em outras ocasiões, são os próprios escritos de Baudelaire que narram as imposturas. A correspondência do autor traz alguns exemplos da maneira como ele parecia se comprazer na fabricação de papeis nos quais interpretava a si mesmo. Junto a sua obra, as cartas de Baudelaire têm sido consideradas pela crítica mais recente uma interessante “fusão entre manipulação e revelação, entre fingimento e desnudamento” (ABES, 2015, p. 60). O leitor contemporâneo que buscaria nelas uma sinceridade sem véus ou algo como um Baudelaire “essencial” pode ser logrado não apenas pela escrita do autor, mas também pelas características do gênero epistolar, pois a verdade que eventualmente evidenciaria tende a ser datada e recoberta de particularidades individuais e circunstanciais. Ainda assim, a correspondência baudelairiana pode ser vista como fonte preciosa ao trazer indícios importantes para a compreensão da obra e de seu contexto literário. Considerando essas peculiaridades, é possível entrever nas cartas a sátira, ironia, bem como gestos bem-humorados e por vezes malsucedidos do poeta.

Em carta de 30 de março de 1865, enviada de Bruxelas, Baudelaire irá tratar como “diversão” a atividade de interpretação de papeis diversos. Escrevendo a Sainte-Beuve, o poeta afirma, em relação ao editor e amigo Poulet-Malassis, que também está em Bruxelas:

– Un de nos grands amusements, c’est quand il s’applique à faire l’athée, eu quand je m’ingénie à faire le jésuite. Vous savez que je peux devenir dévot par contradiction (*surtout ici*), de même que, pour me rendre impie, il suffirait de me mettre en contact avec un curé *souillon* (souillon de corps et d’âme).⁵⁶ (C II, 491)

Além de descrever como a atuação em diferentes papéis seria um tipo de entretenimento ao qual Baudelaire e Malassis se entregavam nos momentos de distração, o excerto da correspondência também destaca um certo jogo de oposição que ambos desempenham, “ateu” *versus* “jesuíta”. O papel de devoto, por sua vez, seria interpretado “por contradição”, tão facilmente como o de “ímpio”, sinalizando que a troca de personagens ocorreria de maneira simples, com a mesma facilidade com que se mudaria de roupa – ou de máscara.

Outra carta, ainda do período belga, relata a desenvoltura com alguns dos embustes que, aparentemente, o autor intencionava criar. Em 3 de janeiro de 1865, a Mme. Meurice, esposa do autor dramático Paul Meurice com quem Baudelaire partilhou afetuosa correspondência, escreve:

J’ai passé ici pour *agent de police* (*c’est bien fait !*) (grâce à ce bel article que j’ai écrit sur le banquet shakespeareien⁵⁷), – pour *pédéraste* (*c’est moi-même qui ai répandu ce bruit ; et on m’a cru !*), ensuite j’ai passé pour un correcteur d’*ouvrages infâmes*. *Exaspéré d’être toujours cru*, j’ai répandu le bruit que j’avais *tué* mon père, et que *je l’avais mangé* ; que, d’ailleurs, si on m’avait permis de me sauver de France, c’était à cause des services que je rendais à la police française, ET ON M’A CRU ! *Je nage dans le déshonneur comme un poisson dans l’eau*.⁵⁸ (C II, 437)

⁵⁶ – Uma de nossas grandes diversões, é quando ele se dedica a fazer o ateu, e quando eu me empenho em fazer o jesuíta. Você sabe que eu posso me tornar devoto por contradição (*sobretudo aqui*), da mesma maneira que, para me tornar ímpio, bastaria me colocar em contato com um pároco sujo (sujo de corpo e de alma).

⁵⁷ Baudelaire se refere ao « Anniversaire de la naissance de Shakespeare » (OC II, 225-230), artigo publicado sob anonimato no *Figaro* em 14 de abril de 1864, em que critica um banquete em homenagem ao autor inglês revestido de intenções políticas e com a participação de Victor Hugo. O evento será interditado dois dias depois pelo governo francês.

⁵⁸ Passei aqui por *agente de polícia* (*é bem-feito!*) (graças ao belo artigo que escrevi sobre o banquete shakespeareiano), – por *pederasta* (fui eu mesmo que espalhei esse boato; *e acreditaram em mim!*), em seguida passei por corretor de *obras infâmes*. *Exasperado por sempre acreditarem em mim*, espalhei o boato que eu havia *matado* meu pai, e que *eu o tinha comido*; que, aliás, se havido sido permitido que eu saísse ileso da França, era em razão dos serviços que eu prestava à polícia francesa. E ACREDITARAM EM MIM! *Nado na desonra como um peixe n’água*.

A carta traz um tom tragicômico, com a invenção das personas de “agente de polícia”, “pederasta”, “corretor de obras infames”, levando-a ao que parece o limite do aceitável com os papéis de parricida canibal e colaborador da polícia francesa. A modulação lembra, de certa forma, o movimento bem-humorado para “surpreender os bobos” da historieta relatada por Banville. Perspicaz, a interlocutora da carta, que travava correspondência com Baudelaire em “virtuosa *coquetterie*” (PICHOSIS, 1973, p. 260), em lugar de acreditar que Baudelaire havia realmente concebido e espalhado tais boatos (como talvez fizessem os belgas), acha graça da anedota e infere que elas devem ser consequência de um grande enfado: “Eu inicialmente sorri lendo suas loucuras, relendo-as, experimentei como uma espécie de piedade, não se revolte, essa piedade não tem nada de ofensivo, ao contrário (...) Vejamos, o que faz em Bruxelas? nada. Aí, morre de tédio e aqui o esperamos impacientemente.” [« J’ai souri d’abord en lisant vos folies, en les relisant, j’ai éprouvé comme une espèce de pitié, ne vous rebiffez pas, cette pitié n’a rien de blessant au contraire. (...) Voyons, que faites-vous à Bruxelles ? rien. Vous y mourez d’ennui et ici on vous attend impatiemment. »] (MEURICE apud PICHOSIS, 1973, p. 262), escreve. Ela percebe os gracejos de seu interlocutor e se diverte, concluindo que, possivelmente são produto do tédio mortal experimentado na capital belga, convidando o poeta a voltar a Paris.

A criação de personagens infames irá aparecer ainda, de maneira diversa, nos fragmentos sobre a Bélgica, parte dos escritos a que Baudelaire se dedicou nos anos finais de sua vida e que foram publicados pela primeira vez em 1887, nas *Œuvres posthumes* organizadas por Eugène Crépet. Compostos a partir da chegada de Baudelaire à Bruxelas, em 1864, comporiam o que seria um livro que permaneceu inacabado, cujo título, segundo as notas de Baudelaire, oscilaria entre *Lettres belges*, *Pauvre Belgique!* e *La*

Belgique déshabillée. André Guyaux, autor de uma edição e de um estudo publicado em 1986 sobre esses fragmentos, reeditados com alterações em 2016, descreve este projeto de livro como tendo “dupla vocação satírica e artística” (GUYAUX, 2011, p. 34). Um manuscrito de Baudelaire datado de 1866 apresenta-o como um « pamphlet », [“panfleto”], que também em francês tem o significado de um curto escrito satírico, frequentemente político, com um tom violento de zombaria, crítica ou calúnia.

Os estudos mais recentes têm considerado os textos sobre a Bélgica como relacionados a *Mon cœur mis à nu*, “amalgamando da mesma maneira a história de vida e sátira” [« amalgamant de la même manière le récit de vie et satire »] (GUYAUX, 2016, p.14). Eles trariam, portanto, representações semelhantes de confissão, ressentimento, sátira e teatralização. Os fragmentos sobre a Bélgica, porém, seriam reunidos em torno da crítica do “progresso”, conceito ao qual Baudelaire opõe de maneira bastante particular o “pecado original” ou “governo de Deus”. Em 18 de fevereiro de 1866, o poeta precisa qual o objetivo do que viria a ser o livro, em correspondência a Narcisse Ancelle:

La Belgique déshabillée, sous une forme badine, sera, en beaucoup de points, un livre passablement sérieux, et que le but de ce livre satyrique est la raillerie de tout ce qu'on appelle *progrès*, ce que j'appelle, moi : *le paganisme des imbéciles*, – et la démonstration du gouvernement de Dieu.⁵⁹ (C II, 611)

Além disso, Baudelaire parecia abordar nestes escritos a representação da Bélgica e de seus habitantes como uma « contrefaçon », “fraude” ou falsificação”, uma imitação enganosa e hiperbólica da França, no que o país teria de pior. A palavra, que surge em diversos fragmentos, seria “a mais importante do panfleto” [« le plus important du pamphlet »]⁶⁰ (GUYAUX, 2011a, p. 643 nota 3). Em seu comentário a respeito do termo,

⁵⁹ *A Bélgica despida*, sob uma forma jocosa, será, em muitos pontos, um livro passavelmente sério, e que o objetivo deste livro satírico é a zombaria de tudo o que chamam *progresso*, o que eu que chamo: *o paganismo dos imbecis*, – e a demonstração do governo de Deus.

⁶⁰ Entre as citações de Baudelaire em que o termo aparece destacamos: « L'impiété belge est une contrefaçon de l'impiété française élevée, mais élevée à la puissance cubique. » [“A impiedade belga é uma falsificação da impiedade francesa elevada, mas elevada à potência cúbica”] (OC I, 895) ; « La sottise belge

o crítico ressalta que, no século XIX, a ideia de “falsificação” belga tinha um sentido peculiar, pois o país reeditava obras francesas sem qualquer atenção com que seriam os direitos de autor, ou o que chamaríamos contemporaneamente de “copyright”. O tema da imitação evoluiu ao ponto de se tornar um clichê, sendo abordado na literatura e imprensa dos dois países. Considerando-se, portanto, a perspectiva satírica mesclada à abordagem do lugar-comum e à encenação do tom propositalmente confessional, o que seria o livro baudelairiano sobre a Bélgica seria capaz de proporcionar um ponto de vista produtivo para a leitura das obras da década final de vida de Baudelaire.

Nele, serão mencionadas uma vez mais as personagens de parricida e pederasta, porém com a referência clara à ironia, sob a alegoria do “templo da calúnia”:

Curiosité de petite ville

Si le goût des allégories revenait dans la littérature, le poète ne saurait mieux placer qu'à Bruxelles *le Temple de la Calomnie*.

Un Belge se penche à votre oreille : « Ne fréquentez pas celui-ci. C'est un infâme. » Et cet autre à son tour : « Ne fréquentez pas celui-là. C'est un scélérat. » – Et ainsi, tous, les uns des autres.

Mais ils ne craignent pas les mauvaises fréquentations, car ils se voient, se tolèrent, et se fréquentent mutuellement quoique toute la nation ne soit composée que de scélérats, – à les en croire.

Quand je me suis senti calomnier, j'ai voulu mettre un terme à cette passion nationale, en ce qui me concernait et, pauvre niais que je suis ! je me suis servi de l'ironie.

A tous ceux qui me demandaient pourquoi je restais si longtemps en Belgique (car ils n'aiment pas que les étrangers restent trop longtemps) je répondais *confidentiellement* que j'étais mouchard.

Et on me croyait !

À d'autres que je m'étais exilé de France parce que j'y avais commis des délits d'une nature inexprimable, mais que j'espérais bien que grâce à l'épouvantable corruption du régime français, je serais bientôt amnistié.

Et on me croyait !

Exaspéré, j'ai déclaré maintenant que j'étais non seulement meurtrier, mais pédéraste. Cette révélation a amené un résultat tout à fait inattendu. Les musiciens belges en ont conclu que M. Richard Wagner était pédéraste.

Car il ne peut pas entrer sous un crâne belge qu'un homme loue un autre homme d'une manière désintéressée. (OC II, 854)

est une énorme contrefaçon de la sottise française, c'est la sottise française élevée au cube » [“A tolice belga é uma enorme falsificação da tolice francesa, é a tolice francesa elevada ao cubo”] (OC I, 899).

Curiosidade de cidade pequena

Se o interesse pelas alegorias voltasse na literatura, não haveria melhor lugar que Bruxelas para o poeta colocar o Templo da Calúnia.

Um belga se inclina em sua orelha: “Não frequente este aqui. É um infame.” E este outro, por sua vez: “Não frequente aquele lá. É um celerado.” – E assim, todos, uns sobre os outros.

Mas eles não temem as más frequentações, pois se veem, toleram-se, e se frequentam mutuamente, ainda que toda a nação seja composta apenas por celerados, – se acreditarmos neles.

Quando me senti caluniado, quis colocar um fim a esta paixão nacional, no que me dizia respeito e, pobre tolo que sou! fiz uso da ironia.

A todos aqueles que me perguntavam por que permanecia tanto tempo na Bélgica (pois eles não gostam que os estrangeiros permaneçam muito tempo) eu respondia confidencialmente que eu era um espião.

E acreditavam em mim!

A outros, que estava exilado da França porque havia cometido delitos de uma natureza inexprimível, mas esperava que, graças à assustadora corrupção do regime francês, eu seria logo anistiado.

E acreditavam em mim!

Exasperado, declarei que agora era não apenas assassino, mas pederasta. Esta revelação trouxe um resultado totalmente inesperado. Os músicos belgas concluíram disto que o Sr. Richard Wagner era pederasta.

Pois não há como entrar em um crânio belga que um homem elogie outro homem de uma maneira desinteressada.

O trecho ganha o título “Curiosidade de cidade pequena”, como se fosse um episódio da seção de anedotas de um jornal ou revista ou, ainda, indicando uma espécie de pequeno esquete teatral. Em cena, estão “os belgas”, que atuam em Bruxelas; o que seria o “Templo da Calúnia”; e o poeta representado pelo texto, que responde às difamações sobre si com a o emprego da “ironia” na invenção de papéis excessivos e hiperbólicos. Está presente a dramatização da esfera do segredo ou íntima, inicialmente com a espécie de notação dramática “falar à orelha” dos “belgas” e, em seguida, com o emprego do termo « *confidentiellement* » [“*confidencialmente*”], para tratar da criação de sua própria calúnia. Ao final, a menção a Richard Wagner, possivelmente aludindo ao artigo escrito por Baudelaire sobre as representações de Wagner em Paris, publicado em 1861 (OC II, 779-815), coloca em cena o que seria o crítico Charles Baudelaire, em uma

intencional mistura entre os limites do Baudelaire representado pelo texto e o que seria o “autêntico”.

O fragmento parece propositadamente confundir as diversas atuações, as esferas privada e pública, o que seria do âmbito da revelação e do silêncio, revestindo a representação com um tom deliberadamente sarcástico e debochado. O trecho traz também a abordagem do que seria uma certa « contrefaçom » de um suposto Baudelaire “real”, com a atribuição a si mesmo de calúnias que se agravam ao longo do texto até atingirem uma espécie de “potência ao cubo”, reunindo ao clichê belga da falsificação a própria imagem do poeta⁶¹.

1.2. “Perfeito ator”

Se, durante a vida de Baudelaire havia uma “lenda” gravitando ao seu redor, após a morte, as variadas interpretações e análises de seus textos proporcionaram a multiplicação dessas histórias, como levantou Antoine Compagnon (2018, p. 11-41⁶²). Ao longo dos dois últimos séculos, o autor foi considerado “realista”, “decadente” e “simbolista”, “satânico” e “católico”, “clássico” e “moderno”, “revolucionário” e “reacionário”, entre outras possíveis abordagens. Segundo a perspectiva adotada, alguns versos, ensaios ou textos críticos são ressaltados como emblemas do total da obra. Assim, Baudelaire seria o poeta de « Une charogne » [“Uma carniça”], segundo a leitura realista;

⁶¹ A inflexão cômica e debochada à atribuição intencional de delitos ao “eu” retratado pelo texto pode ser aproximada do poema em prosa « À une heure du matin » [“À uma hora da manhã”], em que o sujeito poético narra sua jornada e declara ter se gabado « de plusieurs vilaines actions que je n’ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j’ai accomplis avec joie, délit de fanfaronnade, crime de respect humain » (OC II, 288) [“de várias ações vis que nunca cometi, e ter covardemente negado outras crueldades que pratiquei com prazer, delitos de fanfarronada, crimes de respeito humano”] (BAUDELAIRE, 2018, p. 28)].

⁶² Com o título « Légendes des *Fleurs du Mal* », o texto aborda a recepção de *As flores do Mal* na França e é uma versão revisada e aumentada do posfácio escrito pelo crítico para *Les Fleurs du Mal* (BAUDELAIRE, 1993). Sobre a recepção da obra de Baudelaire no Brasil cf. Abes (2018, 2022), Amaral (1996) e Candido (2017).

das « Correspondances » [“Correspondências”], de acordo com a abordagem simbolista; de « Les chats » [“Os gatos”], na análise estruturalista de Jakobson e Lévi-Strauss (1973); do poema em prosa « Les yeux des pauvres » [“Os olhos dos pobres”], na visada marxista; de *Mon cœur mis à nu* se for seguido o ângulo reacionário, entre outros.

Uma certa imprecisão entre os limites do que seria o poeta encenado na escrita e o Charles Baudelaire autêntico, ou « l’homme de la vie » [“homem da vida”] como define Proust (1971, p. 250 e 1988, p. 80, para a tradução)⁶³, parece concorrer para a constituição dessas “lendas”, que coexistem e ganham maior ou menor relevância de acordo com a perspectiva adotada. Nenhuma delas parece ser mais ou menos “verdadeira”, mas sim ângulos ou entradas significativas na “irreduzibilidade” constitutiva da produção baudelairiana.

A pluralidade de interpretações, contudo, parece não ser fortuita, mas ambicionada pelo texto do autor, em que a imagem do poeta é construída por meio de um jogo de ecos, reverberações, deformações e contradições com o que seria o poeta de existência no mundo – “homem da vida”. Os textos parecem insistir em uma certa lógica teatral ou de atuação do sujeito poético, em que o indivíduo histórico-biográfico é intencionalmente refletido e distorcido, como se fosse representado pelo « parfait comédien » [“perfeito ator”] (OC I, 1076), expressão utilizada por Baudelaire em uma nota explicativa contida na primeira edição de *As flores do mal*.

Em outubro de 1852, o poema « Le Reniement de Saint Pierre » [“A negação de são Pedro”] havia sido publicado na *Revue de Paris* e, por pouco, não sofreu um processo judicial. Cinco anos depois, ao preparar o manuscrito de *As flores do mal*, Baudelaire reúne a ele « Abel e Caïn » e « Les litanies de Satan » [“Litânicas de Satã”] na seção

⁶³ Ao refutar Sainte-Beuve que, em linhas gerais, de acordo com o escritor, desenvolveu um método crítico em que as duas instâncias se confundiam.

« Révolte » [“Revolta”]. Nas palavras de Pichois, são poemas considerados “bastante convencionais” [« assez conventionnelles »] (OC I, 1075), ao tratarem de temas relativamente tradicionais do Romantismo, como o mito de Caim, o retrato de um Deus que se compraz com o sofrimento de suas criaturas ou a apologia a Satã. No entanto, a experiência de 1852 levou o autor a acrescentar, abaixo do título da seção, uma nota que pouco tempo depois julgou « détestable » [“detestável”] (C I, 399), cujo objetivo possivelmente seria de afastar acusações de ultraje à moral religiosa – o tribunal de 1857 incluiu “A negação de São Pedro” no processo, mas não o condenou. De certa forma, a nota irá explicitar como deveria ser feita a leitura dos versos, o que provavelmente contribuiu para o aborrecimento de Baudelaire com sua publicação:

Parmi les morceaux suivants, le plus caractérisé a déjà paru dans un des principaux recueils littéraires de Paris, où il n’a été considéré, du moins par les gens d’esprit, que pour ce qu’il est véritablement : le pastiche des raisonnements de l’ignorance et de la fureur. Fidèle à son douloureux programme, l’auteur des *Fleurs du Mal* a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions. Cette déclaration candide n’empêchera pas sans doute les critiques honnêtes de le ranger parmi les théologiens de la populace et de l’accuser d’avoir regretté pour notre Sauveur Jésus-Christ, pour la Victime éternelle et volontaire, le rôle d’un conquérant, d’un Attila égalitaire et dévastateur. Plus d’un adressera sans doute au ciel les actions de grâces habituelles du Pharisien : « Merci, mon Dieu, qui n’avez pas permis que je fusse semblable à ce poète infâme ! »⁶⁴ (OC I, 1075-1076)

Algumas expressões, em especial, chamam a atenção na nota: a ideia de “pastiche” dos raciocínios de ignorância e revolta e a caracterização do autor de *As flores do mal* em “perfeito ator”, que precisou « façonner » [“amoldar”] seu espírito aos sofismas e

⁶⁴ Entre os trechos a seguir, o mais evidenciado já apareceu em uma das principais coletâneas literárias de Paris, onde só foi considerado, pelo menos pelas pessoas inteligentes, por aquilo que é na verdade: o pastiche de raciocínios da ignorância e da fúria. Fiel a seu doloroso programa, o autor das *Flores do mal*, deve ter tido, como perfeito ator, de amoldar seu espírito a todos os sofismas e a todas as corrupções. Essa declaração espontânea sem dúvida não impedirá os críticos sinceros de o incluir entre os teólogos do populacho e de o acusar de ter lamentado que nosso Salvador Jesus Cristo, que a Vítima eterna e voluntária, não tivesse tido o papel de um conquistador, de um Átila igualitário e devastador. Mais de um dirigirá sem dúvida ao céu as ações de graças habituais do Fariseu: “Obrigado, meu Deus, que não permitistes que eu fosse semelhante a esse poeta infame!” (BAUDELAIRE, 2019, p. 598, nota à p. 387).

corrupções. Em outras palavras, a nota vai esclarecer a maneira como algumas ideias de revolta e fúria foram *imitadas*, à maneira de um pastiche, e como o autor, leal ao projeto da obra, trabalhou para forjar ou representar seu caráter, assumindo argumentações falaciosas e outras corrupções, como um ator “perfeito”. A edição de Claude Pichois das *Œuvres Complètes* (OC I, 1076, nota *a*) levanta a correção feita por Baudelaire nas provas de impressão, substituindo « bon comédien » [“bom ator”] por « parfait comédien » [“perfeito ator”], indicando o cuidado do poeta com o adjetivo que qualifica o “ator” em que o “autor” se caracterizou.

A nota contrasta ainda « les gens d’esprit », as “pessoas inteligentes”, aos « critiques honnêtes », “críticos sinceros” ou “corretos”, deixando entrever com certa ironia a inocuidade da nota: enquanto as primeiras compreenderiam de antemão a intenção paródica do texto poético, os segundos, mesmo com qualquer explicação, permaneceriam chocados com os versos. Baudelaire também corrige « déclaration formelle » [“declaração formal”] por « déclaration candide » [“declaração espontânea”] (OC I, 1976, nota *b*), ciente talvez que a explicação seria dispensável para aqueles que têm em mente que um dos interesses da poesia reside precisamente no jogo da imitação e do disfarce.

Compostos na juventude de Baudelaire, entre os anos 1840 e 1850, os três poemas da seção “Revolta” trazem a ideia do poeta que se transforma em intérprete de papéis, do “poeta-ator”, que se tornará recorrente ao longo da obra baudelairiana. Em *Mon cœur mis à nu*, considerada composição do período após 1857, alguns fragmentos se referem ao “ator”:

71.

Étant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire,
tantôt comédien.

Jouissances que je tirais de ces deux hallucinations.

[...]

73.

[...]

À propos du comédien et de mes rêves d'enfance, un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'état de comédien, et sa situation dans le monde.⁶⁵ (OC I, 702-703)

O emprego intencional da primeira pessoa do singular nos fragmentos e aforismos reunidos sob título *Mon cœur mis à nu* fez com que, junto a outras razões, eles fossem reunidos sob o título *Journaux intimes* [*Diários Íntimos*], dado pelo editor Eugène Crépet na publicação do volume *Œuvres posthumes*, em 1887. Os estudos mais recentes do texto apontam para a ideia não exatamente de um diário⁶⁶, mas de um projeto ou proposta literária, livro que permaneceu inacabado (cf. MATTOS, 2018), cuja escrita é mais afinada aos textos das décadas finais de vida do poeta. Sendo assim, os excertos de *Mon cœur mis à nu* parecem apresentar também algumas das contradições e estratégias textuais dos poemas em prosa baudelairianos, cuja aproximação pode oferecer perspectivas proveitosas para a leitura de ambos.

Sob esse prisma, chama a atenção nos trechos a ideia do “ator” ligada à “infância” ou “sonho de infância”, trazendo o que poderia ser chamado da esfera do confessional,

⁶⁵ 71. Quando criança eu queria ser ou papa, mas um papa militar, ou ser ator. Alegrias que eu tinha com essas duas alucinações. [...] // 73. [...] Sobre o Ator e meus sonhos de infância, um capítulo sobre o que constituiu, na alma humana, a vocação do Ator, a glória do Ator, o estado de Ator, e sua situação no mundo. (tradução de Thiago Mattos de Oliveira, 2018, p. 409)

⁶⁶ Segundo o prefácio de André Guyaux à *Fusées* e *Mon cœur mis à nu*: “É preciso em primeiro lugar suprimir o mal-entendido que conserva o belo título *Mon cœur mis à nu*, emprestado à Edgar Poe: o livro sob este título com o qual Baudelaire sonhou e que nos chegou em um estado muito embrionário não tem nenhuma relação com a literatura de confissão ou da confidência. O coração ‘desnudado’ não é um coração que desabafa suas emoções e seus segredos. É um coração que se enche de ressentimentos mais que de sentimentos. // Este primeiro mal-entendido engendra um segundo, vindo de um outro título, este, apócrifo: *Diários Íntimos*. É sob este título que são mais comumente publicados em conjunto, desde a edição original feita por Eugène Crépet em 1887, *Fusées* e *Mon cœur mis à nu*. No entanto, este título é um passo em falso: os dois livros inacabados que ele torna mais irmanados do que realmente são não têm nada de um ‘diário’ e praticamente nada de ‘íntimo’”. [« Il faut d’abord lever le malentendu qu’entretient le beau titre *Mon cœur mis à nu*, emprunté à Edgar Poe: le livre auquel Baudelaire a rêvé sous ce titre et qui nous est parvenu dans un état très embryonnaire n’a guère de relation avec la littérature de la confession ou de l’aveu. Le cœur « mis à nu » n’est pas un cœur qui épanche ses émois et ses secrets. C’est un cœur qui se gonfle de ressentiments plus que de sentiments. // Ce premier malentendu en engendre un second, vengé d’un autre titre, apocryphe celui-là : *Journaux intimes*. C’est sous ce titre que sont le plus souvent publiés ensemble, depuis l’édition originale procurée par Eugène Crépet en 1887, *Fusées* et *Mon cœur mis à nu*. Or ce titre est en porte-à-faux : les deux livres inachevés qu’il rend plus solidaires qu’ils ne le sont n’ont rien d’un « journal » et n’ont pratiquement rien d’ « intime ». »] (GUYAUX, 2016, p. 7-8)

do desejo infantil, junto ao campo do teatro ou da atuação. Como se o leitor pudesse espiar as confissões e os desejos mais íntimos, as “fantasias” de criança daquele que está em cena, atuando ou interpretando declarações do âmbito privado e colocando-as diante do público. As duas esferas, reunidas no excerto 71 voltam a se juntar no excerto 73, em que os “meus sonhos de criança” e a “alma humana” estão ao lado da “vocação”, da “glória” do “estado” e da “situação no mundo” do “ator”. A inserção da “alma humana”, que amplifica os “meus sonhos de infância”, traz um componente de certa forma mais geral ou coletivo para a declaração supostamente íntima, como se o pessoal não fosse apenas “individual”, mas parte de algo “comum”.

Da mesma maneira, as características do “ator” se referem a um contexto público, partilhado, mundano – a “situação no mundo”. A exibição do particular, desta forma, reunido ao contexto de “atuação” parece ganhar a conotação de encenação pública, partilhada, em que toda “alma humana” teria também a vocação para a representação. “Situando” o “ator” no “mundo”, os fragmentos fariam, assim, uma espécie de dramatização da vida íntima, de um sujeito que expõe seu mundo interior ao leitor, publicamente, por meio de uma lógica de atuação partilhada.

Neste sentido, a frase final do fragmento 20 reúne a lógica literária e a da atuação:

Ivresse d’Humanité.
Grand tableau à faire :
 Dans le sens de la charité.
 Dans le sens du libertinage.
 Dans le sens littéraire, ou du comédien.⁶⁷ (OC I, 683)

Alguns dos temas que atravessam a obra baudelairiana estão reunidos no excerto: a “embriaguez”, a “caridade”, a “libertinagem” e o “ator”, este último reunido ao “literário”. O que nos interessa neste excerto é a colocação lado-a-lado do “sentido

⁶⁷ Embriaguez de Humanidade. Grande quadro a pintar. No sentido da caridade. No sentido da libertinagem. No sentido literário, ou do Ator. (tradução de Thiago Mattos de Oliveira, 2018, p. 409).

literário” e do “ator”, como a conclusão da série de elementos do que seria o “grande quadro” da “Humanidade”. Está presente a união das duas lógicas, raciocínios ou sentidos: o do campo artístico ou o que poderíamos chamar de *textual*, designado como “literário”, e o do campo da *encenação* ou atuação, expresso por “ator”. A ideia parece ser que, entre os elementos dignos de figurar em um panorama “embriagado” de “Humanidade”, estaria, além da “caridade” e da “libertinagem”, o critério literário, entendido como um critério também de “ator”, ou seja, da arte ou literatura como teatralização ou encenação.

Os fragmentos sobre o “ator” de *Mon cœur mis à nu* podem ser aproximados aos trechos que tratam do “teatro” – lidos em conjunto, oferecem indícios a respeito da caracterização do “ator” e da encenação proposta pelo texto baudelairiano. As menções ao teatro são relativamente frequentes nos textos da última fase de vida do poeta, que escreveu ao menos quatorze projetos de peças entre 1843 e 1863 (cf. POP-CURSEU, 2007). Entre esses, o mais citado é o fragmento 17, que trata de « mes opinions sur le théâtre » [“minhas opiniões sobre teatro”]. Nele surge, uma vez mais, a referência à infância e ao ator, junto à qual se desenvolve o elogio à artificialidade, característico da ensaísta baudelairiana, por meio da menção ao “lustre” e à “máscara”:

Mes opinions sur le théâtre. Ce que j’ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c’est le *lustre* – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique.

Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes.

Après tout, le lustre m’a toujours paru l’acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette.⁶⁸ (OC I, 682)

⁶⁸ Minhas opiniões sobre o teatro. O que sempre achei mais bonito em um teatro, na minha infância e ainda hoje, é o *lustre* – Um belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico. No entanto, não nego em absoluto o valor da literatura dramática. Apenas queria que os atores subissem em patins [saltos plataforma] muito altos, portassem máscaras mais expressivas que o rosto humano, e falassem por megafone; e, enfim, que os papéis de mulher fossem feitos por homens. Afinal, o lustre sempre me pareceu

Uma das maneiras de se ler o trecho é partir da perspectiva do *lustre* (que ganha destaque do autor), objeto que ilumina o público nos momentos em que as luzes do palco estão apagadas – ou seja, antes, depois e no intervalo das peças, períodos em que não há encenação sobre o palco, portanto. Essa peça de mobiliário estaria iluminando o tempo em que a chamada “vida real” se desenrolaria, dentro do teatro, submetida a uma claridade artificial, vinda de um objeto que é “luminoso” e “cristalino”, mas também “complicado, circular e simétrico”. O lustre, que fornece essa iluminação difusa e ambígua, parece ser o « acteur principal », o “protagonista” do teatro, conduzindo o espetáculo: sua luz indica que, ao se apagarem os refletores que enfocam os atores da cena sobre o palco, outros “atores” passam a ganhar realce, como se outra encenação iniciasse assim que as cortinas se fecham. Sobre o palco, é desejada uma dramatização com o máximo de artificialidade, em que os atores surgem trajados de maneira excessiva, com « patins » (solas espessas, à maneira de solados ou saltos plataforma, para aumentar a estatura de quem os porta) e “máscaras” que ampliam a expressão, bem como a fala pronunciada por meio de “megafones”. Os papéis seriam trocados, com “homens” fazendo o papel de “mulheres”, possivelmente insistindo no que a atuação teria de ilusória ou simulada.

A descrição desses “atores” é bastante próxima à feita em *De l'essence du rire ou généralement du comique dans les arts plastiques*, publicado em 1855. Os elementos hiperbólicos estão presentes na última seção do texto, que traz o relato sobre a atuação do Pierrot da pantomima inglesa, um dos exemplos do que o autor chama de “cômico absoluto” ou “puro”:

Le Pierrot anglais arrivait comme la tempête, tombait comme un ballot, et quand il riait, son rire faisait trembler la salle ; ce rire ressemblait à un joyeux tonnerre. C'était un homme court et gros, ayant augmenté sa prestance par un costume chargé de rubans, qui faisaient autour de sa

o ator principal, visto pela extremidade maior quanto pela menor do binóculo. (tradução de Thiago Mattos de Oliveira, 2018, p. 409).

jubilante personne l’office des plumes et du duvet autour des oiseaux, ou de la fourrure autour des angoras. Par-dessus la farine de son visage, il avait collé crûment, sans gradation, sans transition, deux énormes plaques de rouge pur. La bouche était agrandie par une prolongation simulée des lèvres au moyen de deux bandes de carmin, de sorte que, quand il riait, la gueule avait l’air de courir jusqu’aux oreilles.⁶⁹ (OC II, 538-539)

O recurso à artificialidade e ao exagero, princípios da pantomima inglesa pautada pela “hipérbole”, é recorrente no trecho. Por meio do caráter excessivo, ampliado, a atuação neste tipo de “cômico absoluto” seria capaz de expressar um tipo específico de realidade, espécie de “realidade singular”, segundo em outra passagem do mesmo texto: « Aussi, avec le talent spécial des acteurs anglais pour l’hyperbole, toutes ces monstrueuses farces prenaient-elles une réalité singulièrement saisissante. » [“Por isso, com o talento especial dos atores ingleses para a hipóbole, todas essas monstruosas farsas adquiriam uma realidade singularmente surpreendente.”] (OC I, 540). Haveria, portanto, “uma” realidade encenada por “atores” sob os refletores do palco – “singularmente surpreendente” – e *outra* realidade dramatizada quando as cortinas se fecham, o lustre do “teatro” se acende, e novos “atores” entram em cena.

Portanto, o que se desenrola sobre o palco não se trataria de uma *falsificação* da realidade, ou de uma mentira, em oposições simples entre *arte e vida, mentira e verdade, ficção e realidade, atores e pessoas reais*. O artifício dos atores sobre o palco seria uma maneira superlativa de sinalizar a atuação, como uma camada “colada cruamente” sobre a encenação partilhada a que todos os indivíduos estariam submetidos – alguns mais conscientemente, outros menos. Em funcionamento, estaria uma lógica mais geral e

⁶⁹ O Pierrô inglês chegava como a tempestade, caía como um imbecil [uma saca pesada], e quando ria, seu riso fazia estremecer a sala; esse riso se assemelha a um radiante trovão. Era um homem baixo e gordo, tendo aumentado seu garbo por um traje carregado de fitas, que funcionavam, em torno de sua jubilosa pessoa, como as plumas e penugens em torno dos pássaros, ou a peliça em torno dos angorás. Por cima do pó de seu rosto, havia colocado cruamente, sem gradação, sem transição, duas enormes placas de ruge puro. A boca fora aumentada por um prolongamento simulado dos lábios por meio de duas tiras de carmin, de modo que, quando ria, a boca parecia correr até as orelhas. (BAUDELAIRE, 1995. P. 743, tradução de Plínio Augusto Coêlho)

partilhada de atuação, de encenações possíveis em um mesmo jogo teatral. Neste sentido, o “ator” ou “sentido literário” bem como o “homem real” ou « l’homme de vie » se tornam apenas modos distintos de atuar no teatro social.

No século XIX, junto à censura frequente à moral e ao conteúdo da obra baudelairiana, alguns críticos percebiam a produção baudelairiana como dotada de clara inflexão teatral, reconhecendo formas e temáticas oriundas não apenas da lírica tradicional, mas também da comédia e da sátira, bem como a dramatização coerente do sujeito poético. Em artigo escrito em 24 de julho de 1857 com o intuito de defender *As flores do mal* do processo impetrado pela justiça francesa, o escritor Barbey d’Aurevilly expõe de maneira bastante clara essa leitura:

Empenhamo-nos apenas em constatar que, contrariamente à maioria dos líricos atuais, tão preocupados com seu egoísmo e suas pobres pequenas impressões, a poesia do sr. Baudelaire é menos o derramamento de um sentimento individual que uma segura concepção de seu espírito. Embora muito lírico na expressão e no elã, o poeta das *Flores do Mal* é, no fundo, um poeta dramático. Como tal, tem todo o futuro. *Seu livro atual é um drama anônimo de que ele é o ator universal*, e eis por que ele não tergiversa nem com o horror, nem com o asco, nem com nada do que a natureza humana corrompida pode produzir de mais horrível.⁷⁰ (D’AUREVILLY, 2019, p. 610)

O artigo, que teve a publicação recusada no jornal *Le Pays*, foi reunido por Baudelaire junto a mais três textos (de Édouard Thierry, Frédéric Dulamon e Charles Asselineau) e impresso em um dossiê com o título *Articles justificatifs pour Charles Baudelaire auteur des Fleurs du Mal*, precedido de uma introdução feita pelo poeta. A fina percepção de Barbey d’Aurevilly a respeito do “poeta dramático” e “ator universal” que se distribui em uma série de papéis na obra em questão, colaboram não apenas para

⁷⁰ Ce que nous tenons seulement à constater, c’est que contrairement au plus grand nombre des lyriques actuels, si préoccupés de leur égoïsme et de leurs pauvres petites impressions, la poésie de M. Baudelaire est moins l’épanchement d’un sentiment individuel qu’une ferme conception de son esprit. Quoique très lyrique d’expression et d’élan, le poète des *Fleurs du Mal* est, au fond, un poète dramatique. Il en a l’avenir. *Son livre actuel est un drame anonyme dont il est l’acteur universel*, et voilà pourquoi il ne chicane ni avec l’horreur, ni avec le dégoût, ni avec rien de ce que peut produire de plus hideux la nature humaine corrompue. (OC I, 1193)

distinguir a poética baudelairiana do que chama de “líricos atuais” do século XIX como para discernir a postura do que seria o Baudelaire autêntico do que é encenado nos poemas.

Essa atuação em papéis variados, como um « poseur »⁷¹ que se molda às mais diferentes ocasiões e aos mais diversos interlocutores, sem renunciar à ironia, ao humor, ao exagero, a elementos da “lenda” bem como ao que seria um “autêntico” Baudelaire, parece constitutivo do sujeito poético baudelairiano, em especial nos poemas em prosa do projeto de *Le Spleen de Paris*. Há como uma aparente tranquilidade na troca de papéis desse sujeito, fazendo com que cada poema traga uma representação ou encenação específica do locutor em relação ao destinatário. Steve Murphy caracteriza essa particularidade do volume como “polifonia do *Spleen de Paris*” (MURPHY, 2003, p. 28), enquanto John Jackson menciona um tipo de “leque”, “escala de variações” ou “desagregação” da posição subjetiva do volume (JACKSON, 2014, p. 131 e 142). As expressões buscam exprimir a aparente ausência de um centro subjetivo único e redutível, do qual se podem extrair posições filosóficas, morais ou políticas fixas, como se ele se encontrasse estilhaçado ou fragmentado. A multiplicidade ou instabilidade desse sujeito poético encenado nos poemas em prosa torna-o dificilmente previsível, como um “ator”, que muda a máscara de suas personagens de acordo com a cena interpretada no jogo teatral.

⁷¹ O termo aparece nos textos de Henry de la Madeleine, amigo do círculo íntimo de Baudelaire (reproduzido em BANDY; PICHOS, 1995, p. 156 e PICHOS; ZIEGLER, 1987, p. 376) e no obituário escrito pelo jornalista belga Émile Leclerq (reproduzido em BAUDELAIRE, 2011, p. 537).

1.3. Sujeito estilhaçado

Nos textos reunidos sob o título *Petits poèmes en prose*, essa fragmentação assume algumas características que levaram o volume a se diferenciar sensivelmente de outras obras de meados do século XIX. Talvez a relação mais paradigmática seja com a literatura de Victor Hugo, poeta emblemático do Romantismo francês, com quem Baudelaire mantinha vínculos ambíguos de aproximação e afastamento. Não seria o caso, como adverte o crítico Antoine Compagnon (2018a), de marcar apenas a distância entre ambos, excluindo-os mutuamente, mas de assinalar a ambivalência (“sem solução” segundo os termos de SCEPI, 2020, p. 120) composta também de pontos de contato.

A relação entre os dois poetas é fonte de estudos significativos⁷², que abordam ângulos variados da aproximação entre Hugo e Baudelaire. A ideia, neste momento do texto, não é esgotar o tema, mas abordar um aspecto que parece fundamental para a compreensão do jogo subjetivo baudelaireano, a saber, um certo deslocamento que se opera na poética de ambos no que é chamado pela crítica de « poésie personnelle » ou a “expressão do eu” nos poemas. Enquanto Hugo volta à questão, revendo-a e problematizando-a, a poética de Baudelaire parece colocar o que se designa como “eu” poético em outros termos, descentralizando e desestabilizando sua relação com o que seria o indivíduo biográfico e sua conduta ética e estética.

Costuma-se reconhecer o Romantismo, em sua acepção mais ampla, como um período da lírica em que a “expressão do eu” se complica, marcando o questionamento entre o que seria o “eu” autêntico e o “eu” poético – o “eu” do autor e o “poeta”, ou seja, o outro que fala nos textos. Como adverte Jean-Marie Gleize:

Se o momento romântico é designado pela totalidade da crítica (a dos historiadores ou a dos “formalistas”, a dos universitários ou a dos poetas) como o momento da “lírica”, esta última entendida como a

⁷² Entre eles destacamos Cellier (1970), Laforgue (1996) e Thériault (2021).

expressão do eu, é preciso deixar de raciocinar como se essa lírica fosse evidente, como se o “eu” lírico fosse um eu unitário e sem falhas, como se “poesia pessoal” significasse simplesmente poesia expressiva, poesia de expressão do eu; necessidade, portanto, de um retorno a essas questões (...). O essencial está nisto: que, desde seu nascimento romântico, a poesia pessoal é uma questão por si mesma, que nunca houve, exceto nas Histórias da Literatura, poesia lírica transparente, que há uma reflexão lírica em que se coloca simultaneamente a dupla questão do aparecimento e do desaparecimento do “eu”.⁷³ (GLEIZE, 1983, p. 49-50)

Neste texto, que trata da poesia de Victor Hugo, o crítico argumenta que o “eu” dos versos do autor serão menos uma expressão clara e transparente do indivíduo e mais uma procura de maneiras possíveis de dizer esse “eu” poeticamente. Gleize, assim como Yves Vadé (1996), destacam o quanto o sujeito poético de Victor Hugo está ancorado na busca que passa pelo “eu” que se questiona e se afirma nos poemas, em uma tensão entre seu surgimento e desaparecimento, entre o “hugocentrismo” e a “difração do sujeito”.

Há, porém, o respaldo ou um “recurso provisório” (VADÉ, 1996, p. 86) nas próprias origens biográficas daquele que escreve – Victor Hugo, autor de poemas, peças e romances, pai que perde a filha em um naufrágio em 1843, deputado da Segunda República francesa em 1848 e membro da Assembleia Legislativa em 1849, apoiador do príncipe Louis-Napoleão, com quem rompe após o golpe de estado em 1851, tornando-se artista exilado. Esse “eu” biográfico atuaria como espécie de “garantia” do sujeito poético delineado pelos textos. O nome Victor Hugo, figurando na capa das obras ou ao fim dos poemas, assegura e mesmo alinha ou estabiliza a leitura. Ou, como afirma Gleize:

De uma certa maneira, *les Châtiments* aparecem como o tipo mesmo do texto que diz, bem alto e bem claro, de onde vem; quem o pronuncia. E esse sujeito-autor, sujeito da enunciação e da denúncia, todo mundo

⁷³ Si le moment romantique est désigné par l'ensemble de la critique (celle des historiens ou celle des « formalistes », celle des universitaires ou celle des poètes) comme le moment du « lyrisme », celui-ci étant compris comme l'expression du moi, il faut cesser de raisonner comme si ce lyrisme allait de soi, comme si le « moi » lyrique était un moi unitaire et sans failles, comme si « poésie personnelle » signifiait simplement poésie expressive, poésie d'expression du moi ; nécessité donc d'un retour à ces questions (...). L'essentiel est là : que, dès sa naissance romantique, la poésie personnelle est une question pour elle-même, qu'il n'y a jamais eu, sauf dans les Histoires de la Littérature, de poésie lyrique transparente, qu'il y a une réflexion lyrique où se pose simultanément la double question de l'apparition et de la disparition du « je ».

conhece: seu nome é garantia da eficácia do livro; coletânea “proibida”, *les Châtiments* não poderia ser um livro anônimo. O nome de Victor Hugo faz publicidade no sentido de que o que diz e o que escreve é essencialmente *público*.⁷⁴ (GLEIZE, 1983, p. 51)

Em outras palavras, há um sujeito histórico-biográfico, ou um sujeito dito “autêntico”, Victor Hugo, conhecido pelos leitores e que se relaciona ao sujeito figurado pelos poemas, ao “eu” construído no texto. É esta figura do mundo, pública e identificável, que se liga ao sujeito lírico e sustenta sua voz. Desta forma, torna-se possível distinguir um centro subjetivo específico de onde os poemas se irradiam, sobretudo nos dois volumes de versos publicados durante o exílio, *Les Châtiments* e *Les Contemplations*. Há, de certa forma, um Victor Hugo “referencial”, origem estável do sujeito poético e do discurso. É esse núcleo que vai manter com firmeza a palavra poética, assegurando-a como obra literária. A partir dele, o sujeito lírico se distribui e se constrói ao longo dos poemas e pelos poemas, assumindo diferentes formas e roupagens.

Ele pode se apresentar, portanto, como o duplo do sujeito histórico-biográfico Victor Hugo, aquele que testemunhou eventos, viveu experiências e escreve os versos; como um “eu” abstrato, poeta porta-voz de uma coletividade (“nós”, “cidadão”, “eleito”, etc.); uma “parte” ou “componente” do “eu” (Olympio, Hermann, Maglia, Hierro⁷⁵); apagar-se, dando lugar a uma “voz” ideal, em uma espécie de despersonalização total; entre outros. Existe o distanciamento entre o que seria o sujeito histórico-biográfico e o sujeito poético, no sentido de que este último vê, ouve e se expressa de maneira que não

⁷⁴ D’une certaine manière, *les Châtiments* apparaissent comme le type même du texte qui dit, très fort et très clair, d’où il vient ; qui le prononce. Et ce sujet-auteur, sujet de l’énonciation et de la dénonciation, tout le monde le connaît : son nom est garant de l’efficacité du livre ; recueil « interdit », *les Châtiments* ne sauraient être un livre anonyme. Le nom de Victor Hugo fait publicité en ce sens que ce qu’il dit et ce qu’il écrit est essentiellement *public*.

⁷⁵ Hugo escreve em um fragmento datado dos primeiros anos do exílio: “Meu eu se decompõe em: Olympio: a lira, Hermann: o amor; Maglia: o riso, Hierro: o combate.” (ALBOUY, *Œuvres poétiques*, t. I, p. 1524 apud GLEIZE, 1983, p. 71).

coincide totalmente com o primeiro. Contudo, há um cerne subjetivo reconhecível, de onde emanam os numerosos “eus” líricos de Victor Hugo.

Nos poemas que se encaminham em direção a uma “voz” impessoal, por vezes o sujeito dos poemas se apaga diante da palavra de Deus, da História, da Verdade ou do Povo, ou pede-lhes que cedam sua força ou poder, em uma identificação entre o eu lírico e essas instâncias. Há ainda uma correlação entre esse sujeito abstrato e impessoal e o destinatário dos poemas, que se identifica a ele. À “voz” ideal, de Deus ou da Verdade, corresponde não apenas um sujeito abstrato e ideal, mas também um público impessoal e ideal, que se confunde e se mistura a eles, em um jogo de identificações:

O Povo é tanto o destinatário explícito do poema como seu enunciador ideal. A mesma instância está, portanto, dos dois lados: o texto vai em direção ao Sujeito Deus-Verdade-História-Povo, mas vem dele também. (...) Em suma: uma consciência que se dirige às consciências, o discurso da história que se dirige aos cidadãos dos tempos em que a história terá retomado seu curso. (...) se Deus, a Verdade, a Justiça, a História, o Povo são, ao mesmo tempo, a origem designada do discurso e os destinatários retóricos de numerosos poemas, é que a primeira estrutura não adquire significado e eficácia real que à medida em que estão presentes, como espectadoras do primeiro espetáculo, as Instâncias ideais; é sob o olhar de Deus e do Povo como garantias da Justiça e da Verdade que se efetuam plenamente o castigo e a verdadeira destinação do Poema.⁷⁶ (GLEIZE, 1983, p. 57-58)

Haveria, portanto, no texto, a articulação entre o que seria o sujeito poético abstrato – ou no limite, sua despersonalização, uma “voz” ou a “boca que fala” (como escrito no prefácio de *Les Châtiments*⁷⁷) –; a palavra em si mesma, originada em esferas

⁷⁶ Le Peuple est aussi bien le destinataire explicite du poème que son énonciateur idéal. La même instance est donc des deux côtés : le texte va vers le Sujet Dieu-Vérité-Histoire-Peuple, mais il en vient aussi (...). En somme : une conscience qui s'adresse à des consciences, le discours de l'histoire qui s'adresse aux citoyens des temps où l'histoire aura repris son cours. (...) si Dieu, la Vérité, la Justice, l'Histoire, le Peuple sont, en même temps que la source désignée du discours, les destinataires rhétoriques de nombreux poèmes, c'est que la première structure n'acquiert de signification et d'efficacité réelle qu'autant que sont présentes comme spectatrices du premier spectacle, les Instances idéales ; c'est sous le regard de Dieu et du Peuple comme garants de la Justice et de la Vérité que s'effectuent pleinement et le châtement et la véritable destination du Poème.

⁷⁷ O trecho final do prefácio é: « (...) si l'on met un bâillon à la bouche qui parle, la parole se change en lumière, et l'on ne bâillonne pas la lumière. / Rien ne dompte la conscience de l'homme, car la conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu. / V.H. » [“(...) se colocam uma mordaca na boca que fala, a palavra se transforma em luz, e não se amordaça a luz. / Nada doma a consciência do homem, pois a consciência do homem, é a consciência de Deus. / V. H.”] (HUGO, 1932, p. 4-5).

ideais; e o destinatário, também abstrato. A relação entre os três aspectos é construída no poema por meio de identificações, o que garante o êxito dos versos. Porém, a palavra em si mesma, vinda com sua força e poder, em última instância, de Deus, ao atravessar o sujeito poético⁷⁸ para se tornar puro discurso, alcançando o destinatário, se alia estreitamente ao centro subjetivo que sustenta o poema – centro subjetivo que tem como nome Victor Hugo. O discurso e seu sentido se combinam a esse núcleo, espécie de interlocutor universal:

não se trata mais somente da imagem do Senhor, ou do Cristo, ou de Deus, nomes-garantias, nomes-estatuto de um eu que quer afiançar sua palavra, mas de Deus como origem impensável do discurso, como origem de uma palavra sem origem: “Deus” é a última “palavra” do prefácio [*Les Châtiments*] e, de uma certa maneira, ele o assina, ao mesmo tempo que “Victor Hugo”, e é nesta dupla assinatura que tudo se passa: os dois nomes se sustentam um ao outro e se destroem um ao outro ; o prefácio acaba em todo um conjunto de termos compondo um vasto sistema de equivalências, e que repetem este desaparecimento da origem: “pensamento-voz-luz-consciência-Deus”; uma vez afirmada a polimorfia do pensamento (incensurável), sua capacidade de metamorfose, ele, comprimido, se torna voz, e a voz, por sua vez, sufocada, se torna luz (...).⁷⁹ (GLEIZE, 1983, p. 58-59)

O que seria a “dupla assinatura” Deus-Victor Hugo confere aos poemas não apenas o forte e “vasto sistema de equivalências”, mas também uma estrutura em que o sujeito poético, relacionado ao sujeito histórico-biográfico real, se torna uma espécie de instrumento quase impalpável, veículo de algo próximo de uma *revelação*. Desta forma, as instâncias poéticas se tornam também condutoras de sentido, encaminhando-se na

⁷⁸ Daí as metáforas da transparência, figurando a analogia entre o universo exterior e o interior, como « âme de cristal » [“alma de cristal”], verso 64 de « Ce siècle avait deux ans! », em *Feuilles d'automne*; e « crâne transparent » [“crânio transparente”], verso 9 de « Le poète », poema XXVIII do livro III de *Les Contemplations*.

⁷⁹ il ne s'agit plus seulement de l'image du Seigneur, ou du Christ, ou de Dieu, noms garantis, noms statues d'un moi qui veut cautionner sa parole, mais de Dieu comme origine impensable du discours, comme origine d'une parole sans origine : « Dieu » est le dernier « mot » de la préface [*Les Châtiments*] et, d'une certaine manière, il la signe, en même temps que « Victor Hugo », et c'est dans cette double signature que tout se joue : les deux noms se soutiennent l'un l'autre et se détruisent l'un l'autre ; la préface se termine sur tout un ensemble de termes composant un vaste système d'équivalences, et qui répètent cette disparition de l'origine : « pensée-voix-lumière-conscience-Dieu » ; une fois affirmée la polymorphie de la pensée (incensurable), sa capacité de métamorphose, celle-ci, compressée, devient voix, et la voix, à son tour, étouffée, devient lumière (...).

direção do significado estável. No trecho, Gleize se detém sobre *Les Châtiments*, mas a análise parece válida também para os livros de poesia escritos após o exílio, em que o sujeito lírico hugoano se mantém na busca constante de maneiras de figurar o “eu” nos versos. Existiria, portanto, um centro subjetivo único, forte e estabilizado, relacionado ao sujeito histórico-biográfico Victor Hugo, que se transmuta em sujeito poético portador de sentido.

Esse centro subjetivo estável é o que Henri Scepi (2020, p. 116) denominou *ethos* hugoano (o termo é empregado no sentido elaborado por AMOSSY, 2010 e MAINGUENEAU, 2014). O crítico destaca ao longo da vasta obra do poeta o que seria uma “atitude específica diante da condição de destino do homem e a seus correlatos éticos e estéticos, todos instauradores de uma identidade no discurso” [« attitude spécifique face à la condition destinale de l’homme et à ses corrélats éthiques et esthétiques, tous instaurateurs d’une identité dans la parole »] (SCEPI, 2020, p. 116). Haveria, portanto, segundo o crítico, a possibilidade de reconhecimento de um posicionamento ou de uma conduta particular, no que se refere a pressupostos éticos e estéticos verificáveis na obra de Victor Hugo, que estabeleceriam uma “identidade” com o discurso. Esse *ethos* hugoano, relativamente *estável* em suas opções morais e artísticas, estaria, portanto, em consonância com o discurso literário, tornando a construção do sujeito poético de certa forma previsível e regular. O conceito de *ethos* parece interessante neste caso por condensar, de alguma maneira, a “dupla assinatura” mencionada por Gleize, delimitando uma postura nítida, em harmonia com o discurso poético. A ideia ajudaria a refletir sobre a relação entre este *ethos*, o discurso e o sujeito lírico que, no caso de Hugo, apresenta alguma estabilidade.

Seria essa conduta fixa, o *ethos* claro e consolidado ligado ao sujeito poético que se apresenta diverso, porém relativamente equilibrado, que parece se romper na poética

baudelairiana. Composto pelo jogo de atuação do “poeta-ator”, em que faces por vezes contraditórias se combinam, o *ethos* de Charles Baudelaire acaba por se dissolver em uma multiplicidade de posicionamentos. Não haveria uma única atitude particular, regular e específica, como no caso da poética hugoana, mas uma pluralidade de posturas, instáveis, encenadas de acordo com a ocasião. Equalizar as máscaras do que seria o Baudelaire “desagradável” e o “agradável”, “dandy” e “parricida pederasta”, “ímpio” ou “religioso”, entre inúmeras outras, em um núcleo irradiador constante parece tarefa destinada ao fracasso. A encenação intencional do « poseur » estaria agindo no sentido de minar esforços deste tipo, perturbando o que seria uma origem fixa de onde partiria a obra poética. Se, em Victor Hugo, é possível reconhecer um centro subjetivo forte, que passaria, como visto, também pela dupla assinatura com Deus, atuante em um sujeito poético relativamente transparente e condutor do sentido textual, em Baudelaire a impressão é que esse centro se mantém em equilíbrio instável entre as assinaturas ou garantias de Deus e o Diabo (ou as duas postulações simultâneas, como visto anteriormente na p. 41). O foco que asseguraria o discurso, fonte do sujeito lírico distribuído entre os poemas, parece estar, no caso baudelairiano, em movimento, obscurecido sob a dramatização de uma série de condutas, e pela atuação da ironia, complicando a identificação a um “eu” poético promotor de significados únicos e regulares. A ancoragem em um sujeito histórico-biográfico público e homogêneo chamado Charles Baudelaire que comporia um *ethos* límpido e firme é, portanto, dificilmente reconhecível – vale destacar que mesmo não sendo *centralizado*, *fixo* ou *imóvel* não significa que não seja *coerente*.

Dessa forma, a afinidade do que seria um *ethos* baudelairiano – se é que poderíamos nomeá-lo dessa forma – com o discurso, ou sua identificação ao sujeito

poético se complica, refletindo-se em imagens ou representações do “eu” também instáveis e fragmentárias. Nas palavras de Steve Murphy:

Resulta disso uma extrema mobilidade do sujeito poético: lá onde o sujeito lírico hugoano, por exemplo, permanecia relativamente previsível em sua psicologia como em suas opções ideológicas, o sujeito lírico do *Spleen de Paris* é tão mutável que é difícil de decidir entre uma multiplicidade de locutores (a cada prosa seu locutor) e um locutor instável ou que, antes, esconde-se constantemente, recorrendo a discursos heterogêneos e por vezes incompatíveis.⁸⁰ (MURPHY, 2003, p. 28)

O que está em questão não seria apenas a constância e uniformidade do sujeito poético encenado pelos textos que iriam compor *O Spleen de Paris* mas, também, a representação ou a imagem única e imutável composta pelos pressupostos éticos e estéticos baudelairianos. Haveria aí uma lógica de encenação, um jogo intencionalmente teatralizado entre as duas instâncias. Sendo assim, o que haveria de “autêntico” ou “sincero” na conduta de Baudelaire também seria passível de ser representado, dramatizado. Trata-se de procurar impedir ou bloquear o desvelamento do que seria a verdade única ou essencial, de um *ethos* uniforme, previsível, condutor de um sujeito poético estável. Os poemas em prosa parecem dramatizar uma experiência ou uma verdade composta pela multiplicidade de atuações ou, dito de outra forma, por um jogo de encenações que compõe a autenticidade possível ou disponível.

Sob esta perspectiva, é preciso considerar o papel do leitor que, para acessar os textos, encontra a necessidade de também assumir posturas diversas diante do “eu” dramatizado ali, outra atitude, digamos, da que teria diante da poética hugoana. Haveria, nas duas obras, o distanciamento entre o sujeito histórico-biográfico, autor dos textos, e o sujeito lírico dos poemas, atravessados por todas as mediações expostas acima. Porém,

⁸⁰ Il en résulte une extrême mobilité du sujet poétique : là où le sujet lyrique hugolien, par exemple, restait relativement prévisible dans sa psychologie comme dans ses options idéologiques, le sujet lyrique du *Spleen de Paris* est si protéiforme qu’il est difficile de trancher entre une multiplicité de locuteurs (à chaque prose son locuteur) et un locuteur instable ou qui, plutôt, se cache constamment, recourant à des discours hétérogènes et parfois incompatibles.

frequentemente, o “eu” encenado nos poemas em prosa é submetido a estratégias irônicas ou caricaturais que complicam a identificação direta a Baudelaire. Não é possível encontrar nos textos reunidos pelo volume póstumo algo como um sujeito poético redutível, do qual se pode extrair posições morais, filosóficas ou políticas claras, prontamente reconhecíveis no autor Charles Baudelaire que assina os textos – diferentemente do sujeito poético hugoano, mais “transparente”, segundo as metáforas empregadas pelo próprio autor. Sendo assim, o leitor do texto baudelaireano vai precisar se envolver direta e ativamente com o “eu” construído em cada um dos poemas, desvencilhando-se de suas “armadilhas” para acessar o discurso e seus significados.

Neste sentido, Murphy menciona como essa polifonia bastante “particular” de *O Spleen de Paris* faz com que

o ‘contrato’ lírico habitual do Romantismo se encontre rescindido. (...) É a razão por que em *O Spleen de Paris*, o emprego da primeira pessoa é frequentemente um embuste – uma armadilha na qual o leitor deve cair, antes de sair dali percebendo que os locutores dos poemas são submetidos a ironias que mostram que Baudelaire não partilha nem suas percepções nem seus valores morais.⁸¹ (MURPHY, 2003, p. 28).

Seria possível dizer que esse “contrato” ou “acordo” entre o sujeito poético e seu destinatário daria lugar a uma espécie de “poética da provocação”, ainda na expressão do crítico, em que o leitor é instigado a explorar indícios e sinais dados por cada um dos sujeitos elaborados pelo poema em prosa, agindo também na construção dos sentidos.

A poesia baudelaireana, uma “poesia da interlocução” ou “dramaturgia enunciativa” (JACKSON, 2005, p. 20, 21), exige, assim, de cada leitor chamado pelos poemas que atue em conjunto com o “poeta” encenado pela escrita, na busca dos sentidos possíveis dos textos. Da mesma forma que o sujeito poético se estilhaça em vários papéis,

⁸¹ Le ‘contrat’ lyrique habituel du Romantisme se trouve résilié. (...) C’est pourquoi dans *Le Spleen de Paris*, l’emploi de la première personne est souvent un leurre – un piège dans lequel le lecteur doit tomber, avant de s’en extraire en s’apercevant que les locuteurs des poèmes sont soumis à des ironies qui montrent que Baudelaire ne partage ni leurs perceptions, ni leurs valeurs morales.

o leitor também irá surgir fragmentário, em um jogo ativo de aproximação e distanciamento. Nos textos reunidos em *O Spleen de Paris*, o interlocutor deixará de ser um destinatário indivisível (como seriam os destinatários ideias de *Les Châtiments* ou *Les Contemplations*, a título de comparação), simples receptor de sentidos, para entrar no raciocínio mais geral da atuação, como um “leitor-ator” que agirá para a construção dos sentidos dos textos. Os pequenos poemas em prosa parecem ser constituídos com a expectativa de que os leitores possam, também, se dividir em vários papéis: como aquele que é indiferente ou despreza o texto; como alguém que permanece preso na “armadilha” do sujeito poético; como o que capta algumas das “pistas” de significado; que o toma por embustes, entre as várias possibilidades de leitores e de leituras do texto, que podem, por vezes, se superpor.

Um indício destes papéis a que o leitor deve se submeter aparece no ensaio sobre Wagner: « Dans la musique comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l’imagination de l’auditeur » [“Na música, como na pintura e mesmo na palavra escrita, que é, no entanto, a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte.”] (OC II, 782). Há, portanto, uma espécie de jogo de reflexos no qual, em conjunto com o sujeito poético, o leitor representado pelos textos baudelairianos também atua, de maneira a interpretar indícios na construção das significações.

1.4. Figurações do poeta: “As vocações”, “O galante atirador”, “A sopa e as nuvens”

A ideia de que o sujeito poético dramatizado pelos poemas em prosa assume papéis diversos pode ser vista por meio das falas representadas em « Les Vocations » [“As vocações”]. Neste poema em prosa, publicado no inicialmente no jornal *Figaro* de 14 de

fevereiro de 1864, quatro meninos, colocados em um « beau jardin où les rayons d'un soleil automnal semblaient s'attarder à plaisir » (OC I, 332) [“belo jardim, onde os raios de um sol de outono pareciam se demorar com gosto”] (BAUDELAIRE, 2018, p. 76), contam uns aos outros suas confidências. As figuras infantis colocadas no cenário natural remetem à esfera de pureza e desnudamento dos sentimentos, o que levou críticos como Henri Lemaître (2018, p. 157) a tomarem o poema em prosa como um texto que revela as “obsessões enraizadas na lembrança de infância” [« obsessions enracinées dans un souvenir d'enfance »] de Charles Baudelaire, fazendo leituras autobiográficas e psicanalíticas do autor (as notas de LEMAITRE, 2018, p. 153-161 são representativas neste sentido).

O texto encadeia as falas dos garotos: um deles descreve uma ida ao teatro, pelo qual se apaixonou; o segundo aponta para as nuvens como a descobrir a divindade; o terceiro relata o sentimento erótico despertado por uma mulher; o último, o desejo de fuga inspirado pela apresentação de um grupo musical, possivelmente cigano, que o encantou.

O sujeito poético, que parece testemunhar a conversa das “belas crianças”, apresenta as narrativas em sequência e, conforme o texto prossegue, vai atribuindo descrições mais longas e demoradas a cada uma delas. Sendo assim, a primeira não recebe qualquer caracterização e sua fala é apresentada diretamente; a seguinte, que intervém no discurso da primeira após observar fixamente as nuvens, se detém, segundo esse sujeito que observa a conversa, « longtemps tourné du même côté, fixant sur la ligne qui sépare la terre du ciel des yeux où brillait une inexprimable expression d'extase et de regret » (OC I, 333) [“um bom tempo virada para o mesmo lado, fixando na linha que separa a terra do céu olhos em que brilhava uma indescritível expressão de êxtase e pesar”] (BAUDELAIRE, 2018, p. 76); a terceira é uma criança « marquée d'une vivacité et d'une

vitalité singulières » (OC I, 333) [“marcada por uma vivacidade e vitalidade singulares”]
(BAUDELAIRE, 2018, p. 77) e, após ter sua fala representada, é observada pelo sujeito:

Le jeune auteur de cette prodigieuse révélation avait, en faisant son récit, les yeux écarquillés par une sorte de stupéfaction de ce qu’il éprouvait encore, et les rayons du soleil couchant, en glissant à travers les boucles toussées de sa chevelure ébouriffée, y allumaient comme une auréole sulfureuse de passion. Il était facile de deviner que celui-là ne perdrait pas sa vie à chercher la Divinité dans les nuées, et qu’il la trouverait fréquemment ailleurs.⁸² (OC I, 333)

O último garoto que, em sua fala, apresenta ele mesmo o diálogo dos músicos, recebe a atenção do sujeito, que se coloca como um “eu” no texto:

L’air peu intéressé des trois autres camarades me donna à penser que ce petit était déjà un *incompris*. Je le regardais attentivement ; il y avait dans son œil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui, je ne sais pourquoi, excitait la mienne, au point que j’eus un instant l’idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu.

Le soleil s’était couché. La nuit solennelle avait pris place. Les enfants se séparèrent, chacun allant, à son insu, selon les circonstances et les hasards, mûrir sa destinée, scandaliser ses proches et graviter vers la gloire ou vers le déshonneur.⁸³ (OC I, 335)

Seguindo as indicações e os comentários deste sujeito, que vão se tornando mais detalhados ao longo do poema em prosa, a tendência é identificar apenas o último menino a este “eu” que apresenta os relatos, como se o garoto fosse um “irmão desconhecido” do poeta. Contudo, cada uma das crianças apresenta elementos fundamentais da própria obra baudelairiana: o afeto pelo teatro, o sentimento divino, o erotismo da mulher e o desejo de escapismo junto à incompreensão.

⁸² O jovem autor desta prodigiosa revelação tinha, enquanto fazia sua narrativa, os olhos arregalados por um tipo de espanto diante daquilo que ainda sentia, e os raios de um sol poente, deslizando através dos cachos ruivos de sua cabeleira despenteada, iluminavam-na como uma auréola sulfurosa de paixão. Era fácil perceber que este aí não desperdiçaria sua vida procurando a Divindade nas nuvens, e que a encontraria frequentemente em outros lugares. (BAUDELAIRE, 2018, p. 77, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras).

⁸³ O ar pouco interessado dos outros três camaradas fez-me pensar que aquele pequeno era já um *incomprendido*. Eu o olhava atentamente; havia em seus olhos e em sua face algo de precocemente fatal que que afasta geralmente a simpatia e que, eu não sei por que, excitava a minha, a tal ponto que tive um instante a ideia bizarra de que eu poderia ter um irmão que desconhecia. // O sol já havia se posto. A noite solene tomara seu lugar. As crianças se separaram, cada uma indo, involuntariamente segundo as circunstâncias e os acasos, refletir sobre seu destino, escandalizar seus próximos e gravitar rumo à glória ou à desonra. (BAUDELAIRE, 2018, p. 79, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras).

É de se notar o posicionamento da primeira das “vocações” como sendo a teatral, o que pode sugerir a própria estrutura dramática ou polifônica do texto (ou, em outras palavras, a própria “vocação” enunciativa). Sem receber qualquer descrição pelo sujeito que conduz a cena, a criança inicial surge apenas como uma voz que narra a ida ao teatro, deseja « être habillé de même, de dire et de faire les mêmes choses, et de parler avec la même voix... » (OC I, 332) [“estar vestido do mesmo modo, de dizer e fazer as mesmas coisas e de falar com a mesma voz...”] (BAUDELAIRE, 2018, p.76). O garoto parece, portanto, ter o desejo ou a capacidade de se moldar a qualquer papel, vestimenta ou discurso, maleável como um ator. Jérôme Thélot (1993, p. 123) sugere que esta fala inicial seria uma espécie de “modelo” das outras, provocando os outros meninos a encenar seus discursos também de forma teatral – o último chega a apresentar uma cena com três homens que tocam « une musique si surprenante » [“uma música tão surpreendente”] narrando em discurso direto a fala dos três músicos.

Sendo assim, não apenas uma, mas as três vozes podem ser vistas como “avatars do poeta” (CERVONI; SCHELLINO, 2017, p. 223), já que o poema em prosa se encerra, sob a luz imprecisa do sol posto, narrando que os quatro meninos irão “escandalizar seus próximos e gravitar rumo à glória ou à desonra.” De maneira diversa do que faria acreditar o “eu”, que se coloca no texto também como um intérprete (no sentido duplo de alguém que atua e que busca dar sentido ao que narra), as quatro crianças poderiam ser identificadas à imagem do poeta. A narrativa deixa “pistas” neste sentido, dividindo na fala de cada uma delas alguns elementos reconhecíveis nos poemas baudelairianos, indicando que não há apenas uma figura ou personagem que apresente o sentido do texto, dando-lhe um significado simples e unívoco. Além disso, diante do último menino, o próprio sujeito poético assume uma certa incompreensão ou não saber – o “eu” que narra afirma que o garoto tem um « je ne sais quoi » [um “não sei quê”] e que « je ne sais

pourquoi » [“não sei por que”] ele atrai sua simpatia. Como se o sujeito encenado pelo texto fosse também fisgado pela estratégia narrativa da criança, fazendo as vezes de leitor que se deixa levar pela narrativa.

Uma das estratégias recorrentes deste sujeito multiforme e ambíguo que se espalha pelos poemas em prosa será afirmar uma coisa visando a outra, forçando o leitor a indagar o texto em busca de indícios rumo aos significados. « Le galant tireur » [“O galante atirador”] será exemplar neste sentido. Recusado em 1865 pela *Revue nationale et étrangère*, o título é um dos cinco publicados pela primeira vez na edição póstuma de 1869. Em cena, há um homem que para o veículo em meio a um bosque com o objetivo de “matar o Tempo” atirando sobre um alvo. Errando a mira, sua mulher zomba do fracasso e ele lhe pede para imaginar que ela seria “a boneca, ali, à direita”. O homem então fecha os olhos, acerta o alvo e agradece a esposa:

Le galant tireur

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps. Tuer ce monstre-là, n'est-ce pas l'occupation la plus ordinaire et la plus légitime de chacun ? – Et il offrit galamment la main à sa chère, délicieuse et exécrationnelle femme, à cette mystérieuse femme à laquelle il doit tant de plaisirs, tant de douleurs, et peut-être aussi une grande partie de son génie.

Plusieurs balles frappèrent loin du but proposé ; l'une d'elles s'enfonça même dans le plafond ; et comme la charmante créature riait follement, se moquant de la maladresse de son époux, celui-ci se tourna brusquement vers elle, et lui dit : « Observez cette poupée, là-bas, à droite, qui porte le nez en l'air et qui a la mine si hautaine. Eh bien ! cher ange, je me figure que c'est vous. » Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée.

Alors s'inclinant vers sa chère, sa délicieuse, son exécrationnelle 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 ! » (OC I, 349-350)

O galante atirador

Como a carroça atravessava o bosque, ele a fez parar nas proximidades de um campo de tiro, dizendo que lhe seria agradável atirar algumas balas para matar o Tempo. Matar esse monstro, não é esta a ocupação mais ordinária e mais legítima de cada um? E ele ofereceu gentilmente a mão à sua cara, deliciosa e execrável mulher, a

essa misteriosa mulher a quem deve tantos prazeres, tantas dores e talvez também grande parte do seu gênio.

Várias balas acertaram longe do alvo proposto; uma delas se cravou inclusive no teto; e como a charmosa criatura ria loucamente, caçoando da falta de habilidade de seu esposo, este se voltou bruscamente para ela e lhe disse: ‘Observe aquela boneca, ali, à direita, de nariz empinado e com um ar bem arrogante. Pois é! Caro anjo, eu faço de conta que é você.’ E ele fechou os olhos e puxou o gatilho. A boneca foi nitidamente decapitada.

Então, inclinando-se diante de sua cara, deliciosa, execrável mulher, sua inevitável e implacável musa, e beijando respeitosamente sua mão, acrescentou: ‘Ah! Meu caro anjo, como eu te agradeço pela minha habilidade!’”. (BAUDELAIRE, 2018, p. 96, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras)

A partir do título, figurando acima do poema em prosa como se designasse um pequeno número ou cena, o foco é projetado sobre o “galante atirador”. O sujeito poético surge como uma voz onisciente, selecionando e organizando a perspectiva do quadro apresentado, bem como os elementos que nele figuram. Desta forma, age como um holofote, ressaltando os pontos da ação, iluminando-os ou, seguindo as metáforas de luz, “esclarecendo” o que se passa na cena. Constrói o cenário bucólico do bosque onde uma carroça se detém para que o homem ali representado faça algo da esfera do lugar-comum, “matar o Tempo”. Em seguida, interfere com a reflexão, lançada como questão: “Matar esse monstro, não é esta a ocupação mais ordinária e mais legítima de cada um?”.

A se fiar neste sujeito, o leitor aguardaria ao longo da ação provavelmente uma espécie de meditação ou discussão sobre o tempo, figurado na frase inicial do texto com a inicial maiúscula. Contudo, o que se segue não é exatamente um estudo sobre esse assunto, mas um episódio a respeito de apenas um dos termos do lugar-comum, que está grafado em itálico e é repetido pela intervenção do “eu” poético: *matar*. O poema em prosa segue indicando que há um casal, trazendo a representação da “esposa”, seguida por tiros ao alvo fracassados – e um acertado –, a decapitação de uma boneca e o agradecimento do homem à mulher por seu sucesso. O poema em prosa se encerra bruscamente com o termo francês « adresse », que tem o significado ambíguo de

“destinatário” ou “ponto de destino” bem como “habilidade” ou “destreza” (antônimo de « maladresse »), deixando o leitor de certo modo à deriva após a frase inicial e a questão proposta pelo enunciador do texto.

Parte dos críticos, como Patrick Labarthe (2000, p. 114-116), ao seguir o caminho aberto pelo lugar-comum (“*matar* o Tempo”), analisa o poema em prosa como a relação entre esta ação, levada a termo pelo homem retratado pelo texto – que seria um “dandy amador de tiro” (LABARTHE, 2000, p. 115) – e o que seria a mulher – comparada no poema em prosa à musa. O poema interrogaria, portanto, a relação entre o poeta e sua musa⁸⁴. A leitura, bastante pertinente, parece identificar de maneira talvez excessivamente direta as personagens do “homem” e da “mulher” encenadas pelo texto e o que seria o “poeta-dandy” e sua musa, deixando escapar alguns aspectos do sujeito poético que os coloca em cena.

Em seu estudo sobre as *Flores do mal* e o conceito do sublime, Erich Auerbach já havia demonstrado como em alguns poemas baudelairianos a relação entre o poeta e a “amada” é composta de ambivalências que se estendem ao leitor. Em sua análise do poema que se inicia por « Je te donne ces vers afin que si mon nom... » (OC I, 40), o crítico irá mostrar de que forma ele será “solenemente dedicado à amada de modo que ela, possa, em alguma época no futuro distante, partilhar de sua fama”, recordando procedimentos semelhantes de autores como Dante ou Petrarca que mencionavam o desejo da fama futura. Porém, a lembrança da amada e dos versos será

baixa e desagradável, e será martelada na mente do leitor com uma insistência perversa. O poema todo é uma peça de amarga malícia, não apenas contra a amada (empregamos a palavra porque não há outra

⁸⁴ A leitura de Labarthe bem como a das *Œuvres complètes* remete a uma passagem do trecho 17 de *Fusées*, que traria o esboço deste poema em prosa: « Um homme va au tir au pistolet, accompagné de sa femme. – Il ajuste une poupée, et dit à sa femme : Je me figure que c’est toi. – Il ferme les yeux et abat la poupée. – Puis il dit en baisant la main de sa compagne : Cher ange, que je te remercie de mon adresse ! » [“Um homem vai ao tiro-ao-alvo, acompanhado de sua mulher. – Aponta em uma boneca, e diz à sua mulher: Faço de conta que é você. – Ele fecha os olhos e abate a boneca. – Depois, ele diz beijando a mão de sua companheira: Querido anjo, como te agradeço por minha habilidade!”] (OC I, 660).

disponível), mas também contra o futuro leitor [...], ele quer tyrannizar o futuro leitor e vingar-se da amada. (AUERBACH, 2007, p. 314-315)

De acordo com o crítico, a mescla entre o tom elevado e temas baixos será característica da poética do autor, levando à ruptura dos estilos, ao desconcerto da leitura e das relações poéticas tradicionalmente estabelecidas. A ênfase da voz poética se dará por outras vias, trazendo um “novo e estranho sabor” à intimidade entre os amantes (AUERBACH, 2007, p. 316). Em outras palavras, essa voz que atua no texto parece ter a intenção de enredar as personagens e seu leitor em um jogo de encenações e artifícios que sugerem a construção de uma ilusão ou de uma trapaça, capaz de perturbar a interpretação.

Esse tipo de postura do sujeito atuante nos poemas em prosa levou alguns desses textos a serem caracterizados como “mistificações literárias”, segundo os termos de Maria C. Scott (2012, p. 65). Neste texto, em particular, o atributo se aplica, sobretudo por um intertexto reconhecido pela autora, um conto de Edgar Allan Poe ao qual a cena do tiro na boneca parece aludir, e cujo título final, em inglês é, precisamente, “Mystification”⁸⁵.

O texto de Poe, autor cuja afinidade estética com Baudelaire é conhecida e estudada pela crítica⁸⁶, foi publicado inicialmente em 1837 e reunido em *Tales of the*

⁸⁵ Thomas Ollive Mabbott, responsável pela edição crítica das obras completas do escritor, nota que o título passou pelas versões “Von Jung, the Mystific” e “Von Jung” antes de ganhar a grafia final “Mystification” (MABBOTT, 1978, p. 292).

⁸⁶ Em carta a Armand Fraisse, de 18 de fevereiro de 1860, Baudelaire escreve: « (...) en 1846 ou 1847, j’eus connaissance de quelques fragments d’Edgar Poe; j’éprouvai une commotion singulière (...). Et alors je trouvai, croyez-moi, si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j’avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l’origine de mon enthousiasme et de ma longue patience. » [“(...) em 1846 ou 1847, tive conhecimento de alguns fragmentos de Edgar Poe; experimentei uma singular comoção (...). E então encontrei, acreditei, se quiserdes, poemas e contos dos quais eu tinha tido a ideia, mas vaga e confusa, mal ordenada, e que Poe tinha sabido combinar e levar à perfeição. Tal foi a origem de meu entusiasmo e de minha longa paciência.”] (C I, 676). Em outra correspondência, à Théophile Thoré, de (20) de junho de 1864, o autor afirma: « Eh bien! on m’accuse, moi, d’imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j’ai si patiemment traduit Poe? Parce qu’il me ressemblait. La première fois que j’ai ouvert un livre de lui, j’ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais *des PHRASES* pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant. » [“Pois bem, acusam-me, a mim, de imitar Edgar Poe! Sabe por que traduzi Poe tão pacientemente? Porque ele se parecia comigo. A primeira vez que abri um livro dele, vi, com assombro e deslumbre não apenas temas

Grotesque and Arabesque, de 1840. Ele não foi traduzido por Baudelaire⁸⁷, apesar de o poeta ter feito a versão em francês de outros títulos do mesmo livro. Em linhas gerais, o conto retrata um episódio da vida do Barão Ritzner Von Jung, um *expert* na ciência da mistificação advindo de uma linhagem com talento para a “grotesquerie” ou um “elevado senso do grotesco”. Segundo o narrador, que se coloca em cena como “Mr. P.” e é amigo da personagem, o Barão irá proferir um discurso sobre o “código de conduta dos duelos” em uma noite na residência universitária onde vive, tendo como alvo irritar um colega conhecido tanto por ser um exímio duelista, como por ser estúpido. O duelista, chamado Hermann, reage ao discurso e provoca Von Jung, que responde em tom cortês, tomando uma garrafa de vinho nas mãos e pedindo para que Hermann faça um esforço de imaginação, olhe-se no espelho do aposento e imagine que o reflexo seja o Hermann real. Em seguida, atira a garrafa no espelho, que se quebra. O conto segue com Hermann pedindo explicações a respeito do insulto indireto, descrito como “refinadamente peculiar”, e Von Jung esclarecendo que as justificativas para seu ato estariam em um livro sobre a arte do duelo, chamado *Duelli Lex scripta, et non, aliterque*. Hermann, confiando na credibilidade do volume em questão, fica satisfeito e o caso é encerrado.

O narrador informa os leitores, porém, que duas ou três semanas antes do episódio, o Barão havia chamado a atenção de seu oponente para o tratado, um embuste que dissimulava a falta de conteúdo sob linguagem rebuscada. Durante a discussão, o Barão percebeu que Hermann havia estudado o volume e que jamais admitiria a incompreensão. Assim, o insulto de Von Jung havia atingido o alvo correto: a incapacidade de leitura do duelista. O conto termina com a frase: “Hermann would have died a thousand deaths rather than acknowledge his inability to understand anything and everything in the

imaginados por mim, mas *as* FRASES pensadas por mim, e escritas por ele vinte anos antes.”] (C II, 386). Sobre a relação entre ambos, cf. os estudos de Pichois (OC II, 1200-1249) e de Wheterill (1962).

⁸⁷ De acordo com uma lista de contos de Poe não traduzidos por Baudelaire, feita por Y-G le Dantec em Poe (1951, p. 1156-1157).

universe that had ever been written about the *duello*.” (POE, 1978, p. 304) [“Hermann teria preferido morrer mil mortes a dar a conhecer sua inabilidade em compreender qualquer e toda coisa do universo jamais escrita a respeito do duelo.”] (POE, 2021, p. 383, tradução de Oscar mendes e Milton Amado).

A cena do espelho, retratada no texto de Poe, é bastante semelhante à descrita em “O galante atirador”: tanto a garrafa de vinho de Von Jung como o tiro dado pelo homem acertam um alvo que é reflexo ou imagem de outro. No caso de Poe, o conto aborda diretamente a mistificação, ou o efeito de induzir alguém a acreditar em uma farsa premeditada. Com a menção ao livro, que tem função essencial na conclusão da ação, o tema da mistificação é trazido para o âmbito literário, ressaltando a inabilidade da personagem do duelista em compreender um texto feito com o objetivo de enganar, de dissimular seu significado de maneira jocosa – uma mistificação humorística, portanto. A frase final, que afirma que Hermann jamais admitiria sua incapacidade de entendimento em relação ao livro, expressa como o insulto de Von Jung atingiu a mira – a incompetência de leitura e a estupidez do duelista.

Em sua análise do conto, o crítico Jean-François Jeandillou⁸⁸ (apud SCOTT, 2012, p. 72) afirma que o próprio texto de Poe é uma mistificação literária, cujo objetivo é ridicularizar os leitores “muito apressadamente acomodados em suas certezas”. A colocação em cena do narrador como “Mr. P” convidaria o leitor a identificá-lo ao próprio Poe, desviando a atenção do texto ficcional para o que seria o relato de algo “real”, como uma narração autobiográfica, confundindo-os. Os leitores atentos apenas ao significado puramente literal, à superfície do texto, ficariam presos na armadilha ou seriam atingidos pelas provocações do conto, como Hermann.

⁸⁸ JEANDILLOU, Jean-François. « Tactique et stratégie mystifiantes dans une nouvelle d’Edgar Poe ». In : LEFRÈRE, Jean-Jacques ; PIERSENS, Michel (dir.). *Mystifications littéraires*. Tusson : Éditions du Lérot, 2001, p. 96.

Aproximando a morte figurada, ou em sentido figurado, dramatizada de forma parecida em “O galante atirador”, o “alvo” do homem retratado pelo texto baudelairiano, a boneca que emula a esposa, poderia, assim, ser deslocado da mulher (ou da Musa) para sua *atitude* de deboche ou zombaria. O sujeito poético atua no sentido de colocar em cena um “ele” que emprega um artifício (“Observe aquela boneca (...) *eu faço de conta que é você.*”) para acertar sua mira – a postura “de nariz empinado e ar bem arrogante” de quem está observando a cena. Seria possível dizer que, assim como no texto de Poe, este “ele” que atua como personagem no poema em prosa seria também um conhecedor da ciência da mistificação, já que age premeditada e disfarçadamente para produzir sua chacota ou “*fanfarronnade*” [“*fanfarronada*”] (POE, 1978, p. 297 e 2021, p. 380 para a tradução), bem como o sujeito onisciente do poema em prosa que o faz atuar no quadro, produzindo a mistificação. O alvo, portanto, que seria a atitude zombeteira daquela que observa a ação, pode ser transposto para aqueles que agem de forma semelhante em relação à cena que se desenrola, ou seja, a parcela dos leitores do poema em prosa que o menosprezariam, com ar de deboche.

A palavra final do texto « *adresse* », parece colaborar para essa afinidade. Segundo Scott (2012, p. 71), o texto pode ser lido como uma estratégia oblíqua para atingir aqueles que ridicularizavam os poemas em prosa. Sua aparente transparência seria tão enganadora – e perigosa – quanto artificial. A autora chama a atenção para o que chama de “dissimulação do artifício”, que seria “uma tática empregada sistematicamente no *Spleen de Paris*” [« *dissimulation de l’artifice* », « *tactique qui est employée systématiquement dans Le Spleen de Paris.*】 (SCOTT, 2012, p. 72). Apesar das reservas que possamos ter em relação ao caráter “sistemático”, a expressão ressalta uma estratégia do sujeito poético que parece trabalhar para ocultar as manipulações puramente literárias ou textuais, dando a *impressão* de espontaneidade ou clareza, por vezes submersas em (excessivos)

esclarecimentos. Neste sentido, a percepção da lógica de atuação do sujeito poético contribuiria para desestabilizar as identificações mais diretas entre o poeta “histórico-biográfico” e que seria dramatizado no texto, desnorteando o leitor afeito às camadas mais literais dos poemas em prosa – não muito distante daquele que enxergaria no Charles Baudelaire histórico-biográfico apenas um “mistificador” ou um “cabotino”.

A tática da manipulação pelo sujeito lírico dos sentidos do texto em uma direção para, em seguida, apresentar seja uma conclusão que, em princípio, não condiz com suas premissas, seja uma cáustica ironia, pode ser observada em outros dos poemas reunidos em *O Spleen de Paris*. Neles, a condução intencional do “poeta” não raro será finalizada em declarações que parecem demolir as bases do texto, obrigando sua releitura. Em « L’Horloge » [“O relógio”], após a narração de uma fábula também “galante” em que o sujeito diz ler as horas nos olhos da « belle Féline » [“bela Felina”], um parágrafo aterrador, que parece questionar a coerência lírica encerra o poema em prosa: « N’est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous-même? En vérité, j’ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange. » (OC I, 300) [“E não é, madame, que temos aqui um madrigal verdadeiramente meritório e tão enfático quanto a senhora? Na verdade, tive tanto prazer em bordar este pretensioso galanteio que não lhe pedirei nada em troca.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 40)].

O trecho final caracteriza a peça como um “pretensioso galanteio”, reunindo-o a “não lhe pedirei nada em troca”, o que parece colocar em xeque o objetivo de todo o texto. A declaração final do “eu” que constrói o “madrigal” é a afirmação da produção de um desvio, de um deslocamento do gênero que, em geral, seria “bordado” por interesse, ou seja, “em troca” de algo. O sujeito se coloca aí de maneira intencionalmente irônica, dirigindo-se diretamente à “madame” que, supostamente, lê o texto e se sente lisonjeada,

e questiona o “mérito” do poema em prosa (e vale ressaltar que a pergunta permanece como *interrogação* e não como *afirmação*). Pode-se dizer que, em “O relógio”, o sujeito poético assume a postura do “poeta” sedutor e manipulador que desvela que a lírica pode ser (e é) empregada à maneira de simples peça de troca. Para isso, porém, ele solicita a intervenção do leitor na construção dos sentidos, que permanecem em aberto: possivelmente a parte do público que desconsiderar o “nada em troca” com que o poema em prosa se termina lerá apenas a atmosfera leve, divertida e “galante” do texto.

Atitude semelhante pode ser também percebida em « La soupe et les nuages » [“A sopa e as nuvens”], outro curto poema em prosa recusado pela *Revue nationale et étrangère* e publicado na edição dos *Petits poèmes en prose* de 1869. O parágrafo inicial do texto narra o “eu” que, no momento de jantar, contempla as nuvens pela janela, comparando-as aos olhos da sua “bem-amada”:

La Soupe et les nuages

Ma petite folle bien-aimée me donnait à diner, et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l’impalpable. Et je me disais, à travers ma contemplation : « – Toutes ces fantasmagories sont presque aussi belles que les yeux de ma belle bien-aimée, la petite folle monstrueuse aux yeux verts. »

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-aimée, qui disait : « – Allez-vous bientôt manger votre soupe, s.... b.... de marchand de nuages ? » (OC I, 350)

A sopa e as nuvens

Minha doidinha preferida me servia o jantar, e pela janela aberta da copa eu contemplava as arquiteturas móveis que Deus faz com os vapores, as maravilhosas construções do impalpável. E eu me dizia, no meio da minha contemplação:

“Todas estas fantasmagorias são quase tão belas quanto os olhos da minha bela preferida, a doidinha monstruosa de olhos verdes.”

E, de repente, recebi um soco nas costas e escutei uma voz gutural e charmosa, uma voz histérica, como que enrouquecida pela cachaça, a voz da minha querida amada que dizia “Não vai tomar logo sua sopa, seu lunático mercador de nuvens?” (BAUDELAIRE, 2018, p. 97, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras)

Além das modulações comuns a “O galante atirador”, como a distorção da personagem feminina com a possível alusão à Musa e os elementos naturais contidos na narração, o que nos interessa é a interrupção brusca que, de certa forma, *desmascara* a postura do “eu” retratado pelo poema em prosa. Este sujeito que se apresenta no texto está, em vez de comer, absorvido pela contemplação das nuvens vistas através da janela aberta da sala de jantar. Elas são descritas por meio de termos que remetem à ordem do ideal: “arquiteturas móveis que Deus faz com os vapores, as maravilhosas construções do impalpável”. Aparentemente encantado pela visão, o sujeito compara essas “fantasmagorias” aos olhos da bem-amada, aos moldes do clichê. Esta amada é a « *petite folle bien-aimée* » [“doidinha monstruosa de olhos verdes”] – o adjetivo « *folle* » [“louca” ou “doida”], que a caracteriza, representa-a como alguém pouco racional, desprovida de bom-senso. Em oposição à idealidade do sujeito que contempla as “maravilhosas construções do impalpável”, a “doidinha bem-amada” interrompe sua admiração de forma violenta, com um “soco”, e grosseiramente pede para que se concentre na comida, em outras palavras, na tosca e prosaica vida real.

O contraste se dá, como em outros poemas em prosa, pela irrupção súbita da realidade mais ordinária em meio à atmosfera do sonho ou do ideal⁸⁹ – semelhante à que ocorre em « *La chambre double* » [“O quatro duplo”] (OC I, 281) –, discrepância ou dualidade já anunciada no título do poema em prosa. Este seria “evidentemente”, o mote deste texto, segundo a edição crítica dos *Petits poèmes en prose* de Henri Lemaître (2018, p 200): « le thème lancinant de l’incompatibilité entre *l’idéal et le réel* (...) » [“o tema lancinante da incompatibilidade *entre o ideal e o real* (...)”].

⁸⁹ Tortonese (2022), em sua leitura dos poemas em prosa na trilha aberta por Auerbach (2007), chama a atenção para o caráter cômico expresso pelas interrupções bruscas em alguns dos poemas em prosa, como a “queda brusca do céu na sopa”. Tais intervenções estariam contribuindo para a estrutura cômica de alguns dos poemas em prosa, aspecto que não pode ser desprezado, como veremos mais adiante neste trabalho.

Porém, o golpe mais aterrador do texto parece não ser apenas o “violento soco nas costas” que faz com que a realidade de repente apague a visão do impalpável, mas a reunião desta pancada à voz da “bem-amada”, ou seja, a nomeação do sujeito absorto na ingênua contemplação como um « marchand de nuages » [“mercador de nuvens”]. A voz “rouca”, como que “gasta pela aguardente” lembra a voz da diaba de « Les tentations ou Éros, Plutus et la Gloire » [“As tentações ou Eros, Pluto e a Glória”], que continha « l’enrouement des gosiers lavés par l’eau de vie » [“a rouquidão das gargantas lavadas pela aguardente”], como nota Jean-Luc Steinmetz (2003). Esta voz, ao mesmo tempo, “rouca e agradável”, “histórica” – termo que, por vezes surge ligado ao Mal, como veremos na abordagem do soneto « Épigraphe pur un livre condamné », nas pp. 140-142 – e aparentemente embriagada, vinda da “bem-amada” que é também “monstruosa”, parece deixar em suspenso os sentidos do texto, ao afirmar que o sujeito que se entretinha com as nuvens o faz como um comércio, como um “mercador”⁹⁰. Em outras palavras, esta voz ambivalente declara que o “eu” que contemplava a natureza comparando-a à amada, age de maneira premeditada, com o objetivo de trocar este “impalpável” por outros valores.

De maneira parecida a “O relógio”, a frase final opera uma espécie de desvendamento do sujeito dramatizado pelo texto, indicando a parcela expressiva de manipulação deste “eu”, capaz de transformar as “maravilhosas construções” em moeda de troca. De forma ambígua, parece se dar a reversão entre os papéis: aquela que observa a realidade de maneira distorcida (“doidinha”) torna-se lúcida, enquanto o “eu” contemplador é apresentado como aquele que deturpa ou desvia o que vê. A frase final do texto que desestabiliza o leitor parece ainda solicitar sua colaboração para desemaranhar

⁹⁰ Cervoni e Schellino (2017, p. 179, nota 1) indicam que « marchand de nuages » seria um desvio paródico de « marchand de soupe », gíria do século XIX que designaria o dono de pensionato que negocia com a alimentação dos estudantes, ou seja, alguém que coloca os lucros acima da qualidade.

as camadas de “mistificação” construídas pelo sujeito poético, que parece mirar em um alvo para acertar em outro(s), escapando das interpretações mais óbvias.

Uma das estratégias deste sujeito parece ser a atuação por meio de provocações e do sarcasmo, intencionalmente envolvendo o leitor para, em seguida, trazê-lo à vida real, despertando-o violentamente da ilusão. No estudo *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, prefácio à tradução de *Histoires extraordinaires* publicada em 1856, Baudelaire narra um procedimento semelhante que seria empregado pelo autor americano:

Mais il arrivait parfois, – on le dit du moins, – que le poète, se complaisant dans un caprice destructeur, rappelait brusquement ses amis à la terre par un cynisme affligeant et démolissait brutalement son œuvre de spiritualité. C’est d’ailleurs une chose à noter, qu’il était fort peu difficile dans le choix de ses auditeurs, et je crois que le lecteur trouvera sans peine dans l’histoire d’autres intelligences grandes et originales, pour qui toute compagnie était bonne. Certains esprits, solitaires au milieu de la foule, et qui se repaissent dans le monologue, n’ont que faire de la délicatesse en matière de public. C’est, en somme, une espèce de fraternité basée sur le mépris.⁹¹ (OC II, 313)

O trecho é parte de um parágrafo em que Baudelaire discorre sobre a maneira como se dava a conversação de Edgar Poe, segundo os relatos a que teve acesso. Logo no início do excerto o autor deixa claro, por meio do “ao menos é o que se diz”, que talvez o que se segue não seja baseado em fatos, e prossegue mesclando a descrição da atitude do escritor americano a suas próprias opiniões. Baudelaire narra como Poe « *rappelait brusquement ses amis à la terre* », algo como “chamava à terra”, “trazia ao chão” ou “trazia a si” de maneira abrupta os interlocutores após entretê-los com sua eloquência repleta de raciocínios abstratos e imagens de sonho, postura bastante parecida com a atitude do que seria o poeta dramatizado em poemas em prosa como “A sopa e as nuvens”

⁹¹ Mas, às vezes, acontecia, – ao menos é o que se diz, – que o poeta, comprazendo-se em um capricho destruidor, chamava bruscamente seus amigos à terra por um cinismo aflitivo e demolia brutalmente sua obra de espiritualidade. É, aliás, algo a se notar, que ele não era muito difícil na escolha de seus ouvintes, e creio que o leitor encontrará facilmente na história outras inteligências grandes e originais, para os quais qualquer companhia era boa. Alguns espíritos, solitários em meio à multidão, e que se fartam com o monólogo, não têm interesse na delicadeza em matéria de público. É, em suma, uma espécie de fraternidade baseada no desprezo.

ou “O relógio”. Nos textos, um “cinismo aflitivo” de certa forma desconstrói violentamente a criação “espiritual”, trazendo o plano mais baixo da realidade em lugar da esfera mais alta da idealidade.

Contudo, além da oposição entre o que seria o abstrato e ordinário, alto e baixo ou entre sonho e realidade, o excerto segue com a reflexão a respeito da relação com os ouvintes – ou o público –, indicando sua relevância para o sucesso da estratégia. De maneira ambígua – tratando da conversação, ou *diálogo*, mas mencionando um *monólogo* – Baudelaire sugere o pouco interesse da “delicadeza” no que se refere ao público, concluindo com a declaração sobre a “fraternidade baseada no desprezo”.

Em linhas gerais, a reflexão afirma que o gesto do interlocutor é solicitado, porém, a aliança entre ambos se estabelece em outras bases, que não a da perfeita harmonia, amabilidade ou “delicadeza”. Sua participação é almejada para que o jogo de formação dos sentidos se estabeleça, contudo, ela não é instaurada por meio da afinidade, mas de um certo desalinhamento ou desacordo. Neste sentido, “poeta” e “público”, unidos por meio de uma “fraternidade baseada no desprezo”, contribuem para a construção da leitura e dos sentidos dos textos.

Ao examinar a imagem das nuvens na poética de Baudelaire, relacionando-as à indeterminação dos sentidos, Marcos Siscar (2010a, p. 248) chama a atenção para o “prisma resolutamente interventivo do leitor”, que participa da abertura dos sentidos do texto. Os textos dos poemas em prosa não ofereceriam, assim, leituras unívocas, dados por um sujeito poético transparente que preenche as lacunas de significado, deixando ao leitor o papel de receptor passivo dos sentidos. O “eu” encenado pelos textos provoca o público a também assumir diferentes atitudes em relação a ele, empenhando-se na leitura e formação dos significados. Desta forma, é possível dizer que a atitude exigente desse sujeito dramatizado pelos poemas em prosa, sugere que, com ele, o leitor se interogue

constantemente sobre os sentidos, questione o propósito desses textos e participe ativamente da construção dos significados. Seja para entrar no jogo das “mistificações” de que pode ser alvo, seja para questioná-lo, propondo outras maneiras de se relacionar com o texto poético.

2. O leitor

Assim como a imagem de “poeta” seria constituída singularmente em cada um dos poemas, sem que haja a identificação a um sujeito único, mas sim a reflexão de alguns de seus aspectos, a imagem de “leitor” também não seria reconhecível em um interlocutor indivisível e completo. Cada poema estaria construindo, assim, perspectivas ou entradas diversas também na figura do leitor, sem que seja viável estabelecer uma base unificadora que o torne direta ou facilmente reconhecível. De forma semelhante ao visto em relação ao sujeito lírico, encenado por cada poema, a representação do leitor também seria esboçada em tonalidades diversas, feitas e refeitas singularmente de acordo com cada texto – especialmente nos escritos da fase tardia de Baudelaire, como os poemas em prosa, em que o aspecto urbano e sua dissociação em inumeráveis cenários é privilegiada.

Assim, seria possível dizer que, nos poemas em prosa de Baudelaire, de maneira análoga à multiplicidade de reflexos do sujeito, o interlocutor também seria atingido pela fragmentação. Em seu estudo sobre o endereçamento lírico, Joëlle de Sermet (1996, p. 84) propõe que, seguindo na “contracorrente da biografia” [« à contre-courant de l'autobiographie »], o poema dissociaria o locutor do poema e o “eu” biográfico, promovendo a dissolução e construção simultânea do poeta no discurso. Algo semelhante ocorreria com o destinatário: “simetricamente à distensão identitária do sujeito, produz-se uma pluralização do endereçamento que também se encontra atingida pela incerteza.”

[« symétriquement à la distension identitaire du sujet, se produit une pluralisation de l'adresse qui se trouve elle aussi atteinte d'incertitude. »], (SERMET, 1996, p. 84).

2.1. Endereçamento

Para chegar a essa conclusão, que parece bastante adequada para a compreensão da interlocução na poética em prosa baudelairiana, a autora vai buscar as análises de Northrop Frye sobre os gêneros literários, que partem do “princípio de apresentação”, ou seja, da relação que instauram com o público. Em seu estudo, Frye revisita as origens dos gêneros na lírica grega, entoada ou representada diante de uma plateia, para acentuar a relação entre poeta e destinatário, deslocando a ênfase do sujeito para um complexo sistema de destinação. Com as reservas feitas a respeito das definições genéticas, Sermet vai destacar no estudo do autor a descrição do poema lírico, em que haveria uma “ocultação da audiência do poeta do próprio poeta” (FRYE, 2013, p. 396). Para o crítico, o público teria diante dos versos um papel semelhante ao do “coro” do teatro grego – abstração feita da presença real dos indivíduos e do contexto dramático. A lírica seria, “antes de tudo, o que é ouvido por alto” (FRYE, 2013, p. 396 e p.114, nota 3), ou seja, o leitor seria como uma figura que presencia um enunciado que não é dirigido diretamente a ele.

Reconfigurando o paralelo com o coro grego, a autora vai insistir que o público não seria apenas a “testemunha” do discurso endereçado a outrem, “assistindo *como um terceiro excluído* ao pronunciamento de uma palavra que não lhe é destinada” [« assistant *en tiers exclu* à la profération d'une parole qui ne lui est pas destinée »] (SERMET, 1996, p. 87, grifos nossos), mas também uma figura que assumiria o papel de ecoar e dilatar a subjetividade, conferindo-lhe uma dimensão coletiva. Assim, em vez de ter uma

constituição solipsista ou autocentrada, o sujeito lírico seria formado pela relação de sua própria voz com a de uma comunidade, simbolizada pelo leitor. Com o apoio de versos de poetas franceses do início do século XX e da releitura das análises dos pronomes na comunicação oral de Émile Benveniste, Sermet sugere que, em vez de um *terceiro excluído* [« *tiers exclu* »], o destinatário seja considerado um *terceiro incluído* [« *tiers inclus* »], visto que sua presença subjaz (ou se superpõe) à enunciação lírica, formando e ao mesmo tempo sendo formada pelo “eu” lírico.

Isso se daria pela própria constituição da poesia, em que o destinatário estaria atuando conjuntamente com a voz poética, visto que esta última buscará captar a alteridade, buscando trazê-la para o interior da enunciação lírica. A figura à qual a lírica se destina seria, assim, uma espécie de difração subjetiva, composta de imagens fugidias e instáveis recolhidas junto ao interlocutor: “O endereçamento lírico é nada mais que uma captação e anexação da figura do outro: pura projeção metafórica do espaço subjetivo que se cinde em sujeito e objeto.” [« L’adresse lyrique n’est, tout au plus, qu’une captation et une annexion de la figure de l’autre: pure projection métaphorique de l’espace subjectif qui se scinde en sujet et objet. »] (SERMET, 1996, p 93). Em outras palavras, o “tu” ou aquele a quem a poesia se destina seria uma singular e complexa produção discursiva do “eu” poético, na medida em que, instado a participar do texto ou do enunciado literário, o destinatário atua sobre o sujeito lírico e sobre o discurso, reconfigurando e modificando ambos. Assim, o leitor não seria uma imagem posicionada do lado de fora do discurso poético, mero “avatar moderno do ouvinte” [« avatar moderne de l’auditeur »] (SERMET, 1996, p. 85), mas uma figura de certa forma internalizada e decisiva na constituição da enunciação lírica, repensada a partir da relação ou do embate entre o sujeito poético e seu interlocutor:

O “tu” do endereçamento lírico (...) é apenas uma imagem, um frágil edifício significante. Entretanto, ele é verdadeiramente real como

objeto inacessível da busca de um alocutário e, sem dúvida, na proporção dessa inacessibilidade. A destinação encontra sua verdade no momento em que nada mais se pode dizer *à* e *do* destinatário além da suspeita dirigida a uma estrutura de endereçamento que reifica o outro em sinal poético no instante em que o elege como interlocutor privilegiado e o entroniza em sua transcendência. O que, em minha opinião, seria absolutamente autobiográfico no lirismo é a explicitação da ficção que representa o sistema linguístico de uma enunciação fundada na utopia de uma copresença. O poema lírico endereçado nos fala do erro de endereçamento fundamental sobre o qual repousa.

Nesse caso, o leitor-alocutário é testemunha não mais de um endereçamento precisamente orientado, mas de uma flutuação estrutural do endereçamento, cujas lacunas ele pode preencher com os elementos circunstanciais extraídos de sua própria experiência. Ali onde o diálogo se desata com “a” ou “o” destinatário explícito, ele se reata obliquamente com uma instância polivalente anônima, um “terceiro, incluído”.⁹² (SERMET, 1996, p. 93-94)

O trecho chama a atenção para um tipo de leitura que faria da imagem do leitor de poemas uma entidade fechada e impermeável, ignorando suas porosidades bem como as possibilidades de entrelaçamento existentes entre ela e o sujeito poético. O lirismo estaria evidenciando a ficção de um discurso fundado na “utopia de uma copresença”, questionando, dessa forma, a lógica da identidade que presidiria a comunicação linguística⁹³. A enunciação lírica irá, dessa maneira, desestabilizar a unicidade, os lugares e oposições das pessoas discursivas, ao convocar uma segunda pessoa (um “tu” ou “você”) às quais seriam atribuídas as características de alguém fora do discurso (o “ele”

⁹² Le « tu » de l'adresse lyrique (...) n'est qu'une image, un fragile édifice signifiant. Néanmoins, il est bel et bien réel en tant qu'objet inaccessible de la quête d'un allocutaire, et sans doute à proportion même de cette inaccessibilité. La destination trouve sa vérité lorsqu'on ne peut plus rien dire *à* et *de* la destinataire, si ce n'est le soupçon porté sur une structure d'adresse qui réifie l'autre en signe poétique à l'instant où il l'élit comme interlocuteur privilégié et l'intronise dans sa transcendence. Ce qui, à mon sens, serait absolument autobiographique dans le lyrisme, c'est la mise en évidence de la fiction que représente le système linguistique d'une énonciation fondée sur l'utopie d'une co-présence. Le poème lyrique adressé nous parle de l'erreur d'adresse fondamentale sur laquelle il repose. / Dans ce cas, le lecteur-allocutaire est témoin non plus d'une adresse précisément orientée mais d'un flottement structurel de l'adresse, dont il peut remplir les blancs avec les éléments circonstanciels tirés de sa propre expérience. Là où le dialogue se dénoue avec le ou la destinataire explicite, il se renoue obliquement avec une instance polyvalente anonyme, un « tiers, inclus ».

⁹³ Sermet se refere mais diretamente às análises de Benveniste, em *Problemas de linguística geral*: “De fato, uma característica das pessoas “eu” e “tu” é a sua *unicidade* específica: o “eu” que enuncia, o “tu” ao qual “eu” se dirige são cada vez únicos.” (BENVENISTE, 2020, p. 250). “Eu não emprego *eu* a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um *tu*. (...) são complementares, mas segundo uma oposição ‘interior/exterior’, e ao mesmo tempo são reversíveis.” (BENVENISTE, 2020, p. 283). E ainda: “a ‘terceira pessoa’ é a forma do paradigma verbal (ou pronominal) que *não* remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação. Entretanto, existe e só se caracteriza por oposição à pessoa *eu* do locutor que, enunciando-a, a situa como ‘não pessoa’.” (BENVENISTE, 2020, p. 288).

ou a “não-pessoa”), que irá agir sobre o “eu” e sobre seu enunciado, afetando-o e sendo afetado por ele. Ao comentar o desequilíbrio promovido pelo discurso poético no sistema pronominal da comunicação oral proposto por Benveniste, Celia Pedrosa afirma:

Sua desestabilização seria provocada, no discurso poético, justamente pela introdução da terceira pessoa – ou *não pessoa*, segundo o linguista – que remete a um interlocutor de posição equivalente à do leitor. Pois ao ouvir/ler o poema, ele [o discurso poético] o situa num espaço e num tempo outros em relação a uma identidade originária, fechada, desapropriando e usando o eu e o tu de modo também imprevisível e não determinado *a priori* por um contexto específico. (PEDROSA, 2014, p. 84)

Esse desliz e cruzamento entre as pessoas do discurso de maneira inesperada vai colocar em jogo todo um sistema discursivo com base na identidade, na copresença dos sujeitos e em um reconhecimento direto seja entre as pessoas do discurso, seja entre os pronomes e os sujeitos que indicariam. A poesia iria, dessa forma, perturbar o sistema composto por imagens unitárias, homogêneas e absolutas dos indivíduos, que seriam permanentemente iguais a si mesmos, escavando nele brechas e fissuras desestabilizadoras, ao mesmo tempo em que coloca em xeque tais concepções.

No artigo dedicado ao “endereçamento” do *Indicionário do contemporâneo*, seus autores propõem que a poesia produza uma situação de enunciação específica, em que as formas pronominais funcionariam por meio de “indeterminações determinadas”. De acordo com BENVENISTE (2020, p. 286), “a linguagem de algum modo propõe formas ‘vazias’ das quais cada locutor em exercício de discurso se apropria e as quais refere à sua pessoa, definindo-se ao mesmo tempo a si mesmo como *eu* e a um parceiro como *tu*”. Ou seja, os pronomes ofereceriam formas ocultas a serem ocupadas pelos sujeitos, mas, em cada situação enunciativa, estariam recebendo um referente *único*. Questionando a unicidade, a poesia iria se apropriar da instabilidade pronominal, produzindo “uma situação específica em que essas formas são preenchidas e, ao mesmo tempo, permanecem vazias, numa espécie de ‘indeterminação determinada’” (ANDRADE et al.;

PEDROSA et al., 2018, p. 106). Em outras palavras, o discurso lírico trabalharia com pronomes que poderiam ser ocupados não apenas por interlocutores unitários, mas por instâncias permanentemente em fuga, constituídas na medida da relação que instauram com o discurso.

Por meio dessa perspectiva do lirismo composto por um “eu endereçado” torna-se arriscado – ou mesmo indesejável – assinalar um estatuto estável ou identificável de modo definitivo ao destinatário, visto que é atingido em sua própria constituição pela fragilidade, pela fragmentação e formado em sua relação com o poema. Indo além de uma figura reconhecível no exterior do texto poético, ele seria um elemento chamado ao interior da enunciação lírica para atuar na dupla posição de “destinatário” e “co-enunciador” [« co-destinateur »] (SERMET, 1996, p. 95), pois será convocado a agir na produção dos sentidos.

O conceito de endereçamento lírico será proveitoso, ainda, por tocar em um ponto importante para a compreensão da relação entre as imagens de poeta e leitor nos poemas em prosa baudelairianos: a tensão entre “singularidade” e “universalidade”, em que esta última seria compreendida como “reprodutibilidade”. Esse tema, levantado pela noção de endereçamento, será relevante para a leitura de Baudelaire visto que, além de colocar em relevo a constituição conjunta dos sentidos entre a voz poética e o interlocutor, a obra do autor parece estar continuamente questionando ideias como as de totalidade ou unanimidade, especialmente no que se refere às figuras do poeta e de seu destinatário. Nos poemas em prosa, os fios textuais parecem reunir em sua trama o singular e o múltiplo, o único e o fragmentário, que serão refletidos também na imagem do destinatário. Um dos elementos que estaria trabalhando nesse sentido seria a potência da lírica na desestabilização de representações únicas, colocando em crise a relação entre

imagens de “eu” e do “outro”, do individual e do coletivo, do singular e do comum, bem como o significado de cada uma dessas denominações:

O discurso lírico chega, assim, a impedir a contradição entre singularidade e *reprodutibilidade*, palavra que me parece preferível à de universalidade. Enquanto apresenta, em seu conteúdo, um sentimento ou uma lembrança como única e inalienável, ele oferece, no plano enunciativo, as regras paradoxais de sua reiteração. Sua lei é dupla, mantendo unidos “eu” e o outro, narcisismo e pulsão comunitária, apropriação singularizante do código e partilha da palavra.⁹⁴ (SERMET, 1996, p. 95)

A constituição dupla e, ao mesmo tempo, paradoxal do enunciado poético levaria, portanto, à coexistência entre a singularidade e a “reprodutibilidade”, ou seja, à possibilidade de que o singular seja apreendido e, de modo particular, reiterado ou “reproduzido”. Dessa maneira, a pauta a respeito do discurso poético que toca, ao mesmo tempo, o singular e o universal, seria recolocada, fazendo da destinação um componente essencial que tornaria a leitura constantemente aberta, pois constituída pela dissonância, a ambiguidade e o paradoxo do “outro”, cuja presença é instável.

Nesse sentido, Celia Pedrosa (2014, p. 85) vai requisitar o ensaio de Silviano Santiago (2002), em que a leitura e os limites éticos e políticos da *alteridade* é colocada em face do *anonimato*. Em seu comentário sobre a poesia de Ana Cristina Cesar, o crítico destaca a leitura aberta à diferença proposta pelo texto da autora, que estaria colocando o problema do estabelecimento de uma comunidade de leitores: “como compor com o singular e anônimo o coletivo, sem se recorrer à uniformização, sem se valer da indiferenciação?” (SANTIAGO, 2002, p. 67).

Santiago, Sermet e Pedrosa irão chamar a atenção justamente para a face desconhecida, sem nome, dessa destinação, uma “instância polivalente anônima”, nas

⁹⁴ Le discours lyrique parvient ainsi à déjouer la contradiction entre singularité et *reproductibilité*, mot qui me paraît préférable à celui d’universalité. Tout en présentant un sentiment ou un souvenir comme unique et inaliénable dans son contenu, il offre, sur le plan énonciatif, les règles paradoxales de sa réitérabilité. Sa loi est double, faisant tenir ensemble « je » et l’autre, narcissisme et pulsion communautaire, appropriation singularisante du code et partage de la parole.

palavras de Sermet (1996, p. 94) citadas mais acima, ressaltando seu caráter múltiplo e, ao mesmo tempo, sem nome.

No que diz respeito especificamente à poesia, ela redimensiona a compreensão da intimidade endereçada e de sua relação com a segunda e a terceira pessoas, nela valorizando a tensão entre singular e universal, própria à poesia moderna, de um modo em que a ideia de universalidade dá lugar à *reproduzibilidade* potencialmente profanadora de sua leitura, de seu uso aberto ao anônimo.” (PEDROSA, 2014, p. 85-86)

Ou seja, a partir dessa perspectiva, o discurso lírico se constituiria como um espaço em que há a abertura à comunidade formada por anônimos, por destinatários cuja individualidade não é conhecida, e que seriam capazes de alguma aproximação ou reconhecimento com o poema, em uma experiência simultânea de identificação e estranhamento. Assim, a enunciação poética traria a possibilidade da representação de um espaço comum, partilhado, porém formado por sujeitos desconhecidos e distintos em suas particularidades: uma comunidade de semelhantes – e não de iguais. Como franquear a linguagem e constituir esse grupo sem achatá-lo ou homogeneizá-lo seria a questão capital trazida pela poesia moderna.

Estariam colocadas aí as fronteiras éticas e políticas da poesia, em que ela estaria encenando um conjunto de leitores a ser formado pela relação estabelecida com o poema: o convite endereçado estaria, assim, buscando a constituição do texto *com* o outro, por meio não apenas do reconhecimento e identificação plena, mas da dessemelhança, da dissensão e negociação de significados. Em outras palavras:

Trata-se então, de pensar o endereçamento como algo que produz no texto um movimento, um deslocamento, através de uma conversação ou de uma correspondência em aberto, uma palavra em trânsito, poderíamos dizer, que não tem um destino certo, um remetente certo, um leitor, *o* leitor, mas trabalha, segundo a sugestão de Siscar [2016, p. 127], com a estratégia de irritação e de sedução do leitor, constituindo e modulando-se nesse encontro, como ocorre na escrita de cartas. (ANDRADE et al; PEDROSA et al., 2018, p. 104)

Abordar a poesia pela perspectiva do endereçamento permitiria, portanto, repensar a maneira como se dá o “encontro” entre ela e seu leitor, em que existiria no texto o desejo de que aconteça a participação ou mobilização de um outro que é, simultaneamente, singular e desconhecido. O “eu” lírico seria, dessa maneira, mais uma atuação ou um gesto em direção ao outro, um ato político, em sua acepção mais elementar, pois construído em conjunto; ético, ao respeitar e, ao mesmo tempo, acolher as características particulares desse outro sem nome. A partir dessa relação, o poema iria constituir uma comunidade de leitores e ser constituído por ela, “modulando-se” nessa relação. O texto poético endereçado poderia, dessa maneira, criar ou imaginar maneiras imprevistas ou surpreendentes de convivência desse grupo formado por semelhantes, singulares e anônimos e, ao mesmo tempo, refletir sobre seus limites. No texto em que discute enunciação poética e subjetividade política, Jacques Rancière (2017) chama justamente o “hipócrita leitor” baudelairiano para exemplificar esse tipo de ligação entre as representações de poeta e seu leitor:

a questão do lirismo emerge quando a poesia toma consciência de si mesma como sendo o ato de se acompanhar, como a coextensividade do *Eu* a ser dito (que o poema seja ou não na primeira pessoa), isto é, uma certa maneira, para o poeta, de se constituir e de constituir seu semelhante, seu irmão, o “hipócrita leitor” de Baudelaire, como caixa de ressonância de seu canto. (RANCIÈRE, 2017, p. 121-122)

O sujeito poético, portanto, será constituído *juntamente com o outro*, e o outro (leitor/destinatário) será constituído *juntamente com o poeta*. Ao convocar o leitor para a participação no poema, mantidas as parcelas desconhecidas, impenetráveis ou indecifráveis desse sujeito, em uma relação de reconhecimento e estranhamento, o “leitor hipócrita” atuaria com o poeta na formação dos sentidos poéticos. Essas duas instâncias, com seus respectivos gestos, poderiam, assim, auxiliar na reflexão a respeito de outras maneiras de agrupamento social, em que as representações de totalidade, universalidade

ou unidade, que parecem já ser colocadas em questão na obra de Baudelaire, poderiam ser reimaginadas⁹⁵.

2.2. *Distensão e fragmentação do destinatário*

Nos poemas em prosa, assim como o emprego da primeira pessoa é recoberto de ardis, poderíamos afirmar que a menção à segunda pessoa – àquele que lê o texto ou ao qual ele se destina – também o seria. Pela perspectiva do “eu endereçado”, seria possível entrever que, de maneira semelhante ao que ocorre com o “eu”, a referência ao “tu” ou “você” representados pelos textos surge recoberta de mediações e desvios em direção a possíveis “leitores” de carne e osso, unos e indivisíveis. Com isso, o que seria a identificação entre um “público” ou “leitor” encenados textualmente e indivíduos ou grupos históricos com existência no mundo e possível acesso aos poemas em prosa não se daria diretamente. Além de vertentes de provocação e ironia trabalharem para quebrar a ilusão lírica que promoveria a adesão total do leitor às figuras encenadas pelo texto, parece haver ainda um jogo em que a distensão do sujeito poético seria como que projetada ou refletida na distensão do leitor, produzindo uma relação em que ambos seriam constituídos mutuamente.

Essa multiplicidade pode ser percebida pela leitura de « *Épigraphe pour un livre condamné* » [“Epígrafe para um livro condenado”], texto cuja primeira publicação é feita na *Revue européenne* de 15 de setembro de 1861, junto aos poemas « *La prière d’un païen* » [“A prece de um pagão”], « *Le Rebelle* » [“O rebelde”] e « *L’Avertisseur* » [“O admoestador”]:

Lecteur paisible et bucolique,
Sobre et naïf homme de bien,

⁹⁵ Nesse sentido cf. o ensaio já citado de Rancière (2017), Andrade et al.; Pedrosa et al. (2018, p. 116-121) e Siscar (2012).

Jette ce livre saturnien,
Orgiaque et mélancolique.

Si tu n’as fait ta rhétorique
Chez Satan, le rusé doyen,
Jette ! tu n’y comprendrais rien
Ou tu me croirais hystérique.

Mais si, sans se laisser charmer,
Ton œil sait plonger dans les gouffres,
Lis-moi, pour apprendre à m’aimer ;

Âme curieuse qui souffres
Et vas cherchant ton paradis,
Plains-moi ! ... Sinon, je te maudis ! (OC I, 137)

*Leitor tranquilo e bucólico,
Homem sóbrio e sem descortino,
Deixa esse livro saturnino,
Orgiaco e melancólico.*

*Se não te tornaste um retórico
Com o esperto deão, Satanás,
Nada entenderás, e ter-me-ás
Por histérico ou categórico.*

*Se, sem se deixar encantar,
Teu olho é sagaz, que me leias,
Para de mim vir a gostar;*

*Alma curiosa que tateias
Em busca de um paraíso – ou
Te apiedas, ou te amaldiçoo.*
(BAUDELAIRE, 2019, p 431, tradução de Júlio Castañon Guimarães)

Colocado à venda no início de fevereiro de 1861, a segunda edição de *Les Fleurs du Mal* não contava com uma epígrafe ou com os outros poemas que seriam impressos na *Revue européenne* pouco mais de seis meses depois. Eles só irão participar do volume na edição póstuma de 1868, quando a “Epígrafe para um livro condenado” será colocada no início da seção « *Fleurs du mal* », o que Pichois (OC I, p. 1103) classifica como um “equivoco” [« contresens »] cometido pelo editor Banville, pois “é evidente que ‘esse livro saturnino, Orgiaco e melancólico’ designa a totalidade da coletânea e não a única seção acima mencionada.” [« il est évident que ‘ce livre saturnien, Orgiaque et

mélancolique’ désigne l’ensemble du recueil et non la seule section susdite »]. Na maior parte das edições posteriores, que seguem a publicação de 1861, a “Epígrafe...” será impressa em uma parte separada, que reúne os “poemas incorporados à terceira edição, 1868”⁹⁶. Sendo assim, as publicações do volume feitas em vida por Baudelaire não contam com esta epígrafe⁹⁷, da mesma forma que não reproduzem um prefácio, deixados no estado de “projetos” – há ao menos ainda mais dois manuscritos de epígrafes em versos e quatro de prefácios em prosa, publicados quase integralmente nas *Œuvres posthumes* organizadas por Crépet em 1887 e reproduzidos em OC I, 181-192 (sobre o tema cf. os comentários de Pichois em OC I, 1166-1176).

Para além da publicação complexa, interessa-nos nesta “Epígrafe...” a maneira como os versos invocam a figura do “leitor” diretamente – é a primeira palavra do poema – e como parece solicitar uma postura ligeiramente diversa daquela colocada em cena em “Ao leitor”, que abre a coletânea intitulada *As flores do mal* desde a publicação na *Revue des Deux Mondes* (1855). No século XIX, o termo “epígrafe” costumava designar trechos ou frases de autores consagrados inscritos no frontispício das obras para indicar seu propósito e o espírito no qual haviam sido concebidas⁹⁸. Baudelaire, contudo, parece ter empregado o termo no título deste poema em seu sentido mais antigo, seguindo a origem grega, cujo significado, em desuso já no século XVIII, era o de “inscrição”: um escrito

⁹⁶ Na edição que fez em 2021 de *Les Fleurs du Mal*, Pierre Brunel segue a publicação de 1868 e volta a colocar a « Épigraphe pour un livre condamné » no início da seção « Fleurs du Mal », contestando a posição de Pichois (cf. BRUNEL, 2021, p. 411). A respeito das versões, publicações e interpretações da « Épigraphe... » cf. o artigo de Schellino (2017).

⁹⁷ A edição de 1857 bem como a publicação anterior, de dezoito poemas sob o título *Les Fleurs du Mal* na *Revue des Deux Mondes* de 1 de junho de 1855, contava com uma epígrafe de Agrippa d’Aubigné, retirada da obra *Tragiques*, reproduzida em OC I, 807.

⁹⁸ De acordo com o artigo « épigraphe » da *Encyclopédie* de Diderot, D’Alembert et Jaucourt (1751-1772): “é uma palavra, uma sentença, seja em verso, seja em prosa, extraída normalmente de algum escritor conhecido, e que os autores colocam no frontispício de suas obras para anunciar o objetivo dela: essas epígrafes têm estado na moda há alguns anos. [« c’est un mot, une sentence, soit en prose, soit en vers, tirée ordinairement de quelqu’écrivain connu, & que les auteurs mettent au frontispice de leurs ouvrages pour en annoncer le but : ces épigraphes sont devenues fort à la mode depuis quelques années. »] (ENCYCLOPÉDIE, v. V, p. 794).

colocado em edifícios com informações sobre seu uso, destinação ou autor. O tradutor Júlio Castañon Guimarães chama a atenção para esse uso do termo epígrafe em comentário ao soneto: “‘Epígrafe’ tem aqui o sentido de versos que acompanham obras de arte, como por exemplo legendas em gravuras antigas.” (GUIMARÃES, 2019, p. 600, nota à p. 513). Ao compor sua própria epígrafe sem se valer do recurso a autores conhecidos, Baudelaire estaria, assim, expondo a natureza de sua obra, dirigindo-se a seus destinatários e indicando modos de abordá-la. A “Epígrafe para um livro condenado” se proporia, portanto, a ser “um prefácio e um direcionamento ao leitor, introduzindo a obra ao concentrar seu espírito ou ‘essência’” [« une préface et une adresse au lecteur, qui introduit l’œuvre en concentrant l’esprit ou ‘l’essence’ »], nas palavras de Schellino (2017, p. 88). Com a ideia de inscrição sobre a obra, ela faria o papel de assinalar os fundamentos do livro, sugerindo maneiras de ali entrar e compreendê-lo.

O “leitor” é, dessa maneira, representado pelas duas primeiras linhas do primeiro quarteto como « paisible et bucolique, / Sobre et naïf homme de bien » [“pacífico e bucólico, / Sóbrio e ingênuo homem de bem”]. Os adjetivos irão ligar esta figura a um espaço em que prevalece o bem – “bucólico” pode ser tomado no sentido de ligado à natureza, “habituaado a uma poesia pastoral, em que o mal está ausente”, de acordo com Jackson (1999, p. 195, nota 1). Essa figura, dramatizada como um tranquilo e inocente “homem de bem”, receberá o imperativo de « jeter » [“deixar”, “lançar”, ou “atirar”] o livro considerado « saturnien, / Orgiaque et mélancolique » [“saturnino, / Orgíaco e melancólico”]. Os dois primeiros versos, que adjetivam o “leitor”, serão seguidos por dois versos que qualificam o “livro”, compondo um paralelo que parece ser desenhado de maneira a contrapor as duas imagens.

Na estrofe seguinte, a interpelação será representada de maneira direta pelo pronome « tu », o que possibilita a aproximação entre o “leitor” e o “tu”. Ela se inicia,

porém, com a partícula « si » [“se”], que condiciona esse “tu”: *se* o leitor/tu não fez sua « rhétorique / Chez Satan » [“retórica / Com Satanás”], então ele poderá lançar fora o livro, pois « tu n’y comprendrais rien » [“tu não entenderás nada dele”], « ou tu me croirais hystérique » [“ou tu me acharás histérico”]. Dito de outro modo, *na condição de* o “tu” – pronome no qual a estrofe insiste, repetindo-a três vezes – não ter cursado sua “retórica” com Satanás, ou seja, com a linguagem oriunda do Mal, então, *neste caso*, ele poderá lançar fora o livro, já que não conseguirá compreendê-lo ou acreditará que o “eu” encenado ali como livro seria “histérico”.

A “retórica com Satanás” parece sugerir uma arte do discurso capaz de desdobrar, multiplicar ou dissimular os significados ou interpretações. “Trata-se, com efeito, de uma retórica pérfida, de forma nenhuma unilinear” [« il s’agit en effet d’une rhétorique perfide, nullement unilinéaire »], nas palavras de Murphy (1995, p. 71). A inserção do termo “retórica” neste verso, recorda ainda as técnicas de persuasão da retórica clássica que, de acordo com Aristóteles, tinha entre seus aspectos a “*npókpsiV*” [“hypocrisis”], apresentada na *Retórica* (livro III, 1, 1403b), elemento que “detém a maior importância” (ARISTÓTELES, 1998, p. 176).

Um dos sentidos da palavra grega, que ganhou as versões latinas de “*actio*” ou “*pronuntiatio*” e foi traduzida em português como “pronúnciação” e em francês por « *action* », « *prononciation* » ou « *déclamation* », seria a maneira de pronunciar o discurso em público, valendo-se de recursos que compreendem desde a projeção da voz e seus tons de acordo com cada emoção até o movimento corporal do orador. Ou seja, aquele que profere o discurso conduziria assim uma encenação ou “representação sonora” (ALEXANDRE JR.; ALBERTO; PENA, 1998, p. 176, notas 2 e 4). Como nota Fabienne Dumontet, em seu estudo da riqueza semântica do termo francês « *hypocrite* », empregado por Baudelaire em “Ao leitor”, a “retórica” baudelairiana, composta também

pela “pronúncia”, “representação sonora” ou “hipocrisia”, mas inspirada pelo demônio, lançaria mão de uma “perfidia linguística” [« perfidie linguistique »] (DUMONTET, 2006, p. 64), em que os sentidos parecem claros e evidentes, mas podem dissimular ou ocultar vários outros, raros e indiretos.

Nesse sentido, é interessante notar que o adjetivo “histórico” [« hystérique »], que pode parecer deslocado para o leitor atual, por sua associação ao significado adquirido após as pesquisas levadas a cabo pela psicanálise no início do século XX, designava, à época de Baudelaire, uma série de doenças ligadas aos nervos, ainda pouco definidas, sendo lida como analogia de um indivíduo “excessivo” ou “exaltado”. Em alguns textos de Baudelaire, entretanto, a leitura estritamente médica do vocábulo surge concomitante com a relação com o Mal, como nos títulos “O mau vidraceiro”⁹⁹, em que é representado como um “humor”, e em *Mon cœur mis à nu*, em trecho no qual a palavra é aproximada de “Vênus” e do “Diabo”¹⁰⁰.

Sendo assim, o emprego da retórica com “Satanás” e da “histeria” nesta segunda estrofe parece sugerir uma relação demoníaca, ou seja, com uma face voltada para o Mal. Em conjunto, as estrofes iniciais de “Epígrafe...” seriam constituídas de maneira a opor o que seriam duas visões de “homem”: uma com características associadas ao Bem e outra, ao Mal (ainda que pela negativa). O “se”, porém, colocado no início do segundo quarteto, irá modular o “tu”, que pode ser aproximado ao “leitor” / “homem de bem”, abrindo fendas nessa imagem, entrevedendo ali a possibilidade da existência de fragmentos da

⁹⁹ « (Observez, je vous prie, que 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 médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d’actions dangereuses ou inconvenantes.) » (OC I, 286) [“(Observem, eu lhes peço, que o espírito de mistificação que, em algumas pessoas, não é o resultado de um trabalho ou de uma combinação, mas de uma inspiração fortuita, provém com frequência, nem que seja pelo ardor do desejo, desse humor, histérico segundo os médicos, satânico segundo os que pensam um pouco melhor que os médicos, que nos impulsiona sem resistência em direção a uma multidão de ações perigosas e inconvenientes.)”] (BAUDELAIRE, 2018, p. 26).

¹⁰⁰ « L’éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie), est une des formes séduisantes du Diable. » [“A eterna Vênus (capricho, histeria, fantasia) é uma das formas sedutoras do Diabo.”] (OC I, 693).

porção “maldita”, ligada à Satanás ou ao Mal – e não apenas a mera oposição entre as duas representações. Dessa maneira, o leitor inicialmente descrito em uma completude “pacífica, sóbria e ingênua” irá ganhar fissuras, para que se observem outros de seus possíveis aspectos.

A partir dessas rachaduras, o terceto seguinte se inicia com o « mais si » [“mas se”], lançando a possibilidade de que o “tu” não se deixe « charmer » [“encantar”] e seja dotado de um olho que « sait plonger dans les gouffres » [“saiba mergulhar nos abismos”]. A conjunção contribui para intensificar a inflexão recebida pelo “tu”, seguida pelo imperativo « lis-moi, pour apprendre à m’aimer » [“leias-me, para aprender a me amar”]. Ou seja, na hipótese de que o “tu” representando pelos versos saiba ver (ou ler) as profundezas, então, em vez de lançar o livro fora, a sugestão é que o “leia” e estabeleça não uma relação brusca de afastamento, mas uma ligação mais próxima com este “livro” / “eu”, aprendendo a “amá-lo”. O elo entre as duas figuras representadas estaria sendo, dessa forma, determinada não apenas pelo isolamento ou oposição, mas por alguns elementos também de proximidade e afinidade.

O terceto final encerra o soneto concedendo ao “tu” / “homem de bem” / “leitor” a descrição « âme curieuse qui souffres / Et va chercher ton paradis » [“Alma curiosa que sofres / E vai buscar teu paraíso”]. A imagem encenada pelos versos, portanto, após as negações e modulações introduzidas pelas estrofes anteriores, é a de um espírito curioso e sofredor, exilado do paraíso – ou em busca dele. É interessante perceber nestes dois versos o elenco de componentes temáticas ligadas ao mito da Queda: curiosidade, paraíso, sofrimento. Assim, essa caracterização seria mais próxima do livro “saturnino, orgíaco e melancólico”, do sujeito poético “histórico”, ou seja, ligado ao Mal, que do leitor “pacífico, bucólico, sóbrio e ingênuo”, ligado ao Bem. O poema irá, dessa forma, construindo brechas na imagem inicialmente apresentada como inocente do “leitor”,

desvelando ao longo dos versos, o que haveria nele da porção satânica, “sofredora” e que saberia se lançar “abismos”. Por meio do reconhecimento dessa parcela, as figuras de “eu” e “tu” desenhadas pelos versos poderiam constituir uma relação em que seria possível alguma conexão ou proximidade.

Haveria, portanto, possibilidades para que o “leitor pacífico e bucólico”, ou o “tu” ao qual o poema se dirige, possa ter feito sua retórica “com Satanás”, aprendido astúcias do discurso, da representação ou da persuasão a partir da perspectiva maldita e, neste caso, poderia identificar em si esses elementos, podendo participar da leitura do “livro saturnino, orgíaco e melancólico” e se relacionar com ele. Visto dessa maneira, “Epígrafe para um livro condenado” apresentaria não tanto a oposição entre o “leitor” / “homem de bem” e o “livro” / sujeito poético “histérico” ou satânico, mas a conjugação das duas faces – ou melhor, o reconhecimento da presença satânica ou “histérica” sob ou junto à aparência do “homem de bem”.

O último verso seria fundamental neste sentido, pois irá interpelar a imagem do “tu” / “leitor” com a imposição « plains-moi!... » [“te apiedas” ou “lamenta-me”], seguida das reticências, que irão estabelecer uma certa suspensão do discurso, e de outra conjunção, « sinon, je te maudis! » [“Senão, eu te amaldiçoo!”]. O imperativo « plains-moi!... » que, entre seus significados tem o de “experimentar um sentimento de tristeza pelas penas de outro ou de si mesmo” [« témoigner un sentiment de chagrin pour les peines d’autrui ou de soi-même »], de acordo com a definição do verbete « plaindre » do *Dictionnaire* de Émile Littré (1873-1874), será o último da série de injunções, iniciada pelo peremptório « jette ce livre » [“lança este livro”], em seguida « Jette! » [“Lança!”] e, depois, « Lis-moi! » [“Lê-me”], este último sugerindo o possível pacto de leitura entre as duas figuras – sendo o “eu” aproximado de “livro”. “Lamenta-me!”, ou “te apiedas”, indicaria uma conexão de afetos por meio da parcela de “sofrimento” que seria comum

ao “leitor” e ao “livro” e, assim, possibilitaria a leitura. O verso é suspenso, porém, pelas reticências, às quais se seguem a conjunção e a “maldição” proferida pelo “eu” / “livro”. Sendo assim, *no caso de* o “tu” não reconhecer sua parte ligada ao Mal e, desse modo, não puder partilhar com “eu” desenhado pelo poema suas penas ou “sofrimentos”, *então* ele receberá a maldição (« je te maudis! ») do “livro condenado” sendo, assim, forçado a receber ou a reconhecer sua parte “maldita” – tornando-se, por fim, um *semelhante* ao “eu” poético.

Seja pela pontuação que mantém a frase em suspenso, seja pela imprecisão do sujeito dos versos em direção ao tu, este verso lembra a conclusão de “Ao leitor”: « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! » [“– Leitor hipócrita, – meu semelhante, – meu irmão!”, em tradução literal]. Ambos podem ser lidos como advertências para o reconhecimento da face devida a Satanás que une o eu poético ao tu que seria o leitor dos versos, reconhecimento que seria princípio inescapável para a leitura e interpretação da coletânea de poemas. Porém, enquanto na “Epígrafe...” “eu” e “tu” são dramatizados de maneira isolada, não se reunindo em um “nós” – sendo o “eu” aproximado do “livro condenado” do título –, em “Ao leitor” se dará o contrário. Neste último, o pronome da segunda pessoa do plural « nos » [“nosso”] é empregado desde a primeira estrofe, aproximando as duas imagens. O “tu” irá aparecer isoladamente apenas no penúltimo verso, próximo do termo “leitor” (« Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! » [“Tu o conheces, leitor, esse monstro delicado, / – Leitor hipócrita, – meu semelhante, – meu irmão!”, em tradução literal]). Assim, em “Ao leitor”, sujeito poético e tu/leitor estariam, desde o início, próximos, irmanados pela consciência no Mal, movimentando-se de maneira dissimulada em espaços que negam essa porção satânica – por essa razão, talvez (ou também) ambos seriam “hipócritas”.

De fato, no poema que abre *As flores do mal*, a postura assumida pelo sujeito poético em relação àquele que tem o livro em mãos é da constituição do “nós”, uma união baseada na singular fraternidade feita pela ironia e pela provocação – ou uma “fraternidade baseada no desprezo” (OC II, 313), conforme trecho citado de *Edgar Poe sa vie et ses œuvres*. Ambos estariam dividindo o mesmo *theatrum mundi* conduzido pelos cordéis do Diabo (« C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! » [“São do Diabo os cordéis que a todos nós comandam!”] OC I, 5). O chamado ao leitor “hipócrita” poderia ser, ainda, lido nesta direção, sugerindo a ligação com a arte do teatro ou da atuação.

Em sua investigação das origens gregas do “hipócrita” leitor, Dumontet (2006) analisa de que maneira o termo “hupocritès” teria designado inicialmente a tarefa do intérprete, seja de sonhos, de oráculos ou de textos poéticos, como os rapsodos que declamavam os textos líricos. Em uma fase posterior, a palavra e suas derivações teriam adquirido os significados de “ator”, da técnica da pronúncia, como na *Retórica* aristotélica mencionada, e da “representação”, bem como sua carga semântica de dissimulação e fingimento. O termo, portanto, constituído pela pluralidade de sentidos ligados à atividade hermenêutica do intérprete e de seus componentes de representação e simulação, estaria chamando a atenção para as afinidades da coletânea com o teatro. *As flores do mal* poderia ser lido, assim, como um longo poema dramático composto pela polifonia enunciativa, como descreveu Barbey d’Aurevilly (2019, p. 610), em 1857. O “leitor hipócrita”, portanto, seria convidado a assumir, juntamente com o poeta, os papéis nesse jogo teatral e a se metamorfosear nessa relação.

Em “Ao leitor”, a inserção do “tu” no penúltimo verso irá sugerir ainda uma familiaridade ou intimidade culposa ao mesmo tempo em que separa o “nós” em duas imagens de “eu” e “tu”. Em sua leitura deste poema preliminar de *As flores do mal*,

Jérôme Thélot (1993, p. 172) classifica a maneira de se dirigir ao leitor com o “tu” como “indecente, que nos descobre e nos acusa” [« indécet, qui nous découvre et nous accuse »]. A passagem dos pronomes da segunda pessoa do plural para a primeira e segunda do singular ao fim do poema parece ser indício de uma certa impossibilidade do reflexo perfeito entre as duas figuras ou da parcela impenetrável e indecifrável do outro ao qual o poema se dirige. Essa divisão colabora para sinalizar as imagens duplas, especulares e de ambivalência que irão constituir o livro a seguir.

Em “Epígrafe...”, contudo, a relação parece se dar de outra maneira: de antemão, eu poético e “tu” são representados separadamente, assinalando a distância entre ambos. Ao longo das estrofes o afastamento será diminuído, com imperativos que advertem para o reconhecimento da parte satânica que compõe a figura do “tu”, aproximando-o paulatinamente do eu poético “histórico” esboçado pelo poema e relacionado ao “livro condenado”. No último verso, se o “tu” ainda se negar a observar os elementos que o vinculariam ao sujeito poético, mantendo encoberta sua face decaída, o “eu” trará uma espécie de alerta de sua real condição, desvelando sua condição de “maldito”, como se o “livro condenado” pudesse lançar a maldição, informá-lo ou, ainda, *formá-lo*, ao ser aberto e lido.

Sem as figuras do “irmão”, do “semelhante” e do “hipócrita”, a relação entre o sujeito poético e o “leitor” neste soneto parece deixar o espaço para que o “homem de bem” participe ativamente da busca e reconhecimento do que, em si, o aproximaria do “eu” dramatizado pelos versos, possibilitando sua leitura. Ele poderia, portanto, demonstrar uma face ingênua, ligada ao bem, bem como outra face, satânica e ligada ao Mal. A lucidez, como ressaltada no primeiro verso do primeiro terceto, « sans se laisser charmer » [“sem se deixar encantar”], será o atributo que poderá levá-lo à identificação

dessa dupla natureza, viabilizando a leitura, ou a espécie de aprendizado que o volume propõe.

Os dois poemas, portanto, parecem estar solicitando posturas ligeiramente diversas do “leitor” representado textualmente. Enquanto o poema que abre *As flores do mal* o coloca de antemão como semelhante e irmão hipócrita, ou seja, compartilhando o reconhecimento no Mal, bem como na hipocrisia, tratando-se apenas de *admitir* essa condição, “Epígrafe...” irá estabelecer uma distância inicial entre o sujeito poético e o leitor encenado pelos versos, que não serão reunidos em um “nós”. As modulações (“se”, “senão”) deixarão espaço para que o interlocutor do poema observe o “leitor” e o “eu” traçados pelo poema e vá buscar em seu íntimo os componentes que o aproximariam dessas imagens, dando-lhe como que uma certa liberdade para as aceitar, rejeitar ou apreender. O convite, porém, para esse reconhecimento será em ambos provocativo, buscando conquistar e, ao mesmo tempo, advertir, postura característica da infiltração da ironia na voz poética baudelairiana, como veremos no capítulo seguinte.

Em sua leitura de “Ao leitor” e “Epígrafe...” Veras (2022, p. 97) afirma que é possível ler nos dois poemas “as duas faces do mesmo interlocutor, sua aparência social e sua verdade, sua máscara pública e seu caráter genuinamente perverso”. Com efeito, é viável encontrar nas duas encenações de “leitor” construídas em cada um dos títulos, a dualidade que comporia o “tu” representado nos poemas. O que parece divergir é a ênfase que recebem: no primeiro deles, a condição maldita sobressai, sendo, porém, desvelada sob a hipocrisia necessária à movimentação pública; no segundo, é a aparência social que será ressaltada, sem que a parcela satânica subjacente seja totalmente obscurecida.

Nesse sentido, as representações tanto do sujeito poético como as do leitor construídas pelos poemas parecem intencionalmente atrapalhar o desejo de identificações diretas a figuras fixas ou padronizadas com existência no ambiente exterior ao texto. Em

vez de um indivíduo, grupo ou classe social uniformes e indivisíveis que tomariam corpo na Paris do século XIX, o texto baudelairiano parece acenar para a pluralização e para a multiplicidade das faces que comporiam tais denominações. Em outras palavras, a questão da recepção dos poemas ou do livro se coloca na medida em que, continuamente, os escritos do poeta parecem apontar para a problematização do que seria um receptor universal ou unitário, acentuando sua fragmentação e ambiguidade. O jogo da ironia e da contradição questionaria inclusive (ou sobretudo) a lógica de unidade ou estabilidade que comporia o indivíduo ou a sociedade. Partir em busca seja do “leitor” de “Ao leitor” em uma figura plana de “burguês” do século XIX ou do “leitor” de “Epígrafe” na imagem única do consumidor ingênuo de poesia, exteriores ao poema, seria lançar-se a barreiras impostas pela própria tessitura do texto, que sistematicamente buscam impedir ou contrariar identificações do tipo.

Na leitura que faz da poética baudelairiana, Walter Benjamin irá traçar um perfil bastante preciso em relação a uma das representações possíveis de “leitor”:

Baudelaire teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de *As Flores do Mal* se dirige a estes leitores. Com sua força de vontade e, conseqüentemente, seu poder de concentração não se vai longe; esses leitores preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade. É surpreendente encontrar um poeta lírico que confie nesse público – de todos, o mais ingrato. É claro que existe uma explicação para isso: Baudelaire pretendia ser compreendido; por isso dedica seu livro àqueles que lhe são semelhantes. (BENJAMIN, 2018, p. 93)

A partir do poema de abertura de *As flores do mal*, que busca a interlocução com uma imagem de leitor da coletânea, o trecho pretende fazer o diagnóstico de uma experiência geral de leitura da poesia lírica do século XIX. De acordo com a análise, esses leitores se veriam com “dificuldades ante a leitura”. Em seguida, o autor se volta para o exterior do texto poético em busca das razões para tais “dificuldades”, tentando desenhar os contornos do que seriam os leitores com existência fora do poema. Esses indivíduos

seriam “semelhantes” ao poeta e, como ele, “preferem os prazeres dos sentidos e estão afeitos ao *spleen*”. O *spleen* ou a melancolia irá “anular o interesse e a receptividade”, contribuindo para as adversidades de leitura da lírica.

O estudo passará, em seguida, para a investigação do que seriam os eventos materiais do século XIX ou as circunstâncias que teriam proporcionado as contrariedades enfrentadas pelo leitor – o “poeta” não é mais o “aedo”, a exemplo de Lamartine; não há mais o êxito em massa da poesia lírica; a partir do meio do século XIX o público se tornou mais refratário à poesia do passado. Em decorrência disso, Benjamin irá concluir que, se as condições para a receptividade da poesia lírica se tornaram menos favoráveis, então “é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor.” (BENJAMIN, 2018, p. 94). Tais observações distinguem com precisão uma das possíveis leituras do texto de Baudelaire, que será no texto benjaminiano como uma amostra de relações mais amplas que compõem as diferentes experiências com a arte no século XIX, uma das preocupações de estudo, que parte da perspectiva da filosofia da história.

É fundamental ter no horizonte que a leitura de Benjamin sobre Baudelaire, incontornável para a compreensão do sentido histórico da obra do poeta, de suas relações com a modernidade e com conceitos como o de mercadoria na teoria marxista foi, como se sabe, deixada em estado fragmentário e inacabado. Os textos que viriam a integrar o livro conhecido como *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, cuja primeira versão publicada no Brasil é de 1989, fariam parte de um grande trabalho que Benjamin pretendia fazer sobre o século XIX, no escopo da filosofia da história. As reflexões a respeito de Baudelaire parecem partir daí para compor uma obra chamada *Passagens*, cujo “modelo em miniatura” (*Miniaturmodell*) (BENJAMIN, 2013, p. 8) seria um livro sobre Baudelaire.

A segunda parte deste livro sobre o poeta (que seria composto de três capítulos) é o artigo enviado em 1938 ao Instituto de Pesquisas Sociais, dirigido por Max Horkheimer com o apoio de Theodor Adorno, sob o título “Paris do Segundo Império”, dividido em “A Boêmia”, “O *Flâneur*” e “A Modernidade”. Os fragmentos com o nome de “Parque Central”, datados possivelmente entre 1938 e 1939, também fariam parte deste livro. Remanejado e reescrito algumas vezes considerando as observações de Adorno, o desenvolvimento sobre o tema do *flâneur* ganha volume e robustez e se torna “Sobre alguns temas em Baudelaire”, publicado em 1939 pela revista do Instituto de Pesquisas Sociais. Este último ensaio tem estreita ligação com as reflexões de Benjamin a respeito do que seriam suas *Teses sobre o conceito de História*, que ocuparam os escritos do autor durante o último período de sua vida e funcionariam como um “suporte teórico” para o capítulo do livro (a respeito da relação do projeto do livro sobre Baudelaire e sua articulação com o trabalho benjaminiano sobre o conceito de história cf. AGAMBEN, 2013; BOLLE, 2018 e SELIGMANN-SILVA, 2020).

Reunidos em volume póstumo, “Paris do Segundo Império”, “Parque Central” e “Sobre alguns temas em Baudelaire” foram publicados em 1969 por Rolf Tiedemann antes de serem reimpressos nas obras completas de Benjamin em 1974. Apenas em 1981, com a descoberta por Giorgio Agamben de uma série de manuscritos benjaminianos que estariam guardados na Bibliothèque Nationale de France (BnF), foi possível entrever o que seria a possível estrutura do livro de Benjamin sobre Baudelaire, bem como encontrar algumas pistas sobre o objetivo das reflexões do autor alemão a respeito do poeta.

Considerando-se o caráter incompleto em que se encontram os capítulos do que seria este futuro livro, encontram-se análises extremamente precisas, como as que tratam dos papéis assumidos pelo poeta (“*Flâneur*, apache, dândi e trapeiro, não passavam de papéis entre outros. Pois o herói moderno não é herói – apenas representa o papel do

herói” (BENJAMIN, 2018, p. 85) ou pertinentes articulações a respeito de conceitos de experiências vividas na modernidade, como no trecho citado mais acima. Para buscar compreendê-las, Benjamin irá procurar no poeta exemplos de dois tipos de experiências diferentes: *Erfahrung*, traduzida no texto em português como “verdadeira” experiência, que seria comum, ligada ao discurso e memória compartilhados; e *Erlebnis*, que seria mais limitada, individual e característica do modo de vida capitalista (cf. LACOSTE, 2002, p. 271, nota 2).

Dessa forma, a análise será bastante certa ao descrever uma forma de se abordar o texto poético: aquela em que a poesia, considerada como canção ideal, seria compartilhada de maneira límpida e transparente entre poeta e seu destinatário – compreensão cuja referência seria a representação do “canto da alma” de Lamartine (cf. nota 125 do terceiro capítulo desta tese, p. 182). Assim, a imagem de leitor esboçada pelo estudo de Benjamin, que o poema de Baudelaire teve “em mira”, seria aquele que, em geral, não se reconheceria nessa voz lírica, aderindo plenamente a ela. Voltando-se, porém, para aspectos exteriores ao texto poético, o estudo benjaminiano deixará de lado questões internas ao poema, mais afeitas ao âmbito literário, e que poderiam também estar trabalhando para a construção das “dificuldades” de leitura.

Como vimos anteriormente, o período romântico pode ser compreendido como um momento em que a problematização do “eu” poético, com suas aproximações e afastamentos do “eu” histórico biográfico do autor, é recolocada. Alguns autores irão discutir ainda a compreensão da lírica como um canto ideal que seria transmitido sem desvios ao “poeta” e, em consequência, a seus interlocutores – ou leitores. Discutiremos este aspecto no capítulo seguinte e, neste ponto do trabalho, interessa-nos ressaltar como, em alguns poemas, as representações de “poeta” e “leitor” passarão a sofrer certos deslocamentos, que irão colaborar para colocar em xeque uma abordagem poética

vinculada a figuras próximas ao absoluto. Pode-se dizer que um dos aspectos que os poemas de Baudelaire irão problematizar seria a experiência lírica em que as imagens de poeta e de seu leitor estariam em comunhão total, sendo os poemas em prosa possivelmente um dos espaços em que esses questionamentos se tornariam ainda mais urgentes. Tais discussões se darão em conjunto com as diversas transformações sociais, culturais e políticas de fins do século XVIII e início do XIX descritas por Benjamin, cujas relações com o texto poético não serão apenas de condicionamento ou determinação, mas se estenderão em emaranhadas tramas de reciprocidade. A consideração conjunta, portanto, de fatores intrínsecos à obra possibilitaria a entrada em outros ângulos de leitura e compreensão, como a que irá trabalhar, no texto baudelairiano, para a produção de reflexos fragmentários do poeta e de seu leitor.

Partindo-se dessa perspectiva, chama a atenção na leitura benjaminiana o retrato de leitor que, apesar de plenamente definido e reconhecível em um contexto social e histórico – “leitores que se veem em dificuldade ante a leitura de poesia lírica”, “a partir do meio do século XIX” –, vai receber uma caracterização contraditória ou descontínua. De acordo com o crítico, os interlocutores convocados diretamente por “Ao leitor” serão representados como semelhantes ao poeta, ou seja, aqueles que preferem os prazeres dos sentidos e se abandonam ao *spleen* – porém, o *spleen* (ou a melancolia) vai anular o interesse e a receptividade, tornando-os “ingratos”. A ambiguidade entre ser semelhante ao poeta e ao mesmo tempo refratário à poesia será considerada por Benjamin como uma pouca disposição inicial do público, que estará apto a compreender o livro de Baudelaire somente no período histórico posterior. Dessa forma, Benjamin sugere uma imagem de leitor inconstante ou oscilante, ou seja, que em um determinado momento recusa a leitura e, em outro, estaria propenso a ela.

Essa descontinuidade parece de certa forma ser prevista pela própria dicção do poema, que irá trabalhar para dificultar a identificação a figuras homogêneas de leitor. Como observamos, a imagem desenhada pelos poemas poderá apresentar simultaneamente as faces “ingênuas”, “satânicas”, “hipócritas” ou “semelhantes”, entre inúmeras outras. E mesmo quando a imagem do leitor é convocada expressamente pelo texto – como em « Le chien et le flacon » [“O cão e o frasco”], que nomeia o “leitor” – a identificação a um indivíduo ou a um grupo indivisível existente fora do poema e que corresponda a algo concreto ou palpável não parece ser direta. Afinal, quem seria o leitor dos poemas em prosa baudelairianos? Seria o leitor de jornais ou das revistas literárias? Aquele que busca os folhetins, as notícias ou as variedades (“fait-divers”)? Crítico ou ingênuo? Burguês, aristocrata ou proletário? Progressista ou reacionário? A parcela cristã ou ímpia? A procura de uma definição estável parece ser atividade infinita, visto que a representação da figura do leitor não se sujeita a oposições simples e excludentes ou a tentativas de desenhos mais ou menos totalizantes. Em vez disso, seria preciso um esforço de interpretação dos indícios contidos em cada um dos textos para que a figura de leitor seja articulada e os sentidos se coordenem em representações, na maior parte das vezes segmentadas e inconstantes.

2.3. Figuração do poeta-leitor: “As multidões”

Por meio dessa perspectiva é possível perceber como, nos poemas em prosa de Baudelaire, as figurações de leitor não se esgotarão em descrições ou nomeações simples. Além das razões elencadas há ainda a tendência baudelairiana ao “múltiplo” e ao “inumerável”, tema percorrido pela crítica baudelairiana (cf. sobretudo COMPAGNON, 2018), que colabora para inibir a delimitação de imagens fixas e estáveis também do

destinatário. A “ambivalência essencial do poeta” (COMPAGNON, 2018, p. 201) trabalha para colocar lado a lado abordagens, leituras e interpretações variadas, que não se excluem, mas agem simultaneamente. Sendo assim, considerando-se o destinatário como uma instância múltipla e frágil trazida para o interior do discurso lírico para atuar na composição dos significados, essa figura, por vezes, será convocada por um sujeito poético encenado como um “intérprete” ou “hermeneuta” que parece fracassar em seu papel de ler ou decodificar experiências e enunciados. O interlocutor, em uma relação tensa entre aproximações e afastamentos com o “eu” lírico, será solicitado a se lançar também na busca e formação dos sentidos, que parecem escapar incessantemente. Nos poemas em prosa, uma das dramatizações mais produtivas será, justamente, a que traz a leitura – porém protagonizada por sujeitos que, confrontados com o inumerável, com a pluralidade dos sentidos e a coexistência do múltiplo, capitulam.

Figurado como uma espécie de intérprete levado aos limites da razão, o “eu” encenado pelo texto convida seu interlocutor ou destinatário a se lançar na decifração do jogo labiríntico de significados, mas sem oferecer em troca a promessa de uma compreensão estável, constante ou finita. Ambos serão, portanto, “cúmplices” na formação de sentidos deixados, permanentemente, em aberto. Nuances dessa relação representada entre poeta e leitor na interpretação oscilante e aparentemente sem fim estarão figurados em alguns dos poemas em prosa, mas será em « Les Foules » [“As multidões”] que esse movimento parece estar exposto mais claramente¹⁰¹:

Les Foules

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 de domicile et la passion du voyage.

¹⁰¹ Levantamos alguns aspectos da leitura de “As multidões” no artigo “Multidão, solidão: quando o poeta se converte em leitor nos limites da razão” (LOIOLA, 2022). Alguns pontos dessa análise serão solicitados aqui com o intuito de explorá-los, desdobrá-los e articulá-los com a proposta desta tese.

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 poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. 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. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.

Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu'il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses ; et, au sein de la vaste famille que leur génie s'est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste. (OC I, 291-292)

As multidões

Não é dado a todos tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte, e somente pode fazê-lo à custa do gênero humano, uma patuscada de vitalidade, aquele cuja fada insuflou em seu berço o gosto pelo disfarce e pela máscara, o ódio pelo domicílio e a paixão pela viagem.

Multidão, solidão: termos equivalentes e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe estar só em uma multidão atarefada.

O poeta goza desse incomparável privilégio de poder; a seu bel-prazer; ser ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando bem quer, em qualquer personagem. Para ele somente, tudo está livre, e se alguns lugares lhe parecem estar fechados, é porque a seus olhos não valem a pena ser visitados.

O caminhante solitário e pensativo experimenta uma singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece os prazeres febris dos quais serão eternamente privados o egoísta, trancado como um cofre, e o preguiçoso, retraído como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a circunstância lhe apresenta.

Aquilo que os homens nomeiam amor é demasiado pequeno, demasiado restrito e demasiado fraco comparado a essa infável orgia, a essa santa prostituição da alma que se entrega toda inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa.

É bom ensinar algumas vezes aos felizes deste mundo – nem que seja para humilhar um instante o seu orgulho tolo – que existem felicidades superiores às suas, mais amplas e mais refinadas. Os fundadores de colônias, os pastores de povos, os padres missionários exilados no fim do mundo conhecem, sem dúvida, algo desses misteriosos êxtases; e no seio da vasta família em que seu gênio se fez, devem rir algumas vezes daqueles que lastimam sua fortuna tão irrequieta e sua vida tão casta. (BAUDELAIRE, 2018, p. 32, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras)

Esse texto foi inicialmente publicado em 1 de novembro de 1861, na *Revue fantaisiste*. Ele participava de um conjunto de nove poemas em prosa: « Le Crépuscule du soir » [“O crepúsculo do entardecer”], « La solitude » [“A solidão”], « Les projets » [“Os projetos”], « L’Horloge » [“O relógio”], « La chevelure » [“A cabeleira”]¹⁰², « L’Invitation au voyage » [“O convite à viagem”], « Les foules » [“As multidões”], « Les veuves » [“As viúvas”] e « Le vieux saltimbanque » [“O velho saltimbanco”]. Apenas os três últimos eram inéditos e terão a mesma ordem na publicação seguinte, em 27 de agosto de 1862, no jornal *La Presse*, e na edição póstuma dos poemas. Serão ainda os únicos do grupo que contarão com poucas alterações nas impressões posteriores.

Da leitura dos poemas em prosa da *Revue fantaisiste* sobressai o motivo da solidão-multidão, bem como de um certo turbilhão de imagens e situações (ou “Projetos”) em que o sujeito poético por vezes mergulha, insistentemente pedindo a participação de um “tu” ou “leitor”. No comentário de “As multidões” feita por Antoine Compagnon, em que serão ressaltados aspectos do texto ligados à modernidade urbana e à seção “Quadros parisienses” de *As flores do mal*, também de 1861, o crítico vai chamar a atenção para o “núcleo” formado por “As multidões”, “As viúvas” e “O velho saltimbanco”, que estará no “coração” do volume póstumo dos pequenos poemas em prosa. De acordo com a análise, o conjunto dos três textos irá marcar “o verdadeiro começo do *Spleen de Paris*”

¹⁰² Este poema vai receber o título « Un hémisphère dans une chevelure » [“Um hemisfério numa cabeleira”] e o subtítulo « Poème exotique » [“Poema exótico”] na publicação seguinte, em 24 de setembro de 1862, em *La Presse*. É com essa última denominação que ele será publicado na edição de 1869 e passará a ser conhecido.

[«véritable commencement du *Spleen de Paris* »] (COMPAGNON, 2014, p. 221), pois cada um deles aborda temas e componentes que serão centrais para a construção dos títulos reunidos no volume póstumo. Surgem os jardins, concertos e festas públicas, o café, o boulevard, o gabinete de leitura, os jornais e, sobretudo, a multidão urbana, que seria a expressão mais completa da modernidade em Baudelaire.

Nessa última imagem, Compagnon destaca a hesitação entre a unidade e a multiplicidade: “Na multidão da cidade grande, o poeta oscila entre a alegria do *flâneur* e a ansiedade da perda de si. A grande capital priva o sujeito de uma parte de sua identidade, mas o anonimato, o incógnito lhe fornece prazeres secretos.” [« Dans la foule de la grande ville, le poète oscille entre la joie du flâneur et l’anxiété de la déperdition de soi. La grande cité dépossède le sujet d’une part de son identité, mais l’anonymat, l’incognito lui procure des plaisirs secrets »]. (COMPAGNON, 2014, p. 222). Há, portanto, uma certa reversibilidade entre singularidade e pluralidade no motivo encenado por “As multidões”, bem como a menção ao anonimato¹⁰³ e ao desconhecido, que contribuirão para o prazer extraído deste movimento.

Chama a atenção, porém, um certo ar conceitual no texto, que o fará ser examinado pela crítica como “*ars poética*, o manifesto dos *Pequenos poemas em prosa*” (COMPAGNON, 2014, p. 222). De acordo com Blin (2006, p. 31), o poema elenca o “poder de mimetismo que permite ao criador ser ‘a seu bel-prazer’ ‘ele mesmo e outrem’” [« le pouvoir de mimétisme qui permet au créateur d’être ‘à sa guise’ ‘lui-même et autrui’ »], o que traria “conclusões importantes sobre a última estética” do poeta [« conclusions importantes de son esthétique dernière »]. Efetivamente, “As multidões” não apresenta enredo ou personagens e é um dos dois únicos poemas em prosa de *O*

¹⁰³ YOKOHARI (2009/2010) vai discutir esses aspectos da obra de Baudelaire por meio da aproximação com a filosofia de Plotino e suas menções ao panteísmo. Preferimos, por nossa vez, pensar no anonimato e no desconhecido nos termos discutidos anteriormente (p. 133-137).

Spleen de Paris que não exhibe a primeira pessoa (o outro é « Le Port » [“O porto”]). Isso colabora para lhe conferir um aspecto teórico que fará com que Compagnon proponha que ele possa ser visto como uma “introdução filosófica” aos poemas que o seguem na *Revue fantaisiste*.

Devido a esse caráter ensaístico ou especulativo, o texto poderia ainda ser aproximado a *O pintor da vida moderna*, cuja composição é relativamente contemporânea, e que traz como título da terceira parte, « L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » [“O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança”]. Na seção, Baudelaire irá abordar a estética do pintor M. G. (identificado a Constantin Guys), citando “The man of the crowd”, título de um conto de Edgar Allan Poe, que o poeta traduz desde 1852 como « L’homme des foules » [“O homem das multidões”]¹⁰⁴. A versão baudelairiana do texto é publicada em 1855 no jornal *Le Pays* e, uma década depois, será citada em *O pintor da vida moderna*:

Vous souvenez-vous d’un tableau (en vérité, c’est un tableau !) écrit par la plus puissante plume de cette époque, et qui a pour titre *L’Homme des foules* ? Derrière la vitre d’un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle, par la pensée, à toutes les pensées qui s’agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d’un inconnu dont la physionomie entrevue l’a, en un clin d’œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !¹⁰⁵ (OC II, 689-690)

¹⁰⁴ A citação aparece em *Edgar Allan Poe sa vie et ses ouvrages*, publicado na *Revue de Paris*, em março e abril de 1852: « D’autres fois, nous trouvons du fantastique pur, moulé sur nature, et sans explication, à la manière de Hoffmann : *L’Homme des foules* se plonge sans cesse au sein de la foule ; il nage avec délices dans l’océan humain. » [“Outras vezes, encontramos o fantástico puro, moldado sobre a natureza, e sem explicação, à maneira de Hoffmann: *O homem das multidões* mergulha sem cessar no seio da multidão; ele nada com delícias no oceano humano.”] (OC II, 277).

¹⁰⁵ Lembra-se de um quadro (é um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula *O homem das multidões?* Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio desta multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE, 1995, p. 856, tradução de Suely Cassal).

O texto de Poe será comparado a um “quadro” que contém aspectos que poderão ajudar a esboçar características da postura artística de M. G. O poeta irá descrever os aspectos iniciais do conto, em que um “convalescente”, em um café, contemplando a multidão “com prazer”, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos a seu redor e, em dado momento, lança-se a ela em busca de um desconhecido cuja fisionomia o fascinou. A “curiosidade” será uma “paixão fatal, irresistível”. Nesta rápida descrição de Baudelaire de “O homem das multidões” é possível perceber a oscilação entre centralização e dispersão, entre ideias de unidade e de multiplicidade, que serão também abordadas no poema em prosa “As multidões”.

A partir daí, ao longo das próximas estrofes de *O pintor da vida moderna*, o autor irá explorar o perfil do “convalescente”, aproximando-o à criança, para delinear o do artista. Entre os traços mais marcantes estaria a “curiosidade”, que « peut être considérée comme le point de départ de son génie » [“pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio”] (OC II, 689), e uma faculdade ou estado de espírito que é de se interessar com entusiasmo às coisas, que deixariam impressões vívidas no espírito: « L’enfant voit tout en nouveauté; il est toujours ivre. » [“A criança vê tudo como novidade; ela está sempre embriagada.”]¹⁰⁶ (OC II, 690). De acordo com Baudelaire, a “embriaguez” infantil ou a maneira intensa pela qual a criança absorveria formas e cores, seria o mais próximo possível do que se chama “inspiração”, no sentido artístico.

A “embriaguez” citada no texto irá nos remeter, por sua vez, aos *Paraisos artificiais*, título do livro publicado em 1860 em que Baudelaire reúne artigos, comentários, análises e traduções do autor inglês Thomas de Quincey (1785-1859). A

¹⁰⁶ Expressão que lembra a primeira frase do poema em prosa « Enivrez-vous! » [“Embriaguem-se!”]: « Il faut être toujours ivre. » [“É preciso estar sempre embriagado.”] (OC I, 337).

relação entre as características infantis e as do artista será sugerida em uma seção intitulada « Le génie enfant » [“O gênio criança”] (OC I, 496-498), cuja composição é quase contemporânea a *O pintor da vida moderna* e que traz algumas características desse “gênio” infantil bastante próximas às descritas no ensaio.

Iremos tratar da relação entre Baudelaire e De Quincey mais adiante neste capítulo e, neste ponto, o que nos interessa é a linha aparentemente interminável de aproximações que o poema em prosa “As multidões” proporciona a outros textos, seja por meio de menções e expressões recorrentes, seja por sua reformulação em escritos baudelairianos que podem ser reunidos pelo contexto ou data. Kopp (1969, p. 221-227) irá compilar reflexões semelhantes às encontradas em “As multidões” presentes em Hoffmann e Balzac (o conto *Facino Cane*, de 1837) bem como nos “Quadros parisienses” de *As flores do mal*. Outros títulos do “último Baudelaire” como *Mon cœur mis à nu*, *Fusées* e os fragmentos sobre a Bélgica também trazem citações correlatas. Haveria uma profusão ou um desdobramento intencional dos textos, que irão impulsionar os sentidos, em direção à multiplicação e à abertura da interpretação. Neste momento, destacaremos no poema em prosa e na crítica baudelairiana citada, o motivo reiterado da alternância entre instâncias unas e múltiplas, de concentração e extrapolação de limites, presente na imagem das multidões. Essa figura, assim como sua relação aos elementos da modernidade urbana, levará alguns críticos a mencionar uma “estética da multidão”, especialmente no “último Baudelaire”, como indica o artigo « L’esthétique de la foule chez le dernier Baudelaire » (ÉBINÉ, 2020).

Nessa imagem, interessa-nos a tendência ao inumerável que irá se tornar, de certa forma, insustentável para a razão, confrontada a uma impossibilidade de leitura. Esse aspecto, levantado pelo conto de Poe, “The man of the crowd”, parece ser uma questão de fundo das reflexões estéticas baudelairianas, que será abordada e elaborada ao longo

de diferentes poemas e ensaios. Não raro, a escrita de Baudelaire irá representar o poeta como aquele que fracassa diante de multiplicidade de leituras do mundo a sua volta, situação que partilha com o leitor, seu “semelhante”.

2.3.1. “Ele não se deixa ler”: “*The man of the crowd*”, de Edgar Allan Poe

“*The man of the crowd*”, escrito em 1840 e publicado no mesmo ano nos Estados Unidos, é considerado por T. O. Mabbott (1978, p. 505) uma “poderosa abordagem do mistério escondido em cada espírito humano, que nenhum outro espírito é capaz de conhecer completamente” [“(…) a powerful treatment of the mystery hidden in every human soul, which no other soul ever knows completely.”]. O crítico levanta ainda o paralelo do texto de Poe com um trecho de “*The Drunkard’s Death*” [“A morte do bêbado”], título de Charles Dickens contido no livro *Watkins Tottle and Other Sketches by Boz* [*Watkins Tottle e Outros Esboços de Boz*], cuja crítica Poe havia publicado alguns anos antes, em 1836. Ambos trazem a ideia de histórias ou narrativas misteriosas e terríveis partilhadas ou, ao contrário, mantidas em segredo no leito de morte.

Essa ideia, reunida à imagem de um livro alemão que não consente sem ser lido, será representada por um primeiro parágrafo introdutório, contido no conto de Poe:

O homem da multidão

*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.
La Bruyère*

De certo livro germânico, já se disse com propriedade que “*er lässt sich nicht lesen*” – não se deixa ler. Há certos segredos que *não consentem* ser ditos. Homens morrem à noite em seus leitos, agarrados às mãos de confessores fantasmiais, olhando-os devotamente nos olhos; morrem com o desespero no coração e um aperto na garganta ante a horripilância de mistérios que não consentem ser revelados. De quando em quando, aí, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura. E destarte a essência de

todo crime permanece oculta.¹⁰⁷ (POE, 2017, p. 379, tradução de José Paulo Paes)

O parágrafo, em que a primeira pessoa está ausente, começa com uma frase sobre um livro ilegível. A afirmação soa como se estivesse mencionando uma espécie de “lugar-comum”, uma declaração bastante conhecida sobre um “certo” livro designado apenas como “alemão” e que “does not permit itself to be read” [“não se deixa ler”]. A citação em língua estrangeira “*er lässt sich nicht lesen*”, traduzida em seguida pelo autor para o inglês, colabora para a aparência de “enigma” que cerca o livro: paradoxalmente, ele não permite a própria leitura. A frase seguinte, escrita quase em paralelismo com a primeira, traz uma declaração elaborada à maneira de clichê que colabora para o aspecto de mistério que cerca a leitura, caracterizando “segredos” que não permitem ser ditos. O parágrafo segue refletindo sobre homens à beira da morte, desesperados com mistérios que não consentem ser revelados (“will not *suffer themselves*”), e com a consciência humana que teria uma carga tão pesada de horror que só poderia ser descarregada, redimida ou aliviada no túmulo¹⁰⁸. A afirmação final do parágrafo, construída como uma conclusão lógica das frases precedentes, declara que, sendo assim, a “essence” [“essência”] do crime não é

¹⁰⁷ The man of the crowd // *Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul. // La Bruyère* // It was well said of a certain German book that “*er lässt sich nicht lesen*” — it does not permit itself to be read. There are some secrets which do not permit themselves to be told. Men die nightly in their beds, wringing the hands of ghostly confessors, and looking them piteously in the eyes — die with despair of heart and convulsion of throat, on account of the hideousness of mysteries which will not *suffer themselves* to be revealed. Now and then, alas, the conscience of man takes up a burthen so heavy in horror that it can be thrown down only into the grave. And thus the essence of all crime is undivulged (POE, 1978, p. 506). Citaremos também a versão francesa de Baudelaire: « L’homme des foules // *Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul. // La Bruyère* // On a dit judicieusement d’un certain livre allemand: *Es laesst sich nicht lesen*, – il ne se laisse pas lire. Il y a des secrets qui ne veulent pas être dits. Des hommes meurent la nuit dans leur lits, tordant les mains des spectres qui les confessent et les regardant pitoyablement dans les yeux ; – des hommes meurent avec le désespoir dans le cœur et des convulsions dans le gosier à cause de l’horreur des mystères qui *ne veulent pas* être révélés. Quelquefois, hélas ! la conscience humaine supporte un fardeau d’une si lourde horreur, qu’elle ne peut s’en décharger que dans le tombeau. Ainsi l’essence du crime reste inexplicquée. » (POE, 1951, p. 311).

¹⁰⁸ Em sua tradução do conto, José Paulo Paes verteu o trecho “that it can be thrown down only into the grave” para “que dela só se redime na sepultura” (POE, 2017, p. 379); Oscar Mendes e Milton Amado optaram por “só pode ser descarregada na sepultura” (POE, 2021, p. 354) e Tomaz Tadeu, “que só na cova pode ser aliviada” (POE, 2010, p. 91).

divulgada, permanece oculta (“undivulged”, em inglês, « inexpliquée » [“inexplicada”] na tradução de Baudelaire).

O trecho, construído com sentenças que parecem dizer generalidades inicialmente sobre um livro em língua estrangeira, em seguida a respeito do sofrimento humano diante de mistérios que não podem ser revelados e de uma pesada carga de horror da consciência humana, que só poderia ser levada para o túmulo – ou seja, permanece oculta –, termina com uma espécie de corolário a respeito da impossibilidade de decifração da “essência” de todo o crime. É interessante perceber como o texto parece enfatizar a impossibilidade do desvelamento dos mistérios ou segredos como se essa fosse uma característica própria a eles, com os pronomes “itself” e “themselves”, correspondentes na versão francesa de Baudelaire à construção « qui ne veulent pas ». Há uma ambiguidade interessante construída a respeito do horror no texto de Poe que a tradução baudelairiana mantém: parece não estar claro se ele estaria dentro do livro ou do ser humano (a “consciência do homem”) ou se seria uma terrível consequência da impossibilidade da leitura ou revelação desse interior. A “essência” do “crime” se localizaria no âmago humano ou seria um efeito da incapacidade de sua leitura, ou de sua explicação (de acordo com a tradução baudelairiana)? As linhas não oferecem respostas claras, mantendo a ambivalência.

Em seguida, o texto passa ao relato, em que o narrador, em primeira pessoa, conta como , convalescendo de uma enfermidade, senta-se diante da vidraça de um café em Londres e observa a multidão nas ruas: “o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita” (POE, 2017, p. 380, tradução de José Paulo Paes) [“the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion”] (POE, 1978, p. 507) ou na versão baudelairiana « ce tumultueux océan de têtes humaines me remplissait d’une délicateuse émotion toute nouvelle » (POE, 1951, p. 312)]. Este início irá aproximar a multidão à imagem líquida do mar ou oceano,

representação que será fecunda na obra de Baudelaire¹⁰⁹. Assim que a noite cai, o narrador irá perceber um semblante, cuja expressão particular provoca sensações “confusas e paradoxais”. Fascinado, precipita-se em segui-lo. Acompanha-o por toda a noite e pelo dia seguinte até que olha seu rosto diretamente e o abandona. As linhas finais do texto o identificam como “o homem da multidão”, trazendo novamente a citação em alemão a respeito da impossibilidade de leitura:

Quando se aproximaram as trevas da segunda noite, aborreci-me mortalmente e, detendo-me bem em frente do velho, olhei-lhe fixamente o rosto. Ele não deu conta de mim: continuou a andar, enquanto eu, desistindo da perseguição, perdi-me em pensamentos, vendo-o afastar-se.

“Este velho” – disse comigo, por fim – “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. *É o homem da multidão*. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito de seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais repulsivo que o *Hortulus animae*¹¹⁰, e talvez seja uma das mercês de Deus que *er lässt sich nicht lesen*”.¹¹¹ (POE, 1978, p. 515, tradução de José Paulo Paes)

Ao final do conto, a primeira pessoa responsável pela narrativa afirma estar “wearied unto death”, bastante ou “mortalmente” aborrecida ou cansada após acompanhar o velho andarilho (“wanderer” ou « homme errant ») e é então que vai fixar o rosto ou a expressão peculiar que teria chamado sua atenção. O homem, porém, não percebe o olhar e continua seu percurso. As últimas linhas, em caráter conclusivo, caracterizam o indivíduo como “the man of the crowd”: “o homem da multidão”.

¹⁰⁹ Como em « Mœsta et errabunda » (OC I, 63), de *Les Fleurs du Mal*, no poema em prosa « Le vieux saltimbanque » [“O velho saltimbanco”] (OC I, 296) ou em diversas passagens dos *Paraisos artificiais*. Tratamos dessas aproximações em Loiola (2016, p. 65-69).

¹¹⁰ [Nota de Poe] *O Hortulus animæ cum Orantiunculis aliquibus superadditis* de Grünninger.

¹¹¹ And, as the shades of the second evening came on, I grew wearied unto death, and, stopping fully in front of the wanderer, gazed at him steadfastly in the face. He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. / “This old man,” I said at length, “is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. *He is the man of the crowd*. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds. The worst heart of the world is a grosser book than the ‘*Hortulus Animæ*,’ and perhaps it is but one of the great mercies of God that “*er lässt sich nicht lesen*.” (POE, 1978, p. 515). Na tradução baudelairiana: « Et, comme les ombres du second soir approchaient, je me sentais brisé jusqu’à la mort, et, m’arrêtant tout droit devant l’homme errant, je le regardai intrépidement en face. Il ne fit pas attention à moi, mais reprit sa solennelle promenade, pendant que, renonçant à le poursuivre, je restais absorbé dans cette contemplation. / – Ce vieil homme, – me dis-je à la longue, – est le type et le génie du crime profond. Il refuse d’être seul. *Il est l’homme des foules*. Il serait vain de le suivre ; car je n’apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions. Le pire cœur du monde est un livre plus rebutant que le *Hortulus animæ*, et peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que *es laesst sich nicht lesen*, – qu’il ne se laisse pas lire. » (POE, 1951, p. 320).

É possível a tradução da expressão do inglês “crowd” no plural ou no singular: Baudelaire, em sua versão francesa, opta pelo plural (POE, 1951, p. 320); em português, José Paulo Paes e Tomaz Tadeu preferem o singular (POE, 2017, p. 392), enquanto Oscar Mendes e Milton Amado empregam o plural (POE, 2021, p. 361). Esse indivíduo, pertencente à multidão, parte da turba, seria aquele que se recusa à solidão, e o narrador argumenta o quão estéril seria continuar a segui-lo, pois não *saberia* ou *aprenderia* mais nada sobre ele ou sobre seus atos [“I shall *learn* no more of him, nor of his deeds”, grifos nossos]. O verbo “aprender”, neste contexto, enfatiza o olhar sobre o andarilho como se houvesse a intenção de adquirir algum conhecimento sobre ele ou sobre seus atos. A última frase traz a metáfora de que o pior coração do mundo seja mais espesso (ou mais repulsivo, segundo as traduções de Paes e de Baudelaire, « rebutant »: “gross” admitia as duas acepções no século XIX¹¹²) que um livro, o *Hortulus animæ*. E o período termina com a pressuposição de que possivelmente seja uma graça divina que “*er lässt sich nicht lesen*”, que não se deixe ler.

É interessante que a última frase do conto termine de maneira semelhante a seu início: uma sentença lapidar com a citação em língua alemã a respeito da impossibilidade da leitura, junto à menção a um livro. O autor insere, porém, o título de um novo livro, em latim, desdobrando-o em uma nota de rodapé que oferece o nome completo do volume com o sobrenome do editor. Essa curiosa nota, aparentemente com o objetivo explicativo, não esclarece muito a seu respeito, pois simplesmente irá alongar o nome latino reunindo-o a parte do nome do responsável pela edição. *Hortulus animæ* é um livro de orações e meditações, escrito em latim e popular no século XVI, sobretudo por suas ilustrações e iluminuras. A edição mencionada por Poe, de Johann Grüninger, feita em 1501, em

¹¹² O termo se originou no latim tardio *grossus* (no sentido de massivo, volumoso) derivando o francês “gros” e o inglês “gross”, de acordo com a entrada do adjetivo GROSS, no dicionário *Oxford* (2023).

Estrasburgo, é uma das várias edições conhecidas do texto e a tradução de seu título completo seria algo como “o jardim da alma, aumentado de algumas pequenas meditações”. Há edições que contêm título ainda maior: *Hortulus animæ cum Orantiunculis aliquibus superadditis quæ in prioribus libris non habentur* – “o jardim da alma, aumentado de algumas pequenas meditações não existentes nos livros anteriores”. A particularidade do livro, ilustrado, é de trazer imagens que acompanham o texto, capazes tanto de elucidar como de desdobrar o conteúdo.

De maneira semelhante à representação do andarilho pelas ruas, cujo íntimo se mostrou impenetrável, os livros mencionados pelo conto, seja na versão alemã ou na latina de título estendido, também não deixam claro o que há em seu interior – não se deixam ler. A sentença final, na forma de um clichê que remete ao início, como um raciocínio circular, mantém ainda a ambiguidade entre o horror e crime que podem estar contidos no coração (do mundo) ou ser uma consequência da paradoxal impossibilidade de leitura. A tradução de Baudelaire mantém essa ambivalência e colabora com o vai-e-vem textual, adicionando à expressão alemã sua versão em francês, como no primeiro parágrafo.

Outra pista de que a leitura deve voltar ao início, retornando sobre si mesma, é a explicitação do “homem das multidões” como aquele que “se recusa a estar só”, aludindo ao par solidão-multidão. O conto de Poe é impresso com uma epígrafe francesa, sem tradução, de La Bruyère: « Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul » [“Essa grande infelicidade de não poder estar só.”]. Somente ao final do texto – e se for capaz de ler em francês – o leitor de língua inglesa terá algum indício da razão da epígrafe: do homem da multidão é aquele incapaz de estar sozinho, o tipo ao qual La Bruyère faria referência. Há uma certa proliferação de citações e idiomas estrangeiros no texto de Poe – francês,

alemão, latim – que não se deixam ler ou dizem pouco ou quase nada a respeito de seu conteúdo, como se fossem mensagens cifradas estendidas ao interlocutor.

2.3.2. *Multidão-solidão: o leitor como intérprete*

A epígrafe de La Bruyère que abre o texto é cara a Poe, pois aparece desde 1832 em “Metzengerstein”¹¹³, um dos primeiros contos a ser publicado pelo autor em revistas. Ela virá acompanhada por uma nota de rodapé em que o autor a traduz para o inglês e a reúne a citações de três autores comentando a metempsicose. A citação exata do trecho do escritor francês, que integra a obra *Les Caracteres* (seção « De l’homme »), é: « Tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls; de là le jeu, le luxe, la dissipation, le vin, les femmes, l’ignorance, la médisance, l’envie, l’oubli de soi-même et de Dieu. » [“Toda a nossa infelicidade vem de não poder estar só : daí o jogo, o luxo, a dissipação, o vinho, as mulheres, a ignorância, a maledicência, a inveja, o esquecimento de si e de Deus.”] (LA BRUYÈRE, 1951, p. 323).

A frase adaptada por Poe será retomada por Baudelaire em « La Solitude » [“A solidão”], um dos dois primeiros poemas em prosa que serão publicados em 1855, na coletânea *Fontainebleau*:

N’est-ce pas La Bruyère qui a dit : « Ce grande malheur de ne pouvoir être seul ?... » Il en serait donc de la solitude comme du crépuscule ; elle est bonne et elle est mauvaise, criminelle et salutaire, incendiaire et calmante, selon qu’on en use, et selon qu’on a usé de la vie.¹¹⁴ (OC I, 1329).

¹¹³ O título de Poe é grafado em alemão, sem tradução, e os comentadores têm dúvidas a respeito de seu significado. O texto foi traduzido por Baudelaire e publicado no *Le Pays* em setembro de 1854, antes de integrar o título *Histoires extraordinaires*, impresso por Michel Lévy em março de 1856.

¹¹⁴ Não é La Bruyère que disse: ‘Essa grande infelicidade de não poder estar só?...’ Seria assim, então, da solidão como do crepúsculo; ela é boa e é ruim, criminosa e salutar, incendiária e calmante, segundo seu uso e segundo a utilização dela na vida.

Já está esboçada aí uma certa análise da solidão e da possível reversibilidade de suas características. O texto será um dos poemas em prosa mais remanejados por Baudelaire, contando com pelo menos oito versões até sua última publicação no volume póstumo¹¹⁵. Na edição de 1855, “O Crepúsculo do entardecer” e “A Solidão” formam uma dupla, sendo os dois textos interligados. No primeiro, o sujeito poético afirma que, enquanto para ele o cair da noite é uma “festa interior”, para dois amigos seus ela seria como uma moléstia misteriosa, o que o leva a uma reflexão sobre como a mesma causa pode ter como consequência dois efeitos contrários. “A Solidão” se inicia a partir daí, com o relato do “segundo amigo”, que condena a solidão. Neste segundo texto, o sujeito poético em primeira pessoa irá opor a essa reprovação seus efeitos benéficos, chamando em seu apoio os nomes de Robinson Crusóe e La Bruyère. O raciocínio irá colocar lado a lado o “crepúsculo” e a “solidão”, expondo a reversibilidade de seus efeitos: a solidão, como o crepúsculo, é “boa e é ruim, criminosa e salutar, incendiária e calmante, segundo seu uso e segundo a utilização dela na vida”, de acordo com o trecho citado acima. Neste primeiro momento, portanto, a epígrafe de La Bruyère é empregada em “A Solidão” como apoio a uma reflexão a respeito de efeitos duplos e paradoxais.

Em 1861, este poema em prosa, ainda ligado a “O Crepúsculo do entardecer”, será publicado no conjunto da *Revue fantaisiste*, do qual “As multidões” irá fazer parte. A leitura do agrupamento de textos permite a aproximação temática de “A Solidão” e “As multidões” sobretudo por seu aspecto moral: a teoria exposta em “As multidões” será como a outra face da exposta em “A solidão”, contrapondo a ela o mergulho na “universal comunhão”, na “inefável orgia” da multidão.

¹¹⁵ SCHELLINO (2014) reúne em seu estudo sobre o poema em prosa as versões do texto, publicadas e inéditas entre 1855 e 1869, com a reunião de correções de Baudelaire.

Efetivamente, a última versão de “A solidão”, já como o texto independente que será compilado na edição de 1869 dos *Petits poèmes em prose*, traz a relação entre os dois termos:

« Ce grand malheur de ne pouvoir être seul! ... » dit quelque part La Bruyère, comme pour faire honte à tous ceux qui courent s’oublier dans la foule, craignant sans doute de ne pouvoir se supporter eux-mêmes.

« 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 siècle. »¹¹⁶ (OC I, 314)

Além da oscilação entre solidão – multidão, o poema em prosa apresenta uma pluralização de alusões a autores, personagens e discursos que se encadeiam ao longo do texto e que, de acordo com Steven Monte (2000, p. 81), parecem “estar comprometidos em um debate sobre as vantagens e desvantagens da solidão” [“to be engaged in a debate over the advantages and disadvantages of solitude”]. Em sua análise, o crítico americano vai destacar a variação ampla de vozes em um texto cujo título remete a seu contrário: seriam particularmente relevantes e reveladoras neste poema em prosa as digressões do sujeito poético mescladas às referências às diversas figuras e discursos para tratar da “solidão”.

Essa polifonia, em que as citações literárias por vezes são cercadas de imprecisões ou não correspondem exatamente ao original (« dit quelque part La Bruyère » [“diz em algum lugar La Bruyère”] e « dit un autre sage, Pascal, je crois » [diz outro sábio, Pascal, eu acho”]), é em alguns aspectos semelhante às variadas referências contidas em “The

¹¹⁶ “Essa grande desgraça de não poder estar sozinho! ...”, diz em algum lugar La Bruyère, como para envergonhar aqueles que se apressam em se esquecer na multidão, talvez temendo não conseguir suportar a si mesmos. / “Quase todas as nossas desgraças ocorrem por não termos sabido permanecer em nosso quarto”, diz outro sábio, Pascal, eu acho, lembrando, assim, no claustro do recolhimento, todos os afobados que procuram a felicidade no movimento e numa prostituição que eu poderia chamar *fraternitaria*, se quisesse falar a bela língua do meu século.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 55-56, tradução Isadora Petry e Eduardo Veras).

man of the crowd”. Os dois textos irão apresentar ao leitor uma série de enunciados entre os quais, junto ao “eu” representado textualmente, ele precisará se mover, hesitante e cuidadosamente, para elaborar os significados. Com um tom irônico e provocativo, o sujeito encenado por “A solidão” fará uma espécie de elogio da conduta solitária, opondo-a à postura de « s’oublier dans la foule » [“esquecer-se na multidão”], que será assimilada, ao fim do poema, à atuação em uma “prostituição *fraternitária*”. Há, portanto, em face da multidão um impulso de perda das fronteiras ou dissipação, que seria oposta ao esforço de “solidão” ou concentração.

Em “As multidões”, será solicitada, contudo, uma atuação distinta diante da turba. O primeiro parágrafo do poema em prosa deixa claro que apenas alguns poucos (« il n’est pas donné à chacun » [“não é dado a todos”]) seriam capazes de se lançar a ela em uma ação que o sujeito lírico descreve como « bain de multitude » [“banho de multidão”]. Com essa atitude, que não é de “se esquecer”, mas de “gozar” [« jouir de la foule est un art »] da multidão, o “eu” parece manter algo de sua presença ou de seus contornos, mesmo diante da multiplicidade representada pela imagem da multidão.

A expressão do poema em prosa, que utiliza o termo “banho” em sentido figurado, não deixou de ser notada por Sainte-Beuve, segundo a correspondência de Baudelaire, que escreve, em 4 de maio de 1865: « Hélas! les *Poèmes en prose* (...) sont bien attardés. (...) J’ai besoin de ce fameux *bain de multitude* dont l’incorrection vous avait justement choqué. » [“Infelizmente! os *Poemas em prosa* (...) estão bem atrasados. (...) Necessito do famoso *banho de multidão* cuja incorreção chocou-o justamente.”] (C II, 493).

O “banho de multidão”, como expressão, surge pela primeira vez sob a pluma de Baudelaire nos *Paraisos artificiais*. De acordo com o estudo de Claude Pichois (OC I, 1358-1368) Baudelaire irá se interessar com mais afinco por Thomas de Quincey a partir de 1858 e, no livro publicado em 1860, vai procurar mesclar suas opiniões com as do

autor traduzido. A ideia é que o texto se tornasse « un amalgame dont les parties fussent indiscernables » [“amalgama cujas partes sejam indiscerníveis”] (C I, 669), segundo correspondência de Baudelaire à Poulet-Malassis de 16 de fevereiro de 1860. O “banho de multidão” surgirá no título « Un mangeur d’opium » [“Um Comedor de ópio”], parte da terceira seção « Voluptés de l’opium » [“Volúpias do ópio”], em trecho que antecede um longo período de tradução:

L’auteur a été malheureux et singulièrement éprouvé, abandonné tout jeune au tourbillon indifférent d’une grande capitale. (...) L’ancien écolier veut revoir cette vie des humbles ; il veut se plonger au sein de cette foule de déshérités, et, comme le nageur embrasse la mer et entre ainsi en contact plus direct avec la nature, il aspire à prendre, pour ainsi dire, un bain de multitude.¹¹⁷ (OC I, 468)

Na passagem, será possível discernir a “marca” de Baudelaire, segundo o comentário de Pichois (OC I, 1390, nota 2 da p. 468). O autor antecede a expressão de uma explicação (“como o nadador abraça o mar”) e com “por assim dizer”, possivelmente ciente de sua originalidade. “Abandonado” ao “turbilhão” da grande capital, o “autor” descrito na passagem decide rever o tumulto, entrar em contato com os “humildes” e “deserdados”. A “multidão” surge, assim, próxima do “turbilhão”, inserida no cenário urbano e seus habitantes. A expressão baudelairiana “banho de multidão” irá, dessa forma, justapor a fluidez, o ambiente das cidades e a multiplicação de indivíduos.

Esses aspectos foram estudados em profundidade por autores que se dedicaram à obra do poeta, como Benjamin, especialmente nos trechos intitulados “O Flâneur”, de *Paris do Segundo Império* (BENJAMIN, 2018, p. 31-59) e *Sobre alguns temas em Baudelaire* (BENJAMIN, 2018, p. 93-134), em irá relacionar a multidão baudelairiana e a de Poe à experiência da modernidade urbana do século XIX. Yves Bonnefoy (2011, p.

¹¹⁷ O autor fora infeliz e singularmente experimentado, ao ser abandonado muito novo no turbilhão indiferente de uma grande capital. (...) O antigo estudante quer rever essa vida dos humildes; quer mergulhar no seio da multidão dos deserdados, e tal como o nadador abraça o mar e entra assim em contato mais direto com a natureza, ele aspira a tomar, por assim dizer, um banho de multidão. (BAUDELAIRE, 1995, p. 419, tradução de José Saramago).

203-329), comentará imagens como as do « flot mouvant des multitudes » [“fluxo movente das multidões”¹¹⁸], pertencente à dedicatória dos *Paraisos artificiais*, fazendo o paralelo com a cidade de Paris e com uma nova percepção poética. Estudos assim procuram distinguir os contornos de uma subjetividade literária em busca de expressão em meio ao turbilhão moderno. Nesse contexto, as figuras de multiplicidade líquida parecem indicar uma certa iminência de dissipação ou experiência limítrofe em meio à novidade que representaria a multidão urbana ou a experiência do inumerável.

Na obra de Baudelaire, o fator fundamental para o proveito desse turbilhão parece estar em uma postura singular do sujeito poético, que oscila entre a unidade e a pluralidade ou, nos termos do poeta, é “conversível” entre a “solidão” e “multidão”. Alguns outros elementos presentes na obra de Thomas De Quincey poderão contribuir para a compreensão de como se dará a atuação dupla e fronteira entre o uno e o múltiplo. As ideias de liquidez reunidas à multiplicidade irão surgir ainda em trecho subsequente dos *Paraisos artificiais*, na quarta seção, « Tortures de l’opium » [“Torturas do ópio”], impregnadas desta vez de sensações ambíguas de apagamento de limites em meio ao caos e a uma certa incapacidade de sua leitura:

Notre auteur avait trop aimé la foule, s’était trop délicieusement plongé dans les mers de la multitude, pour que la face humaine ne prît pas dans ses rêves une part despotique. Et alors se manifesta ce qu’il a déjà appelé, je crois, *la tyrannie de la face humaine*. « Alors sur les eaux mouvantes de l’Océan commença à se montrer le visage de l’homme ; la mer m’apparut pavée d’innombrables têtes tournées vers le ciel ; des visages furieux, suppliants, désespérés, se mirent à danser à la surface, par milliers, par myriades, par générations, par siècles ; mon agitation devint infinie, et mon esprit bondit et roula comme les lames de l’Océan. »

Le lecteur a déjà remarqué que depuis longtemps l’homme n’évoque plus les images, mais que les images s’offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n’a plus de force et ne gouverne plus les facultés. La mémoire poétique, jadis

¹¹⁸ Na tradução de José Saramago: “onda movente das multidões” (BAUDELAIRE, 1995, p. 368), na de Eduardo Brandão, “turbilhão movente das multidões” (BAUDELAIRE, 2003, p. 14) e na de Júlio Castañon Guimarães, “curso móvel das multidões” (BAUDELAIRE, 2023, p. 281).

source infinie de jouissances, est devenue un arsenal inépuisable d'instruments de supplices.¹¹⁹ (OC I, 483)

O que chama a atenção nesta passagem é a maneira como a multidão é figurada no texto de Quincey traduzido por Baudelaire em “mares” compostos de faces humanas, que se apropriam arbitrariamente da mente do autor. A « *tyrannie de la face humaine* » [“*tirania da face humana*”] é uma expressão de De Quincey que Baudelaire ressalta. A ideia havia aparecido anteriormente na seção “Volúpias do ópio” em longa citação traduzida: « Mais, au bout de quelques années, j’ai payé cruellement toutes ces fantaisies, *alors que la face humaine est venue tyranniser mes rêves*, et quand mes vagabondages perplexes au sein de l’immense Londres se sont reproduits dans mon sommeil (...) » (OC I, 470) [“Mas, ao fim de alguns anos, paguei cruelmente todas estas fantasias, *quando a face humana veio tiranizar os meus sonhos*, e quando minhas vagabundagens perplexas no seio da imensa Londres se reproduziram em meu sono (...)” (BAUDELAIRE, 1995, p. 421, tradução de José Saramago)]¹²⁰. No texto, a expressão traz consigo a imagem de uma superfície líquida pavimentada por faces humanas tirânicas, ou seja, das quais não é possível desviar o olhar, que “dançam”, promovendo no seio do autor uma agitação “infinita”, em que o espírito « *bondit et roula comme les lames de l’Océan* » [“salta e rola como as vagas do Oceano”]. Há a sugestão de uma certa derrota da capacidade racional

¹¹⁹ O nosso autor amara muito as multidões, mergulhara deliciosamente nos mares da turba, para que a face humana não tomasse agora nos seus sonhos uma parte despótica. E então manifestou-se o que ele já denominou, creio, *a tirania da face humana*. “Então sobre as águas movediças do Oceano começou a mostrar-se a face do homem; o mar apareceu-me calcetado de inúmeras cabeças viradas para o céu; rostos furiosos, suplicantes, desesperados, puseram-se a dançar à superfície, milhares, miríades, gerações, séculos; a minha agitação tornou-se infinita, e meu espírito saltou e rolou como as vagas do Oceano.” / O leitor notou já que desde há muito o homem não evoca as imagens, mas que são as imagens que se oferecem a ele, espontaneamente, despoticamente. Não pode mandá-las embora; porque a vontade já não tem força e deixou de governar as faculdades. A memória poética, antigamente fonte infinita de prazeres, tornou-se arsenal inesgotável de instrumentos de suplícios. (BAUDELAIRE, 1995, p. 430-431, tradução de José Saramago).

¹²⁰ A « *tyrannie de la face humaine* » será reproduzida, ainda, no poema em prosa « *À une heure du matin* » [“A uma hora da manhã”] (OC I, 287) e nos fragmentos sobre a Bélgica (OC II, 868). Em correspondência à Mme. Aupick de 10 de agosto de 1862, Baudelaire menciona o « *horreur de la face humaine* » [“horror da face humana”] (C II, 254).

frente ao espetáculo, bem como uma espécie de mescla entre as fronteiras entre o “eu” e a “multidão” fluida desses rostos.

Em seguida, o comentário de Baudelaire ao trecho de De Quincey vai remeter diretamente ao “leitor”, afirmando que ele “já notou” que as imagens não são mais chamadas, mas se oferecem “despoticamente”, ou seja, imperiosa ou autoritariamente, pois a “vontade” não teria a força necessária para governar as faculdades. A conclusão traz o ambíguo par prazeres-suplícios a respeito da “memória poética”: antigamente fonte (ainda uma figura líquida) de júbilo, a impossibilidade de escapar ou de fugir dela faz com que se torne sofrimento. Esse “leitor”, portanto, seria colocado frente a uma profusão de imagens, que desafiam a capacidade de interpretação, deixando-o entre o prazer e o sofrimento, entre o governo da vontade e seu aniquilamento. O trecho parece problematizar uma espécie de fracasso da compreensão ou da leitura ante “mares de multidão”, compostos do incontável ou de imagens inumeráveis que se oferecem tiranicamente. Tal multiplicidade, ao fim e ao cabo, levaria a razão a “saltar e rolar”, incontrolável. Os trechos seguintes dos *Paraisos artificiais* – não nos esqueçamos de que eles abordam as “torturas do ópio” – irão justamente tratar de imagens e figuras que se encadeiam e multiplicam infinitamente, de maneira insuportável, impossibilitando sua apreensão racional.

O que irá promover a possibilidade de leitura ou de assimilação da pluralidade será, portanto, um movimento da subjetividade entre o múltiplo e o uno, ou a reversibilidade entre o “eu” e a “multidão”. De acordo com *Fusées*: « *Tout* est nombre. Le nombre est dans *tout*. Le nombre est dans l’individu. L’ivresse est un nombre. » [“*Tudo* é número. O número está em *tudo*. O número está no indivíduo. A embriaguez é um número.”] (OC I, 649). Há na passagem uma espécie de conversão ou contingência entre o inumerável e a unidade, compondo uma duplicidade que torne possível tanto a

concentração quanto a profusão ou multiplicação. Outro trecho traz a afirmação: « Moi, c'est tous; Tous, c'est moi. Tourbillon. » [“Eu, sou todos; Todos, sou eu. Turbilhão.”] (OC I, 651). A palavra com a qual a fórmula se encerra, “turbilhão”, para a qual Barbara Johnson já havia chamado a atenção (JOHNSON, 1979, p. 68), dramatiza talvez de maneira exemplar a perturbação promovida pelo movimento entre o “eu” e o “todos”, o “turbilhão” do mergulho na multidão em que a razão e a capacidade hermenêutica, por vezes, sentem-se ameaçadas.

O turbilhão encenado na passagem de *Fusées*, bem como uma espécie de sensação vertiginosa presente nos trechos dos *Paraisos artificiais* diante da fluidez múltipla, pode ser aproximado especialmente ao trecho final de « Les sept vieillards » [“Os sete velhos”], em que o impacto da impossibilidade de leitura da cena faz com que a razão se apresente descontrolada, como “sem força” para “governar as faculdades”:

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;
 La tempête en jouant déroutait ses efforts,
 Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
 Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords !¹²¹ (OC I, 88)

O esforço da razão, abatido pela tempestade, leva o sujeito poético a uma experiência ambivalente, entre o êxtase e o pavor, a uma certa libertação terrível diante do mistério da cena. O limiar entre a fascinação e o horror não parece muito distante do daquele experimentado pelo narrador do conto de Poe, diante do “homem das multidões”. Como um livro “que não se deixa ler”, a imagem que se desenrola diante do sujeito poético encenado como leitor, é construída à maneira de um enigma interpretativo que leva as capacidades de compreensão às fronteiras do impossível, como se as faculdades racionais buscassem continuamente se fixar em sentidos jamais realizados plenamente. O interlocutor do poema, ou o destinatário convidado pelo “eu” encenado textualmente, irá

¹²¹ Minha razão queria ter o leme em vão; / Seus esforços venciam os o temporal, / E dançava, dançava a alma, embarcação / Sem mastros, num monstruoso mar sem litoral! (BAUDELAIRE, 2019, p. 283, tradução de Júlio Castañon Guimarães).

se reunir a esse “sujeito-leitor” por meio de semelhanças e distanciamentos, aproximações e descontinuidades, procurando espaços em contínua elaboração onde a significação, em perpétuo movimento – ou a aposta dos sentidos –, possa acontecer.

Em sua análise da poesia baudelairiana como limítrofe, em que o poeta por vezes surge como um “exegeta fracassado”, Eduardo Veras (2021, p. 32) observa que Steve Murphy (2014, p. 13-16) menciona uma “obsessão hermenêutica” e o “desejo hermenêutico” do poeta baudelairiano retratado em *O Spleen de Paris*. Com efeito, em alguns dos poemas em prosa, o sujeito poético representado como exegeta pretende decifrar o que se apresenta a ele, mas esbarra no impenetrável dos fatos e na fluidez dos sentidos. Haveria uma leitura infinitamente retomada e por vezes fracassada entre significados moventes. O poeta, representado como um intérprete que corre atrás da existência do significado e convoca o destinatário a esse percurso, não chegará, muitas vezes, a fixar uma única compreensão diante da pluralidade oferecida. As duas imagens, portanto, poeta e seu leitor, veem-se diante do paradoxo da leitura ilegível. Pode-se dizer que seria na dramatização desse limiar tenso entre o sentido e seu sequestro, em que o poeta é encenado como o leitor diante realidade caótica e múltipla, em um constante movimento de “centralização” e “vaporização”, que a poesia baudelairiana tenta se equilibrar. Para retomar a fórmula inicial de *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. » [“Da vaporização e da centralização do *Eu*. Tudo está aí.”] (OC I, 676).

A encenação do poeta como leitor exposto à multiplicidade, à fluidez e à indeterminação contribuiria, assim, para a poética baudelairiana “fundada na contradição”, (VERAS, 2017, p. 11), que não desconsidera as tensões, relativizações e complexidades do sentido – nem a descontinuidade das representações dos indivíduos e das experiências que participam de sua construção. A significação não estaria, assim,

excluída, mas mantida no horizonte da interpretação. A “conversão” entre os termos “multidão” / “solidão” de “As multidões” poderia ser lida, assim, como uma figuração deste papel ambivalente e dinâmico da subjetividade: « Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. » [“Multidão, solidão : termos equivalentes e conversíveis pelo poeta ativo e fecundo.”].

Será o poeta representado no poema em prosa, “ativo e fecundo”, entre o uno e o múltiplo, que irá gozar do “incomparável privilégio de poder, a seu bel-prazer, ser ele mesmo e outrem”. Movimentando-se, sem pausas, entre a unidade e a pluralidade poderá fazer dessa dinâmica uma arte (« *jouir de la foule est un art* » [“gozar da multidão é uma arte”]). Essa atuação será ainda designada como « *ineffable orgie* » e « *sainte prostitution de l’âme* » [“inefável orgia” e “santa prostituição da alma”], uma espécie de entrega ou doação à multidão da qual é possível extrair um prazer singular. A menção a termos assim em “As multidões”, bem como a « *universelle communion* » [“comunhão universal”], « *amour* » [“amor”], « *poésie et charité* » [“poesia e caridade”], coloca no mesmo patamar noções ligadas ao campo religioso e profano, confundindo-os. Em linhas gerais, os conceitos de “reversibilidade” e de “prostituição sagrada”, emprestados de Joseph de Maistre e aos quais Baudelaire se interessa, parecem estar agindo como a reafirmar uma certa crítica a noções de fraternidade e igualdade “universais”, ou seja, apoiadas em ideias de uma equivalência geral e rasa entre os seres ou no achatamento de aspectos da realidade que tendem a ser irredutíveis e únicos.

Como aponta Schellino (2014), essa “prostituição sagrada” será distinta da « *prostitution fraternelle* » [“prostituição *fraternal*”] assinalada em “A solidão”. Enquanto a primeira será legitimada pela tensão entre o movimento solitário e o de desdobramento, a última seria uma espécie de dissipação insensata e falaciosa, próxima ao slogan republicano cunhado pela « *belle langue de mon siècle* » [“bela língua do meu

século”], que promoveria uma fraternidade ou igualdade que não estaria levando em conta singularidades individuais. O termo « *fraternitaire* », como aponta Kopp (1969, p. 278), é um neologismo pertencente ao vocabulário da revolta de 1848, ligada a princípios do socialismo utópico como os professados por Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). Revestida pelo tom irônico e caricatural do texto, a “prostituição *fraternitária*”, portanto, excluindo a concentração ou o passo em direção à unidade, seria o oposto de uma prostituição “sagrada”, ou aquela que é composta pela dualidade em que participam o recolhimento e a convergência junto ao salto em direção à multiplicidade.

Com a possibilidade de “gozar da multidão”, sendo “ele mesmo e outrem”, capaz de entrar, “quando bem quer, em qualquer personagem”, o poeta “ativo e fecundo” encenado em “As multidões” será designado ainda como um « *promeneur solitaire et pensif* » [“caminhante solitário e pensativo”]. Além dos ecos das *Rêveries du promeneur solitaire* [“Devaneios do caminhante solitário”]¹²², de Rousseau (1782), a imagem do caminhante evoca também aquele que se move entre diferentes personagens ou imagens, buscando interpretá-las, nos dois sentidos do termo. Ele adotaria, portanto, « *toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente* » [“todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a circunstância lhe apresenta”], ou seja, seria capaz de percorrer situações, eventos e figuras, tornando-as suas. Além da incorporação de variados papéis ou atuações, seria possível relacionar a representação desse percurso ao caminho subjetivo traçado pela leitura ou compreensão: uma movimentação em meio a imagens, figuras e sinais linguísticos, buscando articulações, aproximações e distanciamentos, correspondências e distinções rumo aos sentidos. Seria, portanto, uma espécie de “caminhada” desenvolvida pelo “leitor”.

¹²² Em carta a Arsène Houssaye, datada do Natal de 1861, Baudelaire propõe os títulos *Le promeneur solitaire* e *Le Rôdeur parisien* (C II, 207) para a futura coletânea de poemas em prosa, numa alusão ao título de Rousseau.

A encenação do caminhante sugere, dessa maneira, um questionamento do próprio ato de interpretação, leitura ou elaboração dos sentidos: na medida em que ela se torna um ato conversível entre unidade e dualidade, concentração e multiplicação, vai chamar a atenção para a postura ativa ou, em outras palavras, crítica, desse movimento. Há uma aposta na abertura e pluralização de imagens e significados sem que, para isso, sejam abandonadas as particularidades da própria experiência e individualidade, ou seja, evitando o “esquecimento” na multidão de significados. A interpretação poética se daria, assim, na insistência da abertura para o múltiplo, o diferente – o outro – em constante tensão com o uno, com a perspectiva e posicionamento particulares.

Dessa maneira, na medida em que o poeta é encenado como um “caminhante-leitor”, ele pede a colaboração do interlocutor – interlocutor este que assume também a postura de “caminhante-leitor” participante do “banho” na multidão de imagens e sentidos, compondo sua leitura. Esse poeta, contudo, não oferece a seu “co-enunciador” a promessa da cristalização ou da constituição finita da compreensão. A interpretação, que oscila entre o uno e o plural, parece se dar como na imagem do « kaléidoscope doué de conscience » [“caleidoscópio dotado de consciência”], evocada em *O Pintor da vida moderna* (OC II, 692), em que cada movimento individual reorganiza e reflete a experiência múltipla, representando-a de maneira diversa, em incontáveis perspectivas. O ato de leitura estaria, dessa maneira, constantemente à prova e em risco, em meio a significados que, por serem constituídos em conjunto com o outro – destinatário, leitor, co-enunciador, singular, anônimo, desconhecido –, permanecem mutáveis, fluidos, em movimento contínuo.

O PACTO DE LEITURA ENTRE POETA E LEITOR NOS POEMAS EM PROSA DE BAUDELAIRE

1. O questionamento das figuras de “autor” e de “leitor” no século XIX: Lamartine e Victor Hugo

Para compreendermos os deslocamentos que se dão no vínculo entre as figuras de autor e leitor nos poemas em prosa baudelairianos faremos um breve desvio por alguns aspectos envolvidos nessa relação durante a lírica do período romântico francês. A volta, que passará por dois autores para os quais a voz poética e sua comunicação se tornaram questões, pretende ser bastante geral e pouco exaustiva, com a proposta de apenas indicar alguns pontos indispensáveis que poderão tornar mais claras as aproximações e distanciamentos efetuados no contexto do século XIX. Essa problematização das representações de “poeta” e “leitor”, responsável por mobilizar parte do meio literário comprometido com o Romantismo, estará em jogo na poética em prosa de Baudelaire e poderá nos ajudar a entender as torções e singularidades que surgirão nestes poemas.

Sendo assim, é fundamental ter em vista que, nos primórdios do que hoje chamamos poesia lírica, estava a apresentação do canto, acompanhado pelas notas da lira ou da flauta. Nas palavras de Vadé (1996, p. 12): “em suas origens como em seu nome, a poesia lírica é ligada não diretamente ao eu mas ao canto, portanto à música e à oralidade” [« par ses origines comme par son nom, la poésie lyrique est liée non pas directement au moi mais au chant, donc à la musique et à l’oralité. »]. Não havia apenas *leitores*, portanto, mas também, ou sobretudo, *espectadores*. Entoados diante da plateia, por meio de recursos sonoros e performáticos, os poemas valiam-se do vínculo com os presentes às

apresentações, o que torna a relação com o público parte integrante dos princípios da produção poética.

No que se convencionou chamar de literatura francesa, o rompimento da síntese lírica – ou seja, a separação entre música e poesia – começa a se anunciar por volta do século XIII e será marcante no período posterior. Apesar de haver um público leitor que, cada vez mais, passará a ter acesso direto à poesia escrita em francês havia, ainda assim, a concepção de que os poemas poderiam – e deveriam – ser representados, muitas vezes em situações públicas, como saraus, rituais e festividades.

A chamada poesia pessoal – que se caracteriza, em linhas gerais, pela representação de um eu que expressa suas emoções e mundo interior – não irá, porém, romper totalmente seus vínculos com o canto ou oralidade. É assim que se vê, no início do século XIX, a lírica romântica francesa, apesar de quase exclusivamente escrita, chamar ainda para si uma “voz”, um “canto”, um “sopro”. Estavam aí os vestígios da música e da oralidade poéticas, bem como no trabalho com o ritmo e com o verso. É uma escrita que deseja ser fala e cuja relação com aquele que “escuta” essa voz – o destinatário, leitor, co-enunciador ou o “Outro” em direção ao qual a linguagem poética existe, em contínua travessia (SANTIAGO, 1989, p. 53) – se complexifica e se torna problemática:

Gênero escrito se apresentando como fala: o lirismo romântico se inscreve inicialmente nesta contradição. Contradição fecunda, pode-se pensar, mas que por si só seria suficiente para tornar problemática a posição do sujeito da enunciação. Vai-se dizer que desde a época clássica os “cantos” líricos eram produzidos sem que fossem cantados e que todos se contentavam com isso. Mas os românticos querem fazer mais. Eles levam ao ápice a tensão entre uma enunciação lírica explorando todos os recursos da escrita e a vontade de uma presença outrora reservada à performance oral, ou seja, a uma fala encarnada em uma voz e em um corpo.¹²³ (VADÉ, 1996a, p. 12-13)

¹²³ Genre écrit se présentant comme parole : le lyrisme romantique s’inscrit d’abord dans cette contradiction. Contradiction féconde, on peut le penser, mais qui à elle seule suffirait à rendre problématique la position du sujet de l’énonciation. On dira que depuis l’âge classique des « chants » lyriques étaient produits sans être chantés et que chacun s’en contentait. Mais les romantiques veulent faire plus. Ils portent à son comble la tension entre une énonciation lyrique exploitant toutes les ressources de l’écriture et la volonté d’une présence autrefois réservée à la performance orale, c’est-à-dire à une parole incarnée dans une voix et dans un corps.

O embate entre a palavra escrita “descarnada” e a palavra que se quer voz com uma corporalidade e alguma existência no mundo real parece dar a tônica não apenas da forma como o sujeito lírico será representado nos poemas, mas também da maneira como o público leitor irá se relacionar com essas representações e com as modulações do *eu* poético. Ao mesmo tempo em que os poetas se interrogam sobre sua voz, o destinatário também irá colocar em xeque sua posição e estatuto. Como se relacionar com uma voz em contínua interrogação sobre si mesma?

Em 1849, no primeiro dos dois prefácios adicionado a suas *Méditations poétiques* (1820), Lamartine vai afirmar que sua “voz” não se origina nas cordas da lira da Musa, mas nas fibras do coração do homem:

Fui o primeiro que fez a poesia descer do Parnaso, e que deu ao que se chamava Musa, em vez de uma lira de sete cordas de costume, as próprias fibras do coração do homem, tocadas e agitadas pelos inumeráveis estremecimentos da alma e da natureza.¹²⁴ (LAMARTINE, 1922, p. 357)

Nesta frase-manifesto, Lamartine não apenas destitui a “voz” abstrata e convencional da musa, tornando-a pessoal e ligada à figura do poeta, mas a interioriza de tal forma que a faz inseparável do que haveria de mais profundo na existência humana. De acordo com os comentários de Jean-Marie Gleize (1983, p.19-46) à obra do autor, o trecho participa dos questionamentos maiores de Lamartine a respeito da poesia, de sua definição, história e futuro, partindo do princípio de que a poesia estaria “morta” e pronta a se reinventar e encontrar uma nova linguagem. Nesse sentido, se a poesia se daria, na obra de Lamartine, como questão, o trecho seria o « acte de naissance de la poésie lyrique, contre toute convention » [“certidão de nascimento da poesia lírica, contra toda convenção”] (GLEIZE, 1983, p. 29).

¹²⁴ Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ait donné à ce qu'on nommait la muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature.

Em um sentido mais amplo, a passagem de Lamartine teria o mérito de reunir e traduzir alguns pontos relativos à expressão poética que estavam em jogo no período e que serão elaborados de maneiras diversas por diferentes autores na França. Entre eles, está a procura por um “eu” representado pela escrita e composto parte por uma projeção criativa e ficcional, parte pela experiência do sujeito biográfico, disposto a entrar em contato com a natureza e, inspirado, despier seu íntimo. Desde o século anterior, essa busca havia se colocado, tendo em *Les Confessions* [*As Confissões*] e *Rêveries d’un promeneur solitaire* [*Devaneios de um caminhante solitário*], de Jean-Jacques Rousseau, ambos de 1782, seus títulos talvez mais representativos. As palavras de Lamartine, entretanto, irão exprimir um ponto de vista a respeito das possibilidades de comunicação da poesia, de certa forma trazendo e expondo seu acesso. Para o poeta, seriam as “fibras do coração”, sensíveis aos movimentos da alma e da natureza, que tornariam o homem suscetível à poesia e capaz de conceber o “canto da alma”¹²⁵. Ou seja, o próprio corpo humano seria o instrumento da poesia, tocado em suas cordas mais íntimas pelas vibrações e sensações promovidas por seu espírito e imaginação e pela natureza. O poema, resultado da composição entre essas impressões e o canto interior tornado palavra, teria ainda o poder de agitar as fibras íntimas de outros homens – os destinatários ou leitores, cujo corpo vibraria em uníssono ao do poeta:

Enfim, o poema exprimindo a língua em ação, e sendo expresso por ela, vai agir sobre o corpo do destinatário de poesia: o corpo do “leitor” (a palavra é aqui pronunciada à revelia) deve idealmente vibrar no mesmo ritmo que o corpo vibrante do poeta. A poesia vai realizar uma comunicação completa que será ao mesmo tempo uma sobrecomunicação (ou seja, a comunicação menos os “ruídos” que a costumam macular) e uma infracomunicação, ou seja, uma comunicação que, por mais que passe, como uma corrente, pelos fios

¹²⁵ “Quando a emoção é, ao contrário, extrema, exaltada, infinita; quando a imaginação do homem se estende, e vibra nele chegando ao entusiasmo (...) ele inventa o verso, este canto da alma, como a música inventa a melodia, este canto do ouvido (...)” [« Quand l’émotion, au contraire, est extrême, exaltée, infinie ; quand l’imagination de l’homme se tend, et vibre en lui jusqu’à l’enthousiasme (...) il invente le vers, ce chant de l’âme, comme la musique invente la mélodie, ce chant de l’oreille (...) »] (LAMARTINE, 1856, p. 246-247). O excerto é parte do « IVème Entretien » [Philosophie et littérature de l’Inde primitive (suite)], seção IV.

da linguagem, é essencialmente infrassimbólica, ou pré-simbólica. É uma das explicações do “feitiço” da poesia, de sua eficácia (...).¹²⁶ (GLEIZE, 1983, p. 30)

Em outras palavras, é o corpo sensível e, mais especificamente, o coração vibrante, no íntimo de todos os homens, que os faz capazes de perceber a poesia. Dotados dos mesmos “instrumentos”, tanto o poeta quanto o destinatário – ou o leitor, termo que, como vimos, não abrange a totalidade das ações ou práticas dessa figura – poderiam partilhar experiências, identificando-se mutuamente. Por meio do poema, a comunicação entre ambos seria completa, pois ele realizaria uma “sobrecomunicação” (que estaria além ou acima das possíveis diferenças existentes entre os “instrumentos” ou “corações” humanos, superando os eventuais “ruídos” de “cordas” ou “teclas desafinadas”) e uma “infracomunicação” (anterior e mais abstrata, ligada à exaltação ou entusiasmo que os versos buscariam partilhar e que, apesar de passar pela linguagem – ou pelos “instrumentos” – ultrapassa seus limites, extrapolando as possibilidades da comunicação). Esse reconhecimento e identificação entre poeta e leitor, que possibilitaria um tipo de comunicação perfeita de vivências e experiências proporcionaria os efeitos sentidos como “feitiço”, “lampejo” ou “revelação” poética.

Dito de outro modo, se os seres humanos são dotados dos mesmos corpos-instrumentos, capazes de assimilar impressões e sensações iguais ou semelhantes no íntimo de seu coração, bastaria tanger as notas corretas para que a experiência do poeta fosse inteiramente identificável pelo destinatário ou leitor. Em uma espécie de irmandade ou solidariedade ideal, a comunicação entre as duas figuras seria, portanto, perfeita e

¹²⁶ Enfin, le poème manifestant la langue en action, et manifesté par elle, va agir sur le corps du destinataire de poésie : le corps du « lecteur » (le mot est ici prononcé à défaut) doit idéalement vibrer au même rythme que le corps vibrant du poète. La poésie va réaliser une communication complète qui sera à la fois une surcommunication (c’est-à-dire la communication moins les « bruits » qui toujours l’entachent) et en même temps une infracommunication, c’est-à-dire une communication qui, bien qu’elle passe, comme un courant, par les fils du langage, est essentiellement infrasybolique, ou pré-symbolique. C’est une des explications du « charme » de la poésie, de son efficace (...).

absoluta: a poesia, ou o “canto da alma”, seria totalmente partilhada por um interior ou intimidade comuns.

As palavras do poeta encontrarão eco em uma espécie de fórmula lapidar de Victor Hugo, contida no prefácio datado de dezembro de 1822 a *Odes et Ballades*: « La poésie, c’est tout ce qu’il y a d’intime dans tout » [“A poesia, é tudo o que há de íntimo em tudo”] (HUGO, 1867, p. 2). Dessa maneira, por mais interior e pessoal que seja a experiência dramatizada pelo poeta, ela também é, ou poderia ser, a experiência do destinatário do poema, de seu leitor. A passagem, porém, considerada como exemplar a respeito desta relação se encontra em outro prefácio do autor, ao livro *Les Contemplations* [*As Contemplações*], de 1856:

É esta, então, a vida de um homem? Sim, e a vida dos outros homens também. Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida que seja sua. Minha vida é a vossa, vossa vida é a minha, vós viveis o que eu vivo; o destino é um. Tomai então este espelho, e mirai-vos. Queixam-se por vezes dos escritores que dizem eu. Falai-nos de nós, pedem-lhes. Ai! Quando eu vos falo de mim, eu vos falo de vós. Como não o sentis? Ah! insensato, que crê que eu não seja tu.¹²⁷ (HUGO, 2002, p. 26)

Este prefácio afirma que, apesar de serem inspirados pela experiência particular do sujeito poético, ou daquele que diz “eu” nos versos, *Les Contemplations* tratam de experiências que são ou poderiam ser iguais às dos leitores, ou àqueles a quem os poemas se destinam. O livro traz “a vida de um homem” e “a vida de outros homens também”, como em um “espelho”. Sendo assim, o “eu” que se exprime ali é refletido e pode ser também como o “tu” ao qual se destinam os versos, pois a vivência mais íntima desse “eu” é partilhada com aquele que lê.

¹²⁷ Est-ce donc la vie d’un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n’a l’honneur d’avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous leur-crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi !

Há no parágrafo, porém, um interessante jogo entre os pronomes empregados para se dirigir ao leitor, o « vous » [“vós”], mais geral e respeitoso, e o « toi » [“tu”], individualizado e mais íntimo, com o qual a última frase se fecha. Nos poemas, eles irão se combinar a um « moi » [“eu”] que será, da mesma forma, pessoal e coletivo, em uma espécie de individualidade universal ou um « individu sans individualité » [“indivíduo sem individualidade”] nas palavras de Charles-Wurtz (2001, p. 17). Essa relação estabelecida entre o “autor” e aquele que recebe os poemas, ou o “leitor”, de *Les Contemplations*, por meio deste prefácio merece um exame mais detido. Nele, Hugo sugere ou solicita que o “leitor” se coloque ativamente frente à obra, contrariando o que seria uma atitude passiva de leitura e uma espécie de identificação plena e ideal entre “autor” e “leitor”. Nos poemas em prosa de Baudelaire esse deslocamento será levado ainda mais longe e, tanto a identificação total entre a representação do poeta e de seu público será questionada, como a relação entre ambos receberá ainda tonalidades de ironia e provocação.

2. “Ao leitor” e o prefácio a *Les Contemplations*, de Victor Hugo

O prefácio de *Les Contemplations* se inicia com um parágrafo em que o “autor” oferece ao “leitor” a seguinte indicação: “Se um autor pudesse ter algum direito de influenciar o estado de espírito dos leitores que abrem seu livro, o autor das *Contemplações* se limitaria a dizer o seguinte: Este livro deve ser lido como se leria o livro de um morto” [« Si un auteur pouvait avoir quelque droit d’influer sur la disposition d’esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l’auteur des *Contemplations* se bornerait à dire ceci : Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d’un mort »] (HUGO, 2002, p. 25). Ao

final dos nove parágrafos que o prefácio contém, o texto é assinado com as iniciais “V.H.”, acompanhadas do local e data: Guernesey, março de 1856.

O sujeito encenado pelos poemas, portanto, seria “um morto”, exilado¹²⁸, e apenas as iniciais ao final do texto, que apagam parcialmente o nome Victor Hugo, ligam-no à pessoa com existência no mundo. Porém, é essa ligação com o poeta histórico-biográfico que vai garantir a estabilidade do sujeito dramatizado pelos poemas, como visto no capítulo anterior. Assim sustentada, a voz poética expõe a individualidade deste “autor”, que o “leitor” seria capaz de reconhecer e com a qual poderia se identificar, em uma experiência partilhada.

Os poemas da coletânea, que recebem datas em sua maior parte ficcionais, encenam, porém, uma trama cronológica que emprega uma série de elementos biográficos de Victor Hugo, mas que não corresponde exatamente à sua biografia. Desta maneira, o “eu” dramatizado pela obra não se torna apenas um indivíduo discernível, mas a busca de uma representação que vai tanger o abstrato:

Hugo vai (como sempre) até o fim desta lógica poética: ele constrói o sujeito fictício das *Contemplações* por exfoliação do sujeito real, removendo, camada por camada, a casca da individualidade para chegar ao íntimo, ou seja, a este núcleo da subjetividade que é a mesma para todos. A construção do eu que implica o pacto autobiográfico toma aqui a forma paradoxal de uma desconstrução, de uma “abolição” que é a própria condição de sua “assunção”, para retomar os termos de Pierre Albouy. É, portanto, um “morto” que fala, como afirma de maneira provocante o primeiro parágrafo do prefácio, e é a este preço que o discurso lírico toca o universal.¹²⁹ (CHARLES-WURTZ, 2002, p. 6)

¹²⁸ Guernesey é a ilha britânica onde Hugo se estabeleceu entre 1856 e 1870, após ser banido da França devido ao golpe de Luís Napoleão Bonaparte em 1851, e depois de ter passado pela Bélgica e pela ilha de Jersey.

¹²⁹ Hugo va (comme toujours) jusqu’au bout de cette logique poétique : il construit le sujet fictif des *Contemplations* par exfoliation du sujet réel, détachant, lambeau par lambeau, l’écorce de l’individualité pour arriver à l’intime, c’est-à-dire à ce noyau de la subjectivité qui est le même pour tous. La construction du moi qu’implique le pacte autobiographique prend ici la forme paradoxale d’une déconstruction, d’une « abolition » qui est la condition même de son « assomption », pour reprendre les termes de Pierre Albouy. C’est donc bien un « mort » qui parle, comme l’affirme de façon provocante le premier paragraphe de la préface, et c’est à ce prix que le discours lyrique touche à l’universel.

O volume se manteria como uma espécie de “autobiografia universal” (CHARLES-WURTZ, 2001, p. 11) e, por meio dessa composição entre o pessoal e o geral, bem como de suas desconstruções, o mais íntimo chegaria ao universal. Para trilhar este caminho ao longo dos poemas, entretanto, parte essencial cabe à figura à qual o primeiro parágrafo se dirige: o “leitor”. É ele quem “deve” se apropriar do livro “como se” ele tivesse sido escrito por um “morto”. As modalizações empregadas por Hugo chamam a atenção, pois exibem um programa de leitura que aconselham o que fazer para obter o sentido da obra, mas não oferecem instruções precisas, concedendo certa liberdade ao “leitor”. Como se lê o livro de um morto? O prefácio não apresenta indicações claras e é precisamente neste espaço de indeterminação (e criatividade) que se situa a tarefa do “leitor”: ele será, juntamente com o “autor”, o responsável pelo sentido da obra.

Convidado a estabelecer com o texto uma relação dinâmica, aquele que lê os poemas é retirado da posição de simples receptor dos poemas para o qual o sentido seria dado de antemão. Ele deve participar do texto, indagando constantemente o “eu” que se exprime e, de certa forma, escolhendo e recolhendo indícios deixados ao longo dos textos para compor sua interpretação. Para isso, o “leitor” deveria, por exemplo, perceber, entre outras, as iniciais “V.H.” da assinatura, que indicam que o sujeito encenado pelos poemas seria o indivíduo Victor Hugo, mas não *apenas* ele. Os parágrafos seguintes do prefácio dão mais sinais a respeito deste sujeito com o qual o leitor irá se relacionar:

Vinte e cinco anos estão nestes dois volumes. *Grande mortalis ævi spatium*. O autor deixou, por assim dizer, este livro fazer-se nele. A vida, filtrando gota a gota através dos eventos e os sofrimentos, depositou-o em seu coração. Aqueles que se debruçarem encontrarão sua própria imagem nesta água profunda e triste, que foi lentamente se acumulando ali, no fundo de uma alma.

O que é as *Contemplações*? É o que se poderia chamar, se a palavra não tivesse qualquer pretensão, as *Memórias de uma alma*.¹³⁰ (HUGO, 2002, p. 25)

¹³⁰ Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. *Grande mortalis ævi spatium*. L’auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l’a déposé dans son cœur. Ceux qui s’y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s’est lentement amassée là, au fond d’une âme. / Qu’est-ce que les

Neste curto trecho, o “autor” faz referência ao historiador romano Tácito, por meio da citação latina « *Grande mortalis ævi spatium* »¹³¹ e ao escritor François-René de Chateaubriand, ao sugerir que *Les Contemplations* poderiam ser chamadas *les Mémoires d'une âme* [*Memórias de uma alma*]. Ao leitor francês, o título *Mémoires d'une âme* ressoa e remete quase diretamente a *Mémoires d'outre-tombe* [*Memórias d'além-túmulo*], de Chateaubriand, publicadas postumamente entre 21 de outubro de 1848 e 5 julho de 1850 em *feuilleton*, no jornal *La Presse*, e em onze volumes entre 1849 e 1850. A obra é a autobiografia literária e política do escritor, que narra tanto detalhes particulares como os eventos históricos dos quais participou.

Desta maneira, o livro de Hugo se inscreve em uma perspectiva histórica, colocando o “eu” que se exprime nos poemas como sujeito participante dos acontecimentos políticos e sociais de sua época. São também coletivos os “eventos” e “sofrimentos” da vida que vão filtrando o livro depositado no íntimo do “autor”, em seu “coração”. Assim, a individualidade representada pelas *Contemplations* expressa o interior, pois os poemas foram recebidos no “coração”, depositados “no fundo da alma” do “autor”, mas também exprime uma narrativa coletiva e universal, tensionando as duas esferas. O íntimo participa da realidade pública, tanto a geral e histórica, orientada pela lógica dos fatos sociais, como a mais comum, guiada pelos episódios compreendidos entre o nascimento e a morte de qualquer indivíduo.

Para compreender e interpretar os poemas, ou encontrar “sua própria imagem” neles, é preciso que o “leitor” se “debruce” [« s’y pencher »] sobre a obra ou, em outras palavras, atue sobre os poemas. Investindo neles sua própria subjetividade, o “leitor” é

Contemplations ? C’est ce qu’on pourrait appeler, si le mot n’avait quelque prétention, *les Mémoires d'une âme*.

¹³¹ Em português, “grande espaço de tempo na vida de um mortal”, retirada da obra *Vie d’Agricola*, em que o historiador critica o imperador Domiciano.

convidado a buscar em seu interior as experiências que o tornam solidário ao “eu” representado pelas *Contemplations*, encontrando o que existiria em comum com o autor e com todos os homens. Da mesma forma, ele irá selecionar no texto os elementos que participarão da interpretação, escolhendo e recolhendo os indícios deixados pelo “autor” tanto da intimidade como da vida em comum, social e histórica. Assim, a leitura se daria por meio de uma composição entre as imagens desenhadas pelo “autor” e tomadas ou preenchidas pelo “leitor” a partir do reconhecimento do que, dentro de si, poderia participar do universo comum a todos os outros “eus”. Seria dessa maneira, com uma espécie de seleção dos dados oferecidos pelo “autor” e com a escolha das particularidades das próprias experiências pessoais que o “leitor” imprime seu tom e inflexão aos poemas, contribuindo para a construção conjunta dos significados dos textos. É interessante perceber neste prefácio que, da mesma maneira que o “autor” não é representado como uma figura una e indivisível, sendo formado pela tensão entre elementos particulares e coletivos, o “leitor” também é delineado em uma imagem composta pelas mesmas instâncias, o que rompe com o que seria uma representação homogênea e totalizante de “leitor”.

A identificação entre ambos, porém, é uma das condições do pacto de leitura da obra, como explicita a imagem do “espelho” e a frase que encerra o sexto parágrafo do prefácio: « Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi ! » [“Ah! insensato, que crê que eu não seja tu!”] (HUGO, 2002, p. 26). Como nota Charles-Wurtz (2002, p. 19), esta frase, um verso alexandrino que sobressai na prosa do prefácio, parece ecoar o alexandrino final de « Au Lecteur » [“Ao leitor”]: « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! » [“– Leitor hipócrita – meu semelhante – meu irmão!”], em tradução literal] (OC I, 6).

Como vimos, o poema de Baudelaire havia sido publicado na *Revue des Deux Mondes*, em 1855, e será republicado como poema liminar nas edições de *Les Fleurs du Mal* em 1857, 1861 e 1868. O prefácio de Hugo, por sua vez, recebe a data de março de 1856 e o volume sob o nome de *Les Contemplations* é colocado à venda em 23 de abril do mesmo ano. A proximidade que parece ecoar entre os alexandrinos de Hugo e de Baudelaire, porém, chama a atenção para a divergência do conteúdo.

Apesar de se encontrarem no número de sílabas e nas invectivas (« insensé », em Hugo e « hypocrite », em Baudelaire), o verso de Hugo vai partir de uma pressuposição de que todos os homens compartilham algo de comum, de coletivo, em uma solidariedade ou igualdade dada pela natureza no Bem e que será alcançada social e politicamente no futuro, com o progresso da história. A visada do sujeito que será encenado pelos poemas é dupla, conjugando a intimidade e a coletividade dos acontecimentos públicos e sociais. Já para Baudelaire, a solidariedade entre os homens é dada não por uma irmanação no Bem, mas também em seu oposto, o Mal. Lembrando outro verso de “Ao leitor”: « C’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! » (OC I, 5) [“São do Diabo os cordéis que a todos nós comandam!”] (BAUDELAIRE, 2019, p. 27, tradução de Júlio Castañon Guimarães). Assim, enquanto, para Hugo, o “insensato” é o “leitor” que não percebe que os homens são iguais e dividem as mesmas aspirações em direção ao Bem; para Baudelaire, o “hipócrita” é o “leitor” que se nega a reconhecer que os homens são irmanados pelo Mal:

o autor do prefácio das *Contemplações* vê na solidariedade de todos os “eus” um princípio democrático em ação na natureza e que falta ser atualizado na sociedade, para que se lancem nela os fundamentos da república universal e fraternal que constitui, para o poeta, a realização última do progresso na História. (...) O enunciador das *Contemplações* não busca transformar seu leitor em cúmplice, mas em cidadão da república por vir.¹³² (CHARLES-WURTZ, 2001, p. 19-20)

¹³² L’auteur de la préface des *Contemplations* voit dans la solidarité de tous les « moi » un principe démocratique à l’œuvre dans la nature et qu’il reste à actualiser dans la société, afin d’y jeter les fondements de la république universelle et fraternelle qui constitue, pour le poète, l’accomplissement ultime du progrès

A relação com o leitor das *Contemplações*, que poderia vir a ser o “cidadão” de uma futura república democrática, parece bastante diversa da que seria estabelecida com o leitor de *As flores do mal* ou dos *Pequenos poemas em prosa*. Para dizer de outro modo, a identificação que se dá entre a representação do autor e do leitor de *Les Contemplations* tem por base uma natureza humana comum, que divide princípios de fraternidade e solidariedade, e também o reconhecimento público e coletivo, pois ambos participam de uma mesma época histórica. Segundo o prefácio citado: “Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida que seja sua. Minha vida é a vossa, vossa vida é a minha, vós viveis o que eu vivo; o destino é um.” [« Nul de nous n’a l’honneur d’avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. »] (HUGO, 2002, p. 26). Entretanto, a consciência histórica é construída de maneira que o poeta ali encenado partilhe com os leitores o comprometimento com uma situação social e política a ser construída futuramente, para espelhar essa solidariedade interior. É neste sentido que a relação entre “autor” e “leitor” das *Contemplations* não é de *cumplicidade*, mas uma relação dinâmica, de uma certa exortação ao trabalho social, em que ambos compartilhariam o engajamento na edificação progressiva de uma democracia que espelhe a fraternidade entre os homens.

Em contrapartida, na poesia de Baudelaire, essa irmandade se dá por outras vias – o Mal –, o que irá operar um deslocamento não apenas no tipo de solidariedade entre “autor” e “leitor”, mas também no viés da participação pública e social. O que está em jogo na poesia baudelaireana parece ser menos o engajamento em uma sociedade por vir fundamentada em ideais do Bem e do Belo, mas o *reconhecimento* de que o oposto também está em atuação: « La conscience dans le Mal! » [“A consciência no Mal!”] (OC

dans l’Histoire. (...) L’énonciateur des *Contemplations* ne cherche pas à transformer son lecteur en complice, mais en citoyen de la république à venir.

I, 80), segundo o verso de “O Irremediável”, visto no capítulo 1. O “leitor” é “irmão”, “semelhante” e “hipócrita” – ou seja, assim como o “autor”, tem consciência *no* Mal, agindo em conjunto com ele em uma espécie de dissimulação ou impostura no seio de uma sociedade que insiste em negar sua parte satânica.

Este “leitor”, por sua vez, é do “autor” um *cúmplice*, termo utilizado em comentários como os de Pichois (OC I, 831), Colesanti (1998, p. 54), Jackson (1999, p. 264) e Brunel (2021, p. 377) ao poema « Au Lecteur ». Ao longo dos versos, as referências aos termos ligados à moral cristã – « péché » [“pecado”] (versos 1 e 5), « remords » [“remorso”] (verso 3), « repentir » [“arrependimento”] (verso 5), « Satan » [“Satã”] e « Diable » [“Diabo”] (versos 9 e 13), « Enfer » [“Inferno”] (verso 15) – contribuem para situar “autor” e “leitor” em um mesmo ambiente familiar, da cultura católica do século XIX. O poema, porém, insiste em colocar ambos na parte “infernai” deste espaço partilhado, chamando a atenção para a solidariedade no Mal que os nivela. “O objetivo de Baudelaire é claro, que é o de implicar seu leitor em um tipo de *confissão partilhada* que tornaria impossível toda denegação da realidade do Mal” [« Le but de Baudelaire est clair, qui est d’impliquer son lecteur dans une sorte de *confession partagée* qui rendrait impossible toute dénégation de la réalité du Mal. »] (JACKSON, 1999, p. 264, grifos nossos). Como visto no capítulo anterior, os pronomes na segunda pessoa do plural (« nos » [“nosso”] e « nous » [“nós”]) repetidos da primeira à nona estrofe só serão modificados no penúltimo verso, dirigido diretamente à segunda pessoa (« tu » [“tu”]), colaborando para o aspecto de “confissão dividida”, ou da admissão sem subterfúgios, desta igualdade no oposto do Bem¹³³. Sendo assim, palavras como “fraternidade”, “igualdade”, “solidariedade” ou “irmandade”, que a doutrina cristã costuma relacionar ao Bem, serão revertidas na perspectiva baudelairiana: será praticamente inviável a recusa

¹³³ A respeito dos pronomes na segunda pessoa do plural neste poema cf. ainda Jackson (2018, p. 15-16).

da aliança no Mal que une “autor” e “leitor”. Essa relação singular irá aproximar as duas figuras, tornando-as *cúmplices*, tanto nos vícios quanto na hipocrisia.

Dessa forma, em acordo a respeito do pacto na ocupação deste lugar infernal, o poeta e os leitores dramatizados em *As flores do mal* poderão também partilhar o aspecto coletivo implicado neste reconhecimento, que seria uma espécie de consciência crítica orientada para instâncias que desprezam o lugar reservado também ao Mal. Distante de um projeto que estenda a solidariedade humana em uma sociedade “igualitária” – ou seja, igualada pelo Bem –, a “tarefa civilizatória” baudelairiana seguiria na direção da discordância de qualquer projeto social unificador que ignore a parcela satânica que compõe seus indivíduos. Seria uma “problematização da semelhança”, para empregar as palavras de Marcos Siscar (2012, p. 67), em estudo sobre aspectos relativos a implicações éticas e políticas da poesia.

A partir sobretudo da leitura da obra de Mallarmé, Siscar irá trazer algumas perspectivas que parecem cabíveis para a compreensão desse aspecto da obra baudelairiana: a consideração do desejo de equivalência e sua constante frustração recolocaria o discurso poético em suas intrincadas e complexas relações de representação, conhecimento, crítica e participação na sociedade. Em outras palavras, a poesia poderia trazer e reimaginar uma espécie de igualdade ou de conjunto de semelhantes que jamais seriam igualados, mas estariam em um contínuo movimento *por vir*, em ritmos diversos de aproximação ou diminuição em direção a um horizonte da equivalência. Como uma igualdade capaz de manter e tensionar a dessemelhança.

Segundo trecho de *Mon cœur mis à nu*: « Théorie de la vraie civilisation. Elle n’est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel. » (OC I, 697) [“Teoria da verdadeira civilização. Ela não está no gás, nem no vapor, nem nas mesas giratórias, ela está na diminuição dos traços do

pecado original.” (tradução de Thiago Mattos de Oliveira, 2018, p. 402)]. Seria o “reconhecimento coletivo da depravação natural do homem, o ponto de partida para a tarefa civilizatória da ‘diminuição dos traços do pecado original’”, de acordo com VERAS (2022, p. 98). Ou seja, essa tarefa não tem a intenção de apagar ou extirpar o Mal, que se manifesta pelos “traços do pecado original”, mas de considerá-lo e assim, talvez, reduzi-lo. Daí a « conscience malheureuse de Baudelaire en face de l’histoire » [“consciência infeliz de Baudelaire diante da história”] (VADÉ, 1996, p. 22), trabalhada por autores como Hugo Friedrich (1978) ou Antoine Compagnon (2014, particularmente p. 31-46).

Esse assentimento da solidariedade apoiada no reverso do Bem irá produzir ainda fendas significativas não apenas nas representações de “poeta” e de seu “leitor” como também na constituição da singular relação entre as duas figuras. O aspecto provocativo e irônico, presente em “Ao leitor” sobretudo nos dois últimos versos, em que o sujeito poético se dirige diretamente ao « tu », é uma das principais forças em ação para o rompimento da ilusão da identificação completa entre o “eu” do poema e seu interlocutor, impedindo que a *cumplicidade* entre ambos se torne *adesão*.

A « vorace Ironie » (OC I, 78) [“voraz Ironia” (BAUDELAIRE, 2019, p. 249)], segundo os termos do poema « L’Héautontimorouménos » [“O Heautontimoroumenos”], combinada a estratégias que parecem buscar conquistar e irritar o destinatário dos poemas baudelairianos, irá operar uma fissura decisiva nos véus da fantasia lírica da mera identificação. O poeta representado pelos poemas em prosa parece estender ao leitor o convite a um reconhecimento fácil e transparente, convite que, ao ser aceito, precisa ser examinado de maneira crítica, constatando-se que o “eu” dramatizado pelos textos é submetido a ironias que não permitem nem a assimilação completa ao sujeito poético e o Charles Baudelaire do mundo, nem entre a figura do poeta e seu destinatário. É a

“armadilha”, mencionada no capítulo anterior (p. 108-109) a respeito do comentário de MURPHY (2003, p. 28), na qual o leitor deve cair para, em seguida, emergir, transpondo a ilusão criada pelo poema.

Neste ponto, portanto, a poesia baudelairiana estabelece uma divergência em relação a uma poética de matriz romântica fundada no pacto de leitura que estabelece o reconhecimento e a identificação entre a figura do poeta e seu leitor, da qual a lírica de Lamartine e também a de Hugo, com as modulações vistas, talvez sejam expressivas: o vínculo entre o eu lírico e o destinatário dos poemas em prosa de Baudelaire não é *apenas* da familiaridade ou da assimilação constituídas pelo compartilhamento da figuração da agitação das “próprias fibras do coração do homem”, de “tudo o que há de íntimo em tudo” ou da imagem de que “minha vida é a vossa, vossa vida é a minha”. A ligação entre é *também* de ironia, provocação, sarcasmo, desconfiança, entre outras atitudes que excederiam a fraternidade ou solidariedade.

Em suma, a relação do sujeito lírico romântico com aquele a quem os poemas se destinam está, em linhas gerais, ancorado no pacto de espelhamento da intimidade e da realidade histórica. Nas palavras de Yves Vadé:

Natureza humana comum e comunidade de época, para além das ideologias opostas, implicam uma comunidade de experiências vividas que dão sentido ao “eu sou tu” que o poeta romântico endereça sob formas diversas a seu leitor.¹³⁴ (VADÉ, 1996, p. 23)

Nos poemas de Baudelaire, porém, esse “eu sou tu”, ou a identificação que se dá pelo reconhecimento da origem comum no Mal, será dirigido ao leitor por meio de invectivas ou do que Murphy (2003, p. 28) chamou de “poética da provocação”.

¹³⁴ Nature humaine commune et communauté d’époque, par-delà des idéologies opposées, impliquent une communauté d’expériences vécues qui donnent son sens au « je suis toi » que le poète romantique adresse sous des formes diverses à son lecteur.

3. Provocação: “O cão e o frasco”

O poema em prosa que, talvez, aborde mais diretamente a relação irônica e provocativa entre as representações de “poeta” e de “leitor” seja « Le Chien et le flacon » [“O Cão e o frasco”], em que o público é comparado a um cão:

Le chien et le flacon

« – 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 choisies. » (OC I, 284)

O Cão e o frasco

“Meu lindo cão, meu bom cãozinho, meu querido totó, aproxima-te e vem respirar um excelente perfume comprado na melhor perfumaria da cidade.”

E o cão, balançando o rabo, o que é, creio eu, nesses pobres seres, o signo correspondente ao riso e ao sorriso, aproxima-se e põe curiosamente o seu nariz úmido no frasco destampado; depois, recuando subitamente com horror, começa a latir contra mim, como forma de reprovação.

“Ah! miserável cão, se eu tivesse te oferecido um pacote de excrementos, tu o terias farejado com deleite e talvez até devorado. Assim, indigno companheiro de minha triste vida, tu te assemelhas ao público, a quem não se deve jamais apresentar perfumes delicados que o exasperem, mas dejetos cuidadosamente escolhidos.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 24, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras)

“O cão e o frasco” foi originalmente publicado na primeira série de nove poemas em prosa¹³⁵ reunidos sob o título *Petits poèmes en prose* no jornal *La Presse* de 26 de

¹³⁵ A saber: I - « L’Étranger » [“O estrangeiro”], II - « Le Désespoir de la vieille » [“O desespero da velha”], III - « Le Confiteor de l’artiste » [“O confiteor do artista”], IV - « Un plaisant » [“Um engraçadinho”], V - « La Chambre double » [“O quarto duplo”], VI - « Chacun la sienne » [“A cada a sua”] (este poema virá a ser « Chacun sa Chimère » [“A cada um sua quimera”] na edição de 1869), VII - « Le Fou et la Vénus »

agosto de 1862. Retomado na edição póstuma de 1869, ele ocupa a mesma posição no início da coletânea e, entre « Le Fou et la Vénus » [“O bobo e a Vênus”] e « Le Mauvais Vitrier » [“O mau vidraceiro”] que tratam, entre outras questões, de critérios estéticos, “O Cão e o frasco” encena ainda o motivo da solicitação e da relação com o destinatário. O lugar, tanto deste poema em prosa, que cita diretamente a figura do “público”, quanto do poema “Ao leitor”, que sempre esteve no início das edições de *As flores do mal*, contribui para ressaltar a prioridade desse vínculo na obra baudelairiana.

Além da linguagem aparentemente sem subterfúgios, com um “simbolismo “evidente”, que tornaria este texto, para parte da crítica, um dos “menos interessantes” do conjunto (HIDDLESTON, 1987, p. 88), sobressai nos comentários críticos ao texto a ligação figurada entre poeta e público. Uma parte considerável das leituras tende a considerá-lo como uma alegoria bastante clara da situação do artista, como exemplifica o comentário de Pichois (OC I, 1313) nas *Œuvres complètes*: “O tema desta alegoria é o da situação do artista, no meio do século XIX, em uma sociedade que ‘é doída por excrementos’ (*Mon cœur mis à nu*).” [« Le thème de cette allégorie est celui de la situation de l’artiste, au milieu du XIXe siècle, dans une société qui ‘raffole des excréments’ (*Mon cœur mis à nu*). »].

A edição dos *Petits poèmes en prose* de Robert Kopp (1969, p. 207) vai juntar a esse motivo o do “divórcio” entre o poeta e seus leitores: “Este poema, alegoria e *boutade* de uma só vez, retoma um tema de que a obra e a correspondência de Baudelaire oferecem inúmeras variações: o do isolamento e da impopularidade do gênio, do divórcio entre o artista e o público” [« Ce poème, allégorie et boutade à la fois, reprend un thème dont l’œuvre et la correspondance de Baudelaire offrent d’innombrables variations: celui de

[“O bobo e a Vênus”], VII - « Le Chien et le flacon » [“O cão e o frasco”] e IX - « Le Mauvais Vitrier » [“O mau vidraceiro”].

l'isolement et de l'impopularité du génie, du divorce entre l'artiste et le public. »]. Em suas notas ao poema, Henri Lemaître prossegue:

Assim se encontra alegoricamente proposto o tema, também eminentemente baudelairiano, da imbecilidade do público (...). É ainda o tema de *O Albatroz* e do poeta exilado entre os filistinos. Porém, é mais que um lugar-comum. Este apólogo simbólico do cão e do perfume (...) é um tipo de condensado autobiográfico: Baudelaire nunca deixou de experimentar dolorosamente a incompreensão do público e de seus representantes, editores ou diretores de jornais (a começar pelo destinatário dos *Pequenos Poemas*, Arsène Houssaye); a história mesma desses poemas atesta isso. (...) Por outro lado, é claro que numerosos projetos contidos nos *Diários íntimos*, como também algumas páginas das *Curiosidades Estéticas*, dizem respeito ao tema lancinante do divórcio entre o artista e o público, que é certamente uma das fontes mais profundas do spleen baudelairiano.¹³⁶ (LEMAITRE, 2018, p. 36-37)

Nestes comentários, o crítico reúne a alegoria da incompreensão do artista e do poeta exilado, a estupidez do público (que seria um “tema eminentemente baudelairiano”) e o “tema lancinante do divórcio entre o artista e o público”, ou seja, da ruptura entre ambos. Esses “temas” literários, porém, recebem uma ancoragem “autobiográfica”: estariam relacionados com a dor ou sofrimento pessoais experimentados pelo artista Charles Baudelaire (sob essa camada interpretativa possivelmente estaria o processo sofrido pelo autor por ocasião da publicação da primeira edição de *As flores do mal*, em 1857, que, em um dos projetos de prefácio escritos pelo poeta é descrito como « suite d'un malentendu fort bizarre » [“resultado de um mal-entendido muito estranho”] (OC I, 184)). As notas exprimem o deslize entre imagens e episódios encenados no interior dos poemas baudelairianos (os temas do poeta exilado, da estupidez do leitor, do divórcio

¹³⁶ Ainsi se trouve allégoriquement proposé le thème, lui aussi éminemment baudelairien, de l'imbécilité du public (...). C'est encore le thème de *L'Albatros* et du poète exilé parmi les philistins. Mais c'est plus qu'un lieu commun. Cet apologue symbolique du chien et du parfum (...) est une sorte de condensé autobiographique : Baudelaire n'a jamais cessé d'éprouver douloureusement l'incompréhension du public et de ses représentants, éditeurs ou directeurs de journaux (à commencer par le dédicataire des *Petits Poèmes*, Arsène Houssaye) ; l'histoire même de ces poèmes en témoigne. (...) D'autre part, il est clair que nombre des projets contenus dans les *Journaux intimes*, comme aussi certaines pages des *Curiosités Esthétiques*, concernent ce thème lancinant du divorce entre l'artiste et le public, qui est certainement l'une des sources les plus profondes du spleen baudelairien.

entre artista e público), procurando suas origens ou consequências no exterior do texto ficcional, ou seja, na dor ou *spleen* do Charles Baudelaire biográfico ou histórico.

Algo semelhante ocorre no comentário de Jacques Crépet, publicado no volume que organiza dos *Petits poèmes en prose*, parte das *Œuvres Complètes* editadas entre 1922 e 1953 pelas edições Louis Conard:

Este foi um dos méritos mais constantes de Baudelaire, o de não fazer concessões a sua época, mas não se deveria crer que ele não sofria, e cruelmente, por sua “impopularidade”. Frequentemente, em sua correspondência, o vemos prometer se vingar da incompreensão e da injustiça de seus contemporâneos. É também um dos objetivos que ele se propunha ao reunir os documentos para *Mon cœur mis-à-nu*.¹³⁷ (CRÉPET, 1926, p. 278)

A partir do poema em prosa, o trecho menciona o “sofrimento” de Baudelaire em razão de sua “impopularidade”. J. Crépet cita ainda a correspondência do artista (que o crítico organizava na mesma época), em que Baudelaire se referia à “incompreensão” e “injustiça dos contemporâneos”, bem como à “vingança”. O título póstumo *Mon cœur mis à nu*, em que o poeta exercitaria essa revanche é também trazido pela nota. Crépet adiciona, assim, o tópico da fúria vingativa, um dos objetivos das páginas de *Mon cœur mis-à-nu*, ao sofrimento e à dor de Baudelaire, justificando-o pela menção nas cartas.

O que seria a agressividade, violência ou “vingança” trazidas pelo texto são o centro da análise que Jérôme Thélot dedica a “O cão e o frasco”. Segundo o crítico, este é “provavelmente o [poema] mais agressivo que Baudelaire tenha escrito” [« probablement le [poème] plus agressif que Baudelaire ait écrit »]. Nele, a agressão é “estarrecedora” [« stupéfiante »] (THÉLOT, 1993, p. 19 e 20). O título é abordado no prólogo a *Baudelaire – violence et poésie*, livro em que o autor se propõe a estudar a obra do poeta pela perspectiva da ruptura e da violência. O papel da “violência das palavras”

¹³⁷ Ça a été un des mérites les plus constants de Baudelaire, que de ne pas faire de concessions à son époque, mais il ne faudrait pas croire qu’il ne souffrait pas, et cruellement, de son « impopularité ». Souvent même dans sa correspondance, on le voit se promettre de tirer vengeance de l’incompréhension et de l’injustice de ses contemporains. C’est aussi l’un des buts qu’il se proposait en amassant des documents pour *Mon cœur mis-à-nu*.

[« violence des mots »] em poesia será uma das questões abordadas. Da mesma maneira que na edição comentada de J. Crépet, os argumentos para a interpretação buscam também a correspondência, excertos da edição dos então chamados *Écrits intimes* e o que seriam informações biográficas constitutivas da experiência vivida por Charles Baudelaire (como a citação de cartas à Mme. Aupick, mãe do poeta, em que há menções à relação com Jeanne Duval, companheira de Baudelaire), para explicar a ligação agressiva que seria estabelecida neste poema em prosa não apenas entre o artista e o público, mas também entre o poeta e sua obra.

O comentário exhibe, como uma parcela da crítica a este poema em prosa, alternância entre os motivos construídos pela ficção e elementos fora dela, ou seja, entre temas textuais e aspectos que seriam do âmbito íntimo e pessoal do autor. Interpretações assim se colocam, portanto, em um espaço que oscila entre a representação do poeta, interna ao poema, e o que seriam os relatos da biografia ou da existência de Baudelaire, exteriores ao texto ficcional. Da mesma forma, entrelaçam a dramatização de um público estúpido ou indigno, interior ao texto, e o que seria o público localizado fora da economia poética – os membros da imprensa, exemplificado na nota de Lemaitre por Arsène Houssaye, ou do círculo íntimo, como Mme. Aupick e Jeanne Duval no texto de Thélot, bem como o que seria o grupo de leitores de poesia e periódicos do século XIX.

Como visto no capítulo anterior, essa aparente confusão entre as imagens da ficção e o que seriam os acontecimentos históricos vividos pelos artistas e pelo público é uma das leituras possíveis – e provavelmente desejadas – pelo poema em prosa em questão. Contudo, ao tratar os dados históricos ou biográficos como origem, justificativa ou explicação dos sentidos do texto, estabelecendo uma relação direta com o poema em prosa, os comentários tendem a colocar rapidamente um ponto final na interpretação, esgotando-a, com a propensão a deixar de lado aspectos interiores à construção poética,

que poderiam ampliar a leitura. O viés biográfico parece atuar de maneira mais proveitosa quando não recusa ou impede outras interpretações mais próximas à estrutura textual, oferecendo informações ou intertextos complementares à leitura. Possivelmente por essa razão, grande parte dos comentários a respeito de “O cão e o frasco” são bastante breves, seja explicando-o como expressão autoral de dor, sofrimento, ressentimento ou vingança motivadas pela incompreensão do público e por uma “ruptura” com o leitor, seja mencionando sua linguagem direta, um apólogo que, à primeira vista, se apresenta como “uma alegoria transparente de recepção literária” [“a transparent allegory of literary reception”] (SCOTT, 2018, p. 121).

Em linhas gerais, o texto retrata um cão que recusa um “excelente perfume” e é comparado pelo sujeito lírico ao público, a quem não se deve oferecer “perfumes delicados”, mas “dejetos cuidadosamente escolhidos”. Desse modo, o que seria a “mensagem” do texto, trazida por imagens claras e evidentes se resumiria ao descompasso entre o artista e seu público, dada a predileção deste último por obras de qualidade desprezível. Em apoio à argumentação, parte das interpretações reproduz trecho de *Mon cœur mis-à-nu* que afirma que o Francês « raffole des excréments » [“refestela-se em excrementos”] (OC I, 698).

Como bem anota o crítico Steve Murphy (2003, p. 69), chama a atenção um texto que, tecendo censuras à má poesia, pareça, ele mesmo, ser desprovido de atributos poéticos: “O poeta teria se esquecido de dar uma *forma* poética à sua mensagem sobre a poesia – e sobre a *forma* da poesia? (...) Como *captatio benevolentiae*, Baudelaire poderia ter imaginado algo melhor.” [« Le poète aurait-il oublié de donner une *forme* poétique à son message portant sur la poésie – et sur la *forme* de la poésie ? (...) Comme *captatio benevolentiae*, Baudelaire aurait pu imaginer mieux. »]. A leitura parece conduzir a esse aparente paradoxo entre a linguagem banal e explícita de um texto em que artista e público

são representados e a reflexão implícita a respeito da qualidade da obra que motiva a relação entre as duas figuras. Neste ponto, o poema em prosa pode oferecer valiosos indícios sobre a construção do vínculo entre “poeta” e “leitores” dramatizados pelo texto baudelairiano¹³⁸.

A contradição entre as expressões textuais claras e diretas que levariam a considerações mais complexas é abordada por Baudelaire em *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*. No estudo, o poeta vai elogiar na obra de Rabelais a relação entre a *forma* e a *moral*, como vimos no primeiro capítulo, e identifica também no autor a justaposição entre elementos evidentes e misteriosos. De acordo com o trecho do ensaio:

Rabelais, qui est le grand maître français en grotesque, garde au milieu de ses plus énormes fantaisies quelque chose d'utile et de raisonnable. Il est directement symbolique. Son comique a presque toujours la transparence d'un apologue. Dans la caricature française, dans l'expression plastique du comique, nous retrouverons cet esprit dominant.¹³⁹ (OC II, 539)

O tipo de cômico rabelaisiano é descrito como “diretamente simbólico”, contradição apoiada pela descrição de seu estilo como tendo “a transparência de um apólogo”¹⁴⁰. Em linhas gerais, o contraste entre a linguagem nítida ou transparente compondo figuras textuais mais elaboradas, como símbolos ou apólogos, é uma das

¹³⁸ Tratei de alguns desses aspectos, reunidos à questão da violência direcionada a si mesmo e à constituição da obra, de maneira mais ampla, em texto anterior (LOIOLA, 2019). O trabalho pretendia delinear de que maneira a hostilidade presente nessa relação seria capaz de construir ambivalências e contradições promotoras de indeterminação dos sentidos e de interessantes matizes críticos. Neste trabalho, iremos nos ater aos pontos que dizem respeito à ligação irônica e provocativa entre poeta e leitor – constitutivos da singular fraternidade entre ambos.

¹³⁹ Rabelais, que é o grande mestre francês do grotesco, conserva no meio de suas gigantescas fantasias algo útil e racional. Ele é diretamente simbólico. Seu cômico tem quase sempre a transparência de um apólogo. Na caricatura francesa, na expressão plástica do cômico, reencontraremos esse espírito dominante. (BAUDELAIRE, 1995, tradução de Plínio Augusto Coêlho).

¹⁴⁰ O apólogo é assim descrito pelo *Dictionnaire de L'Académie française* (1832-5, 6^{ème} édition): “pequena narrativa de um fato verdadeiro ou fabuloso, no qual se tem o objetivo de apresentar de maneira indireta uma verdade moral e instrutiva” [« petit récit d'un fait vrai ou fabuleux, dans lequel on a pour but de présenter d'une manière indirecte une vérité morale et instructive »]. Assim, apesar da linguagem clara, o que se poderia chamar de mensagem, ou a “verdade moral e instrutiva” do apólogo, não é apresentada de maneira direta.

propriedades do cômico estudadas no ensaio. No trecho, Rabelais é descrito como o “grande mestre francês do grotesco”, uma das vertentes do cômico, sendo um autor capaz de conservar algo de “útil” e “sensato” ou “razoável”, mesmo em grandes fantasias. Em outras palavras, sua obra conseguiria aliar a expressão clara na elaboração de figuras mais complexas, extraindo dessa composição reflexões proveitosas – como um apólogo, porém um apólogo que leva ao riso –, o que seria o caráter dominante da caricatura francesa¹⁴¹. Essa forma parece ser bastante próxima de “O cão e o frasco” que, lido pela perspectiva cômica, apresenta sua estrutura derrisória, afeita à caricatura.

Um dos indícios de que o poema em prosa estaria em diálogo com o cômico como construído por Rabelais são as imagens do cão e do frasco de perfume, possíveis alusões ao “Prólogo do autor” de *Gargantua*. Neste prólogo, vastamente comentado pela crítica literária (DEMERSON, 1994, p. 309-340), Rabelais discute a leitura alegórica, como vimos no primeiro capítulo. O autor vai comparar o leitor cuidadoso a um cão e o texto a um reservatório de substâncias preciosas. Os ecos do “Prólogo do autor” em “O cão e o frasco” foram abordados por autores como Michel Charles (1977, p. 249-262), Sonya Stephens (1998, 1999) e Maria C. Scott (2018).

Esta última, em livro sobre o *Spleen de Paris* publicado em 2005 como desdobramento de sua tese de doutorado (SCOTT, 1999), dedica um capítulo a estudar de que maneira alguns dos poemas em prosa poderiam ser lidos como “alegorias da produção e recepção do *Spleen de Paris*.” [“allegories of the production and reception of *Le Spleen de Paris*.”] (SCOTT, 2018, p. 119). A análise explora de que forma a alegoria, nas

¹⁴¹ Há ainda a menção de Baudelaire a Rabelais, ligando-o grandes imagens fantasiosas, em *La Fanfarlo*, uma novela publicada no primeiro fascículo do *Bulletin de la Société des gens de lettres*, de 1847. No início do texto a personagem Samuel Cramer é descrita como « se vautrant avec Rabelais dans toutes les goinfries de l’hyperbole » [“regozijando-se com Rabelais em todas as glotonarias da hipérbole”] (OC II, 554). E. T. A. Hoffmann será outro autor mencionado no ensaio baudelaireano e descrito em termos semelhantes (OC II, 542). Trataremos da relação entre o escritor alemão e Baudelaire mais adiante.

palavras de Baudelaire « un des plus beaux genres de l’art » [“um dos mais belos gêneros da arte”] (OC II, 368) e uma das formas com que o autor descreve a natureza (C I, 337), faria do artista um « traducteur, un déchiffreur » [“um tradutor, um decifrador”] (OC II, 133) de metáforas e símbolos. Na composição de suas próprias alegorias, o poeta exigiria de seu leitor a atuação semelhante na decodificação. Contudo, as alegorias baudelairianas seriam “irônicas” [“ironic allegories”] (SCOTT, 2018, p. 121) que vão desestabilizar esse leitor, por meio da problematização do próprio processo de interpretação.

A entrada da ironia e da derrisão na composição dos poemas em prosa constituídos pelo processo alegórico será investigada por meio da aproximação das imagens representadas em “O cão e o frasco” e no “Prólogo do autor” de *Gargantua*. Rabelais, neste seu texto introdutório, que mescla o erudito ao cômico, emprega as imagens do cão e de “silenos”, caixinhas de aparência frívola e conteúdo valioso:

Silenos eram na época umas caixinhas que nem essas que vemos nas bodegas dos boticários, pintadas por cima com figuras alegres e frívolas, tais como harpias, sátiros, pássaros bridados, lebres chifrudas, patos de albarda, bodes volantes, veados atrelados e outras dessas pinturas contrafeitas ao bel-prazer só para excitar o mundo ao riso. Assim foi Sileno, o mestre do bom Baco; porém por dentro guardavam boas drogas, tais como bálsamo, âmbar gris, cardamomo, almíscar, cebolinha [civeta, mamífero africano que possui glândulas secretoras de almíscar], pedrarias e outras coisas preciosas. (...)

(...) É por isso que precisamos abrir o livro e cuidadosamente pesar o que ali é exposto. Assim vão perceber que a droga ali contida tem um valor bem diferente do que prometia a caixinha. Ou seja, que os temas aqui tratados não são tão malucos quanto o título por cima sugeria.¹⁴² (RABELAIS, 2021, p. 212-213, tradução de Guilherme Gontijo Flores)

¹⁴² Silenes estoient jadis petites boites telles que voyons de present es boutique des apothecaires pinctes au dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de Harpies, Satyres, oysons bridez, lievres cornuz, canes bastées, boucqs volans, cerfz limonniers, et aultres telles pinctures contrefaictes à plaisir pour exciter le monde à rire. Quel fut Silene maistre du bon Bacchus : mais au-dedans l’on reservoit les fines drogues, comme Baulme, Ambre gris, Amomon, Musc, zivette, pierreries : et aultres choses precieuses. (...) // (...) C’est pourquoy fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce que y est deduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d’aulture valeur que ne promettoit la boite. C’est-à-dire que les matieres icy traictées ne sont tant folastres, comme le tiltre au dessus pretendoit. (RABELAIS, 1996, p. 46-48)

A citação ao “silenos” é feita nas primeiras linhas do “Prólogo”, com a descrição das “pinturas alegres e frívolas” feitas no exterior das caixinhas que, à primeira vista, parecem feitas apenas para “excitar o mundo ao riso”. Contudo, a divertida cobertura dissimula o rico interior, composto de “boas drogas” e materiais preciosos. Ao longo do texto, o autor esclarece aos leitores que faz essa menção para instruí-los sobre como o livro deveria ser tratado: se não se deixarem levar apenas pela aparência exterior (o título) e abrirem o livro, abordando o texto com cuidado, irão perceber que o conteúdo é diferente do que a capa promete. Rabelais sugere aos leitores que não parem nos gracejos, na diversão e no riso, mas prossigam na interpretação para encontrar os sentidos mais elevados que o texto propõe. Para isso, deveriam agir com diligência, como os cães, quando encontram um osso repelo de tutano:

Já viram um cachorro quando encontra um osso com tutano? É, como diz Platão, *liber II De republica* [livro 2 da República], o bicho mais filósofo do mundo. Se já viram, devem ter notado com que devoção o contempla, com que cuidado o guarda, com que fervor o segura, com que prudência o rói, com que paixão o quebra, com que diligência o suga. O que o induz a isso? Qual é a esperança de seu empenho? Que bem ele pretende? Nada mais que um pouco de tutano. É verdade que esse pouco é mais delicioso que o muito de todos os outros, porque o tutano é um alimento elaborado até a perfeição da natureza, segundo Galeno, *III De facultatibus, naturalibus* [livro 3, *Das facultades naturais*] e *XI De usu partium* [livro 11, *Do uso das partes*].

Seguindo seu exemplo, convém que vocês sejam sábios para farejar, cheirar e estimar os bons livros de farta gordura, ágeis na perseguição e ousados no ataque. Depois, com uma leitura e meditação contínua romper o osso e sugar o substantífico tutano, ou seja, o que pretendo com estes símbolos pitagóricos, com a esperança firme de ficarem mais sabidos e sábios com a tal leitura.¹⁴³ (RABELAIS, 2021, p. 213-214, tradução de Guilherme Gontijo Flores)

¹⁴³ Mais veistes vous oncques chien rencontrant quelque os medulare? C'est comme dict Platon *lib. II de Rep.* la beste du monde plus philosophe. Si veu l'avez, vous avez peu noter de quelle devotion il le guette, de quel soing il le garde, de quel ferveur il le tient, de quelle prudence il l'entomme, de quelle affection il le brise et de quelle diligence il le sugce. Qui le induict à ce faire ? Quel est l'espoir de son estude ? Quel bien pretend il ? Rien plus qu'un peu de mouelle. Vray est que ce peu plus est delicieux que le beaucoup de toutes aultres, pource que la mouelle est aliment elaboré à perfection de nature, comme dict Galen, *III Facu. Natural.* et *XI De Usu Parti.* // A l'exemple d'icelluy vous convient estre saiges pour fleurir, sentir, et estimer ces beaulx livres de haulte gresse, legiers au prochaz et hardiz à la rencontre. Puis par curieuse leçon et meditation frequente rompre l'os et sugcer la sustantifique mouelle C'est à dire ce que j'entends par ces symboles Pythagoricques avecques espoir certain d'estre faitz escors et preux à ladict lecture. (RABELAIS, 1996, p. 49-50)

A imagem do cão no trecho de Rabelais seria, portanto, o modelo do leitor ideal: da mesma forma que o animal se aproxima com cuidado do osso repleto de tutano, segurando-o, rompendo-o e acessando o “alimento elaborado até a perfeição da natureza”, o leitor deveria abordar os livros com dedicação e, a partir de uma “leitura e meditação contínua”, chegar aos sentidos mais profundos e menos óbvios do texto. A progressão contínua da percepção e compreensão do texto, como um trabalho diligente, é sugerida pelos três verbos « fleurir, sentir e estimer » [“cheirar” ou “farejar”, “absorver” ou “compreender”, e “estimar”], que designam a evolução não apenas dos sentidos dos cães como também do processo intelectual do homem, segundo as teorias do conhecimento do século XVI, de acordo com o comentário de Demerson (1996, p. 50, nota 13). Ou seja, o leitor atencioso não seria ludibriado pelas aparências – ou as camadas mais superficiais do texto – e, em vez disso, teria o zelo de ir além delas, buscando a compreensão dos sentidos que poderiam estar velados.

De maneira análoga, se lido com atenção, o poema em prosa de Baudelaire, abordado sob a forma de alegoria, tenderia a revelar a complexidade e sentidos mais profundos, dissimulados sob o aspecto risível ou caricato. Essa espécie de verniz funcionaria como um convite ou uma provocação para que os leitores mais atentos se comprometam a perseverar na interpretação e buscar outros significados oferecidos pelo poema, para além dos mais evidentes.

Sendo assim, estabelecendo-se a aproximação entre as imagens do “Prólogo do autor” e “O cão e o frasco”, teríamos, em paralelo às caixinhas cobertas por figuras risíveis, mas de conteúdo precioso, um “excelente perfume comprado na melhor perfumaria da cidade”; e, aos cães que encontram um osso com tutano, o “miserável cão”. Contudo, no texto baudelairiano, os sentidos das representações que aludem ao prólogo

de Rabelais são distorcidos, por meio da atuação da ironia, em direção a figuras caricaturais, cômicas. O conjunto entraria em funcionamento como uma “alegoria irônica” em que o cão, “o bicho mais filósofo do mundo”, representando o leitor, é colocado em cena inicialmente abanando o rabo e depois latindo ao posar “curiosamente o nariz úmido” sobre o “frasco destampado”. Já o frasco de perfume, que lembraria os silenos, representando a obra artística, é figurado como tendo um conteúdo inicialmente valioso e agradável, mas que será reprovado pelo olfato canino que, segundo o sujeito poético, estaria mais afeito à “pacote de excrementos” ou “dejetos cuidadosamente escolhidos”.

A composição se efetua como uma caricatura ou um quadro cômico, em que o público é instigado por meio do riso a repensar as expectativas a respeito da obra que tem diante de si e, com atenção, refletir sobre seus significados. Nesse sentido, é a entrada da ironia e do caráter cômico na relação estabelecida entre as figuras do poeta e de seu leitor que desconcertam a leitura e levam ao questionamento do processo de interpretação. É como se o “contrato implícito de confiança recíproca” [« contrat implicite de confiance réciproque »] (THÉLOT, 1993, p. 20) que seria estabelecido entre as duas representações fosse desequilibrado. Em seu estudo sobre “O cão e o frasco”, Thélot analisou como esse “contrato” sofreria uma “ruptura” por meio da “violência” do texto, em que escritor e leitor entrariam em “conflito”. Neste trabalho, iremos nomear provocação o que o autor chamou de “violência” e agressividade, verificando como a relação entre as imagens de poeta e leitor não seria rompida ou quebrada, mas estabelecida também por meio de outras bases além da “confiança recíproca”. Parece-nos que, junto à “hostilidade” ou “agressividade”, o texto baudelairiano trabalha também com a sedução, simultaneamente irritando e afagando seu leitor, constituindo uma espécie de ternura cheia de advertências ou uma afabilidade difícil.

Observando o poema em prosa por esse prisma, um aspecto que sobressai na ligação dramatizada entre o artista e seu público é o tensionamento e reversibilidade desses dois papéis. Parece haver a solicitação para que ambos participem da construção dos sentidos do poema de maneira ativa. Na última frase do texto, Baudelaire escolhe o advérbio « soigneusement » [“cuidadosamente”] para descrever a atuação do sujeito que oferece o frasco de perfumes, que poderia ser aproximado à dramatização do artista. No “Prólogo do autor”, Rabelais se vale do mesmo termo, mas se referindo à atitude do leitor diante do texto. Esse espelhamento das ações encenadas pelas imagens do poeta e de seu público será decisivo para a entrada no texto baudelaireano. Para que os significados sejam construídos, tanto o poeta quanto o leitor precisam se comprometer com o texto de maneira atenta, cuidadosa e diligente.

Agindo assim, o poema irá, de certa forma, reatar com a lírica antiga e com a romântica, convidando o leitor a se reconhecer na figura do poeta e a contribuir de maneira ativa como *intérprete* do poema, incorporando às palavras suas próprias inflexões e modulações, selecionando “cuidadosamente” os elementos do texto e de suas experiências que poderão contribuir para a formação dos sentidos. Por outro lado, essa mesma estratégia trará um aspecto inovador, na medida em que o convite para a participação do destinatário se dará como uma afronta desabusada, promovendo fissuras na fantasia da identificação entre as imagens de poeta e público. A relação entre as duas representações será constantemente desestabilizada, perturbada e distorcida pela ação cômica e pela ironia, levando ao questionamento e à crítica contínua das posturas de poeta e leitor. Comentando *As flores do mal*, Pichois afirma que:

Com ele [Baudelaire], a poesia não é mais um jogo, o mais nobre dos divertimentos; ela se torna agressão. O leitor não deveria se contentar em ser o espectador inteligente e sensível do que oferece o poeta: o canto, a lamentação, o debate contido no poema. Ele deve se envolver. Ele deve viver o sofrimento, purificá-lo por seu próprio canto, recriar o êxtase, experimentar o longo remorso, maldizer, rezar e suplicar.

– *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !*

esse verso frequentemente citado, esse verso de ritmo pesado e ameaçador, solenizado por uma pontuação retardante, não foi suficientemente compreendido pelo que é: um convite urgente à comunhão poética, ou melhor, – à ação poética. Se não se quiser crer que a poesia será feita por todos, mais vale fechar o livro.¹⁴⁴ (PICHOS, 1967, p. 216)

No trecho, Pichois chama a atenção para uma das atuações do leitor que, diante dos poemas de Baudelaire, é instado a “se envolver” e, juntamente com o poeta encenado pelos versos, experimentar seja o sofrimento, o êxtase, o remorso, a maldição, oração ou súplica. Para atingir uma parte considerável dos sentidos que os poemas oferecem, portanto, não bastaria ao público entrar em cena simplesmente como “espectador inteligente e sensível”, ou seja, como personagem passivo, mero receptor de significados completos e definitivos. Diante da poesia baudelaireana que se torna “agressiva”, ou em outras palavras, *provocativa e irônica*, o palco criado pelo poema deixaria de ser ocupado por um jogo inofensivo entre as personagens de poeta e leitor, passando a solicitar o comprometimento efetivo desses atores para que os sentidos, não sendo ofertados unilateralmente e de maneira completa, sejam construídos conjuntamente.

O crítico menciona o último verso do poema “Ao leitor” ressaltando seu ritmo vagaroso, cuja pontuação acumula travessões e vírgulas, contribuindo para o aspecto “pesado” e “ameaçador” do convite para a edificação “por todos” dos poemas. Essa convocação à “comunhão” e à “ação poética” poderia ser compreendida menos em seu lado atemorizador e mais como uma advertência ou um chamado categórico para o

¹⁴⁴ Avec lui, en effet, la poésie n’est plus un jeu, le plus noble des divertissements ; elle devient agression. Le lecteur ne saurait se contenter d’être le spectateur intelligent et sensible de ce que lui offre le poète : le chant, la plainte, le débat que contient le poème. Il doit être pris à son jeu. Il doit vivre la souffrance, la purifier par son propre chant, recréer l’extase, éprouver le long remords, maudire, prier et supplier. / – *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !* / ce vers souvent cité, ce vers au rythme lourd et menaçant, solennisé par une ponctuation retardante, n’a pas été assez compris pour ce qu’il est : une invitation pressante à la communion poétique, mieux, – à l’action poétique. Si l’on ne veut croire que la poésie sera faite par tous, mieux vaut fermer le livre.

engajamento do leitor na produção dos poemas – pois, sem sua contrapartida fundamental, parte considerável dos significados deixaria de ser alcançada.

4. Ironia

Como visto anteriormente, o chamado para a identificação e a participação ativa do leitor na formação dos sentidos do poema não é particularidade baudelairiana – ele está implicado desde os primórdios do que chamamos de poesia lírica e, no século XIX, tanto a poética hugoana se vale fortemente dessa convocação, como a poesia de Lamartine solicita a intimidade do público para a construção dos significados. Um dos gestos característicos trazidos por Baudelaire será o revestimento irônico o qual produz esse chamado, fazendo dele um convite provocativo, ao mesmo tempo sedutor e hostil, compondo uma espécie de cumplicidade inimiga e ambivalente diante do qual o leitor é instado a deixar uma posição confortável. O movimento irá condizer com uma “retórica / Com Satã” (OC I, 137), como descrevem os versos da “Epígrafe para um livro condenado”, ou seja, com a condição dupla e decaída do homem.

Para apoiar a compreensão de como a ironia vai atuar neste poema e, de maneira mais ampla, adentrar a relação representada entre o poeta e seu leitor, será necessário mencionar rapidamente alguns elementos deste conceito ou prática discursiva, que será discutido e ampliado pelos primeiros românticos alemães ao final do século XVIII, bem como a maneira como ele se manifesta em alguns textos baudelairianos. O objetivo não será fazer uma investigação profunda do tema da ironia¹⁴⁵ ou de sua presença na obra de

¹⁴⁵ Sobre o assunto cf. Behler (1996), Muecke (1995) e Schoentjes (2001), estudos de que nos valem para os pontos expostos nesta parte do trabalho.

Baudelaire, que conta com trabalhos relevantes¹⁴⁶, mas apenas indicar alguns de seus elementos que serão fundamentais para a encenação do vínculo entre poeta e público.

4.1. Ironia romântica

Assim sendo, em termos gerais, é oportuno lembrar que a origem da palavra ironia está associada aos termos gregos εἴρων (*eirōn*) e εἰρωνεία (*eirōneia*), que remetem à dissimulação ou à ignorância simulada. Nas comédias gregas antigas, o tipo da personagem irônica, ou *eirōn*, era aquele que, por meio de artimanhas astuciosas ocultava seus conhecimentos, opondo-se ao ἀλαζόν (*alazón*), figura do impostor que pretendia saber mais do que realmente sabia. Foi, entretanto, com Sócrates (IV a. C.), que o conceito ganhou os contornos mais conhecidos nos séculos posteriores. Dito de modo bastante simplificado, a ironia socrática se valia da estratégia de ocultar propositadamente o que se sabia para guiar o interlocutor em direção ao conhecimento ou à verdade. Contudo, enquanto o *eirōn* das comédias era assim chamado de maneira injuriosa, por depreciar seu interlocutor valendo-se de mentiras ou argumentos grosseiros, o filósofo grego levava seus oponentes ao saber de modo respeitoso, cordial e elegante, característico do chamado feitiço “urbano” da época, “enobrecendo”, de certa forma, o termo. Os resquícios, porém, de uma certa aura de charlatanice intelectual ou de uma postura hipócrita acompanham a expressão nos diálogos platônicos, em algumas ocasiões¹⁴⁷.

Aristóteles (384-322 a. C.), por sua vez, concebe a ironia como uma “forma elevada de gracejo” [« forme éminente de la plaisanterie »], dando-lhe o contorno majoritariamente risível com que surge na *Retórica* e opondo-a ao modo rude do

¹⁴⁶ A respeito da ironia em Baudelaire cf. Buvik (1996), De Man (1983), Harrington (1991-1992), Spandri (2003) e Wing (1975).

¹⁴⁷ No que se refere à ironia socrática nos textos platônicos, cf. o artigo de Silva (1995) e o primeiro capítulo de Behler (1996, p. 1-30).

escárnio¹⁴⁸ (BEHLER, 1996, p. 10-11). Com efeito, Cícero (106-43 a. C.), responsável por introduzir o conceito de ironia na língua latina, descrevia-o como *dissimulatio urbana*, insistindo a respeito de seu caráter “urbano” ou “elegante”, em que se mesclam o gracejo, o refinamento e a erudição, “gravidade e leveza, seriedade e jogo, sem que seja possível isolar os elementos de que é composta, pois se passa o tempo todo dizendo o contrário do que se pensa” (SUZUKI, 1998, p. 173). O autor romano trata do conceito no âmbito da retórica, definindo-o como uma dissimulação, ou seja, um discurso que diz algo para significar outra coisa. Quintiliano (35-95 d. C.), que posicionava a ironia entre os tropos (ou tópicos) e figuras da retórica, caracterizava-a como uma forma de expressão cuja característica era fazer entender o contrário do que estava dito.

Essa conceituação da ironia como uma figura de certa maneira codificada pelos estudos retóricos parece ter sofrido poucas alterações até meados do século XVIII, como pode ser visto na definição do tratado clássico *Des Tropes*, de Dumarsais: “a ironia é uma figura por meio da qual se *faz entender o contrário* do que se diz: deste modo, as palavras empregadas na ironia não são tomadas em seu sentido próprio e literal” [« l’ironie est une figure par laquelle on veut *faire entendre le contraire* de ce que l’on dit: ainsi les mots dont on se sert dans l’ironie ne sont pas pris dans le sens propre et littéral »] (DUMARSAIS, 1988, p. 156-157, grifos nossos¹⁴⁹). Será nos anos finais do século que o

¹⁴⁸ “A ironia é mais adequada a um homem livre que o escárnio. O que emprega ironia, fá-lo para se rir dele próprio, o trocista, para escárnio dos outros. (1419b, 5-9)” (ARISTOTELES, 1998, p. 224). Behler (1996, p. 11) aponta que, no autor, a relação entre riso e ironia não seria, contudo, constante.

¹⁴⁹ A obra de Dumarsais, editada originalmente em 1730, sobre as figuras retóricas, é dividida em três capítulos. A ironia é abordada no segundo deles, « Des tropes en particulier » [“Os tropos (ou tópicos) em particular”], subdividido em 23 títulos, nos quais figuram, além da ironia, itens como a metáfora ou a alegoria. Sua definição será resumida e retomada na *Encyclopédie* de Diderot e D’Alembert, de 1765, obra com a qual Dumarsais colaborou ativamente, redigindo 149 artigos. A ironia aparece descrita na entrada “Figura” [« Figure »]: “A ironia é um tropo; pois, como a ironia faz entender o contrário do que se diz, é evidente que as palavras empregadas na ironia não são tomadas em seu sentido próprio e primitivo.” [« L’ironie est un trope; car, puisque l’ironie fait entendre le contraire de ce qu’on dit, il est évident que les mots dont on se sert dans l’ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et primitif. »] (DUMARSAIS, 1988, p. 329). A organizadora do volume comenta que Dumarsais se contenta em traduzir o que diz Quintiliano a respeito da ironia, sem esgotar o que afirma o retórico romano, para o qual a ironia seria não tanto uma forma isolada ou um tropo particular, mas “um modo de funcionamento do sentido” [« un mode de

grupo dos primeiros românticos alemães irá discutir e estender essa noção clássica de ironia, por meio das reflexões expressas em suas obras e em fragmentos das revistas *Lyceum* e *Athenaeum*, levando-a para os âmbitos da literatura, da criação artística, da crítica literária, da hermenêutica e da filosofia. Buscando uma outra visão da Antiguidade, ou um desejo de reatar criticamente com a poesia da Antiguidade, oferecendo a ela outras possibilidades para a época, autores como Friedrich Schlegel irão encontrar a ironia, dando-lhe os contornos da sensibilidade moderna¹⁵⁰.

A passagem do que seria a concepção clássica para a concepção romântica de ironia vai se expressar sobretudo nos fragmentos publicados em 1797 na *Lyceum*. Pelo menos um deles, o fragmento 108, trata diretamente da ironia socrática, buscando esboçar o que seria um retrato do conceito¹⁵¹. No trecho, termos clássicos referentes à ironia são mesclados a uma percepção dualista e, de certa forma, contraditória, diante não apenas do texto, mas da realidade e do interior do indivíduo. A noção do discurso fundado na dissimulação – ou duplicidade – passa a dividir espaço com “formulações que proclamam uma nova sensibilidade dualista, paradoxal, diante do mundo, dificilmente conciliável com o conceito clássico de ironia.” [« formulations qui proclament une nouvelle

fonctionnement du sens »], disputa que será produtiva ao longo dos séculos (DOUAY-SOUBLIN, 1988, p. 281-282, nota 1 e p. 365-366, nota 64).

¹⁵⁰ A respeito da discussão e ampliação do conceito de ironia pelos primeiros românticos cf. Lacoue-Labarthe; Nancy (2022), Medeiros (2018), Suzuki (1998) e Szondi (1975).

¹⁵¹ “A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida. Fingi-la é tão impossível quanto revelá-la. Para aquele que não a possui, permanece um enigma, mesmo depois da mais franca confissão. Não deve enganar ninguém, a não ser aqueles que a tomam por engodo e que, ou se alegram com a grande pândega de se divertir com todo mundo, ou ficam fulos, quando pressentem que também estão sendo visados. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total. É a mais livre de todas as licenças, pois por meio dela se vai além de si mesmo; e, no entanto, é também a mais sujeita à lei, pois é incondicionadamente necessária. É muito bom sinal se os harmoniosamente triviais não sabem de modo algum como lidar com essa constante autoparódia, na qual sempre acreditam e da qual novamente sempre desconfiam, até sentir vertigens, tomando justamente o gracejo como seriedade, e a seriedade como gracejo. A ironia de Lessing é instinto; em Hemsterhuis é estudo clássico; a ironia de Hülsen surge da filosofia e pode suplantá-lo de longe a daqueles.” (SCHLEGEL, 2021, p. 49-50)

sensibilité dualiste, paradoxale, à l'égard du monde, difficilement conciliable avec le concept classique de l'ironie. »] (BEHLER, 1996, p. 32). Os fragmentos reúnem à antiga ironia socrática aspectos modernos, ligados às reflexões filosóficas e críticas que estavam sendo elaboradas pelo grupo dos primeiros românticos.

Essa transição será extremamente produtiva e, de modo bastante geral, interessanos nessa perspectiva irônica desenvolvida em fins do século XVIII uma certa ideia de distanciamento que operaria na constituição da subjetividade, distância essa que promove alguma mobilidade ou capacidade de rever continuamente os pontos de vista, assumindo posições por vezes ambíguas ou contraditórias. No fragmento 108 de *Lyceum*, ela surge sob o termo “Besonnenheit” que será traduzido em português como “lucidez” ou “clareza de consciência”. Como uma disposição transcendental, a ironia será associada à clareza própria da reflexão filosófica (cf. SUZUKI, 2021a, p. 33, nota 21 e p. 36, nota 30). Essa concepção será tributária, entre outras, das discussões filosóficas empreendidas por Fichte em relação a Descartes e elaborada pelos românticos, que postulavam o primado da reflexão para o conhecimento¹⁵². Promovendo um afastamento estético do artista em relação à sua obra, a reflexão irônica será determinante tanto para a criação literária quanto para a crítica, trabalhando nos dois sentidos. Nas palavras de Medeiros (2018, p. 94): “Através do fenômeno da ironia romântica o artista é capaz de distanciar-se de um assunto, de modo a retornar a ele, alçando-se acima da própria criação para se expressar com a lucidez de espírito (*Besonnenheit*) necessária.” Em termos de criação poética, esse movimento irá conferir ao autor a possibilidade da observação de uma questão por ângulos variados, dando-lhe uma posição oscilante, em que o sentido literal e seu oposto podem se conjugar¹⁵³.

¹⁵² Como aponta Benjamin (2011, sobretudo p. 29-68). Cf. também Lacoue-Labarthe; Nancy (2022, p. 103, nota 37).

¹⁵³ De acordo com o Fragmento 48 do *Lyceum*: “Ironia é a forma do paradoxo. Paradoxo é tudo aquilo que é ao mesmo tempo bom e grande.” (SCHLEGEL, 2021, p. 38)

Pode-se dizer que essa postura estará relacionada a um modo de compreensão dinâmico, continuamente em movimento entre extremos, em uma espécie de equilíbrio instável, ou estabilidade permanentemente desequilibrada. A tensão entre os opostos, em que os sentidos estão sempre em vias de construção – não de finalização – será uma das características dessa “besta quase mitológica de natureza dupla” (MUECKE, 1995, p. 27) que será chamada de ironia. A combinação em que ideias contraditórias não são excludentes, mas complementares, serão “os extremos entre os quais oscila a reflexão, segundo a operação que Fichte designou com o nome de *alternância* ou *determinação recíproca*.” (SUZUKI, 2021 p. 15). Em outras palavras, será uma espécie de dualismo dinâmico e aberto, em que é possível observar algo e seu contrário e no qual os significados estão permanecem em elaboração, que irá condicionar o entendimento¹⁵⁴.

Uma das implicações artísticas desse posicionamento dual e em constante movimento da reflexão irônica é seu fator *crítico*. Não iremos nos estender sobre todos os aspectos compreendidos pela tarefa da crítica na arte romântica (a esse respeito cf. o estudo de Benjamin, 2011), mas nos interessa a maneira como o distanciamento irônico ofereceria meios de examinar e ponderar a respeito das partes, abrindo a possibilidade de brechas para a análise. A arte poderia, dessa forma, refletir sobre a própria arte. Como aponta Szondi (1975, p. 102): “Schlegel reivindica uma poesia que escreva o poema não apenas sobre um assunto, mas sobre si própria, que tome a si própria por objeto e que nessa cisão interna entre sujeito e objeto se reforce, para se tornar poesia da poesia.” [« Schlegel réclame une poésie qui écrit le poème non seulement de son sujet, mais d'elle-même, qui se prenne elle-même pour objet et qui dans cette scission interne entre

¹⁵⁴ É interessante não perder de vista que as reflexões dos irmãos Schlegel e os fragmentos dialogam com o idealismo alemão em um período da chamada história da filosofia em que os esforços se voltam para ideias de completude e acabamento sistemático da crítica kantiana. Não raro, algumas das críticas feitas a F. Schlegel por seus contemporâneos, como Hegel e Schelling eram de insuficiência da capacidade especulativa e ausência de sistematização. Sobre o tema cf. Suzuki (2021).

sujet et objet se renforce, pour devenir poésie de la poésie. »]. Em outras palavras, o afastamento proporcionado pela reflexão irônica tornaria possível uma espécie de autocrítica, dentro do próprio poema. De acordo com trecho do célebre fragmento 116 do *Athenaeum*, a “poesia romântica”:

Quer e deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste [Witz], preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo e as animar pelas pulsações do humor. (...) Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. (SCHLEGEL, 2021, p. 84-85)

Para além da junção de elementos díspares que faria do fragmento a “síntese de todos os conceitos”, nas palavras de Benjamin (2011, p. 113), o trecho sinaliza como a crítica surge como algo inerente à “poesia romântica”, em uma espécie de desdobramento da reflexão. Ela estaria inclusa entre os diversos âmbitos da experiência, matéria que a composição poética romântica irá “ora mesclar, ora fundir”. Surge aí a imagem do “espelho” e da profusão da reflexão por meio da figura eloquente da “série infinita de espelhos”. Essa postura oscilante em que a crítica irá se tornar parte objetiva da obra de arte vai tomar corpo em uma multiplicidade de textos que exploram o viés dialógico, como cartas, relatos, diálogos, conversas, ensaios, entre outros. Ou seja, a expansão de perspectiva oferecida pela ironia irá se concretizar, de certa forma, tanto na tessitura própria dos textos, por meio do emprego de pontos de vista variados, como na experimentação de tipologias textuais diversas, que se apropriam criticamente dessa diversidade.

Vale pontuar, entretanto, que, em território francês, as discussões a respeito da ironia se apresentaram de maneira diversa do que ocorreu na Alemanha. Como ponderam

Schoentjes (2001, p. 118-121) e Lacoue-Labarthe; Nancy (2022, p. 15-18), apesar de o pensamento de August Wilhelm Schlegel ter sido introduzido na França por Mme. de Staël (por meio da obra *De L'Allemagne*, publicada oficialmente em 1839) e de o nome dos irmãos Schlegel e das revistas *Lyceum* e *Athenaeum* não serem desconhecidos, os textos mais relevantes do que se convencionou chamar “primeiro romantismo” alemão não haviam sido traduzidos em francês até meados do século XX – a primeira versão integral dos fragmentos, feita por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy com a colaboração de Anne-Marie Lang é de 1978 (apesar de estudos, como de Peter Szondi traduzido em francês em 1975 com o título de *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, trazerem e comentarem trechos das obras dos românticos alemães).

As obras literárias de autores românticos ingleses e alemães envolvidos com a nova sensibilidade romântica e com as reflexões a respeito da ironia circulavam, porém, entre os artistas franceses desde o século XVIII. Entre eles, Schoentjes (2001, p. 121) menciona nomes como Sterne, Byron e E.T.A. Hoffmann, conhecidos por Diderot, Xavier de Maistre, Musset, Stendhal e Théophile Gautier. Junto ao repertório de autores da tradição francesa, como Rabelais ou Pascal, as discussões sobre o conceito irão ganhar contornos particulares no país. Nos textos de Victor Hugo e de Baudelaire, a noção do grotesco será evocada para tratar de questões como as contradições da existência, a relação com o sublime, o ideal ou o cômico. Em textos como o prefácio a *Cromwell*, publicado em 1827 por Victor Hugo, ou *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, texto baudelairiano que circulou cerca de duas décadas depois do livro de Hugo, é possível encontrar reflexões próximas das análises empreendidas pelos românticos alemães, mas com a articulação de noções distintas daquelas mobilizadas pelos autores estrangeiros. Não há no ensaio de Baudelaire uma única

menção ao termo “ironia”, mesmo que se possa dizer que o objeto tratado ali acione elementos semelhantes aos associados ao conceito irônico.

4.2. *Baudelaire e Hoffmann: matrizes irônicas no ensaio sobre o riso*

A proximidade baudelairiana com a abordagem romântica do tema estava relacionada, entre outras, à obra de E. T. A. Hoffmann, autor que o poeta cita como « divin Hoffmann » [“divino Hoffmann”] (OC I, 378, em « Du vin et du hachisch ») ou « admirable Hoffmann » [“admirável Hoffmann”], « auteur singulier, esprit très général, quoi qu’on en dise, et qui unit à la raillerie significative française la gaieté folle, mousseuse et légère des pays du soleil, en même temps que le profond comique germanique » (OC II, 542 e 541 em *De l’essence du rire...*) [“autor singular, espírito muito geral, apesar do que dizem disso, e que une à zombaria significativa francesa a hilaridade louca, suave e leve dos países do sol e, ao mesmo tempo, o profundo cômico germânico” (BAUDELAIRE, 1995, p. 745)].

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), conhecido como um dos mais criativos escritores românticos alemães, dedicou-se a narrativas cômicas, grotescas, fantásticas, policiais e era também caricaturista, músico e tinha experiência com o teatro. Envolvido com as obras do grupo do primeiro romantismo, são comuns as referências em seus textos a personalidades da época, como o escritor Jean-Paul, os filósofos Fichte e G. H. Schubert, ou às reflexões de Schiller e Goethe. Nas décadas de 1830 e 1840, o autor foi traduzido e lido amplamente pelos artistas franceses – seu nome originou uma “verdadeira moda na França,” [« véritable vogue en France »], nas palavras de Lloyd (2004, p. 40). Um dos responsáveis pela “voga fantástica” de Hoffmann no país foi Théophile Gautier, junto com Charles Nodier: “Hoffmann é popular na França, mais

popular do que na Alemanha. Seus contos foram lidos por todos; pela porteira e pela senhora da sociedade, pelo artista e pelo merceeiro [...]” (GAUTIER, apud KAWANO, 2008). Entre o círculo de amigos de Baudelaire – notadamente Gautier e Champfleury – Hoffmann permanecerá sendo um dos escritores alemães mais conhecidos, sobretudo pelos contos fantásticos que mesclavam de maneira surpreendente a imaginação, o humor, crítica musical e artística¹⁵⁵.

No apartamento que Baudelaire ocupou no *hôtel Pimodan* entre outubro de 1843 a setembro de 1845, o poeta mantinha o retrato de Hoffmann, feito por Aimé de Lemud, na parede do escritório junto com a série *Hamlet*, de Delacroix (PICHOS; ZIEGLER, 1987, p. 180). Em parte dos textos baudelairianos, o autor será, como posteriormente Edgar Allan Poe, uma espécie de “irmão desconhecido”, um tipo de escritor virtuoso atingido pelo *guignon* (OC II, 249)¹⁵⁶. O interesse do poeta parece estar relacionado à abordagem cômica mesclada ao fantástico que Hoffmann expressa em seus livros. Em *De l'essence du rire...*, ao se propor a dividir algumas reflexões a respeito da caricatura e do riso, Baudelaire irá estabelecer a distinção entre o que nomeará como “cômico significativo” e “cômico absoluto” ou o grotesco – aquele que « se présente sous une espèce *une* » [“se apresenta sob uma espécie *una*”] (OC II, 536). Para tentar esclarecer seu ponto de vista, Hoffmann será o autor convocado pelo texto:

Ainsi l’homme qui a jusqu’à présent le mieux senti ces idées, et qui en a mis en œuvre une partie dans des travaux de pure esthétique et aussi de création, est Théodore Hoffmann. Il a toujours bien distingué le comique ordinaire du comique qu’il appelle *comique innocent*. Il a

¹⁵⁵ No Brasil o autor será conhecido em especial por meio do conto “O homem-areia”, estudado por Freud no ensaio “Das Unheimliche” (1919), traduzido como “O estranho” ou “O inquietante”, como aponta Maria Aparecida Barbosa em sua introdução à tradução do conto de Hoffmann “Cavaleiro Gluck: uma lembrança do ano 1809” (BARBOSA, 2013).

¹⁵⁶ A respeito das relações entre Charles Baudelaire e E.T.A. Hoffmann cf. os estudos de Rosemary Lloyd (1979, 2004) e Kohler (1979). Marta Kawano (2008, 2012) trata de aspectos da obra baudelairiana vinculados à Hoffmann, notadamente a aliança entre as diferentes artes e o cômico. Vale mencionar que, em nota a *De l'essence du rire...*, nas *Œuvres complètes*, Claude Pichois chama a atenção para a ausência de Poe neste ensaio, comentando que, após a década de 1840, o escritor americano irá substituir Hoffmann no “primeiro lugar das admirações baudelairianas” [« au premier rang des admirations de Baudelaire. »] (PICHOS, OC II, 1349, nota 1 da p. 536).

cherché souvent à résoudre en œuvres artistiques les théories savantes qu’il avait émises didactiquement, ou jetées sous la forme de conversations inspirées et de dialogues critiques ; et c’est dans ces mêmes œuvres que je puiserai tout à l’heure les exemples les plus éclatants, quand j’en viendrai à donner une série d’applications des principes ci-dessus énoncées et à coller un échantillon sous chaque titre de catégorie.¹⁵⁷ (OC II, 536)

Será, portanto, apoiado nos exemplos do artista, que soube não apenas compreender as ideias a respeito do cômico absoluto ou grotesco, mas sim exprimir essas “teorias” em obras literárias, que Baudelaire irá procurar alguns modelos para sua exposição. De acordo com o poeta, Hoffmann soube dar forma às reflexões a respeito do cômico, emitidas por meio de diálogos ou intervenções críticas, em criações estéticas. Entre elas, o poeta irá citar os títulos *Daucus Carota*, *Peregrinus Tyss* e *Le Pot d’or*, detendo-se, entretanto em *A Princesa Brambilla*, que descreve como « un catéchisme de haute esthétique » [“um catecismo de alta estética”] (OC II, 542).

Efetivamente, os livros mencionados por Baudelaire são aqueles em que Hoffmann parece ter dado a suas ideias sobre o cômico a forma artística mais bem-acabada, sem longas passagens com debates ou comentários a respeito do gênero, como aponta Lloyd (2004, p. 52). O autor seria exemplar em revestir poeticamente essas discussões, « comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles » [“como um sábio que falaria por meio de apólogos e parábolas”] (OC II, 542), descrição que lembra a abordagem do cômico de Rabelais tratado anteriormente. Os parágrafos conclusivos do ensaio baudelairiano serão dedicados à *Brambilla*, que trazem comentários sobre o papel de Giglio Fava, « le comédien atteint de dualisme chronique » [“o ator acometido de

¹⁵⁷ Dessa forma, o homem que, até o presente momento, melhor sentiu essas ideias, e que executou uma parte delas em trabalhos de pura estética e também de criação, foi Theodore Hoffmann. Ele sempre distinguiu muito bem o cômico ordinário do cômico que ele denomina *cômico inocente*. Procurou com frequência resolver em obras artísticas as sábias teorias que havia apresentado didaticamente, ou lançado sob a forma de conversações inspiradas e diálogos críticos; e é nessas mesmas obras que irei buscar em seguida os exemplos mais extraordinários, dando uma série de aplicações dos princípios supramencionados e apondo uma amostra sob cada título de categoria. (BAUDELAIRE, 1995, p. 741, tradução de Plínio Augusto Coêlho).

dualismo crônico”]. O poeta irá descrever como essa personagem una se desdobra, de tempos em tempos, em outras e como, além da dualidade, um dos sinais particulares do cômico absoluto de Hoffmann residirá em uma certa atitude de « s’ignorer lui-même » [“ignorar a si próprio”].

Segundo Jean Starobinski, que analisou os elementos irônicos e melancólicos presentes em *A Princesa Brambilla*¹⁵⁸, o livro é uma “versão alegorizada” da teoria da ironia dos românticos alemães (STAROBINSKI, 2014, p. 30). Como anuncia o título, *Brambilla* é “um *capriccio* à maneira de Callot”, ou seja, se inspira na forma pictórica que representa invenções livres e fantásticas, com profundidade de campo e zonas nítidas atrás e à frente da cena principal, do artista francês Jacques Callot (1592-1635)¹⁵⁹. No prefácio à primeira edição, de 1820, Hoffmann escreve que a base da obra são as “fantásticas caricaturas de Callot” (HOFFMANN, 2017, p. 9), oito águas-fortes gravadas em cobre, parte de um conjunto de 24 intituladas *Balli di Sfessania* (*Baile dos malucos*, em tradução livre), em que personagens fantasiados ao modo da comedia dell’arte surgem em poses cômicas e exuberantes.

No capricho hoffmanniano, o humor e, principalmente, a ironia, assumem papel fundamental: a narrativa apresenta Giglio Fava, um ator medíocre e canastrão que, em meio ao alegre Carnaval italiano viverá uma série de aventuras que o levarão, por meio da derrisão de si mesmo, a encontrar a perfeição em seu ofício e experimentar o amor

¹⁵⁸ Nos artigos « Ironie et mélancolie: I, Théâtre de Carlo Gozzi », *Critique*, n° 227 (1966), p. 438-457 e « Ironie et mélancolie: II, *Princesse Brambilla* de E.T.A Hoffmann », in *Critique*, n° 228 (1966), p. 261-308, reunidos em « Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard », in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, Firenze, Sansoni, 1967, t. 2, p. 423-462. Os textos foram republicados com ligeiras modificações em *L’Encre de la mélancolie*. Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 353-399 (a versão em português está contida em *A tinta da melancolia*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 273-307).

¹⁵⁹ “Callot, cuja arte, para Hoffmann, *vai além das fronteiras da pintura*, teria conseguido como nenhum mestre *reunir* os elementos mais heterogêneos, e de tal modo que, em suas composições, eles permanecem com tais, mas ao mesmo tempo se ligam uns aos outros compondo unidades cujo sentido oculto poderia ser captado por “observador profundo e arguto” [*tief eindringenden Beschauer*], capaz de ir além do aparente absurdo de suas criações.” (KAWANO, 2012, p. 112)

verdadeiro. Entremeada a essa história está a fábula do rei Opioch, uma espécie de alegoria que irá apresentar os sentidos da narrativa. Neste conto, o rei é um soberano melancólico, que têm a consciência de um passado em harmonia com a natureza e sua posterior separação. Esse conhecimento, ou o pensamento sobre ele, irá privá-lo constantemente de alegria. A libertação do rei e de sua esposa virá somente quando, mirando-se em um lago mágico, o casal percebe sua imagem invertida, entreolha-se e começa a rir. O que irá salvá-los será uma espécie de reflexo do “pensamento” que “destrói a intuição” (HOFFMANN, p. 72), em outras palavras, a ironia e o humor. O desfecho das tramas do rei Opioch e de Giglio Fava se darão no momento em que ambos operam um tipo de reflexão da reflexão, ou seja, tomam o distanciamento necessário não para suprimi-la, mas para ultrapassá-la, tornando-a risível. Esse será precisamente o movimento da ironia em sua formatação romântica, que Hoffmann irá transformar em obra literária.

Nas palavras de Starobinski, *Princesa Brambilla* seria uma “lição de ironia” (2016, p. 301) que Hoffmann oferece ao leitor por meio de suas personagens:

A ironia vem impelir o malefício a um *excesso* libertador: o reflexo no espelho *se inverte*, põe-se a fazer careta; o pensamento se distancia de si mesmo, a consciência se desprende de sua imagem; Narciso é desenfiteado, libertado de seu fascínio mortal. Pois seu próprio rosto se tornou um “objeto ridículo”. (...) A ironia, em sua forma romântica tornou-se, portanto, um ato refletivo [reflexivo], um *momento* do tornar-se-si-mesmo do espírito. (...) Mas contrariamente ao escárnio sempre apontado para o exterior dos ironistas do século das luzes, a ironia romântica (tal como Schlegel a definirá para toda a sua geração) tende a se tornar essencialmente uma relação consigo: é reflexão interna, consciência da infinita negação de que a consciência é capaz no exercício de sua liberdade.¹⁶⁰ (STAROBINSKI, 2016, p. 303-305)

¹⁶⁰ L’ironie vient pousser le maléfice à un *excès* libérateur : le reflet dans le miroir *s’inverse*, se met à grimacer ; la pensée se distance d’elle-même, la conscience se déprend de son image ; Narcisse est désensorcelé, délivré de sa fascination mortelle. Car son propre visage lui est apparu un « objet ridicule » (...) L’ironie, sous sa forme romantique, est donc devenue un acte réfléchi, un *moment* du devenir-soi de l’esprit. (...) contrairement à la moquerie toujours pointée vers l’extérieur des ironistes du siècle des Lumières, l’ironie romantique (telle que Schlegel la définira pour toute sa génération) tend à devenir essentiellement un rapport à soi : elle est réflexion interne, conscience de l’infinie négation dont la conscience est capable dans l’exercice de sa liberté. (STAROBINSKI, 2012, p. 393-395).

Nesse sentido, a ironia seria capaz de atuar ativamente no distanciamento e reversão ou inversão do pensamento, de certa forma oferecendo a possibilidade de que ele se observe e se perceba em sua condição risível, “ridícula”. O movimento é, portanto, interior: é diante de si próprio, de sua consciência ou pensamento, que o sujeito ri. Essa reflexão, ou uma espécie de sucessão de negativas, irá trabalhar no sentido de oferecer alguma possibilidade de liberdade proporcionada pela razão.

Na obra de Hoffmann, tais reflexões, levadas a cabo pelo primeiro romantismo alemão, estão de tal maneira integradas à narrativa fantasiosa que a impressão oferecida ao leitor é *una*, como ressalta a introdução de uma das traduções francesas da obra:

A ilusão mágica é tal – tão bem conduzida e entretida – que os protagonistas, entrando ou saindo de seu estado “segundo”, não experimentam qualquer angústia, qualquer “des-ilusão”. Transformados intimamente – à potência 2, poder-se-ia dizer – graças ao disfarce carnavalesco (e à metamorfose complementar do “Conto oriental” de Celionati), eles não têm consciência de qualquer “distanciamento” interior, e a perspectiva racional, despoetizante, do “desdobramento”, está a tal ponto volatilizada no espírito do leitor que o problema das “identidades” – consciência de si e identificação com o outro – não se coloca mais. O humor triunfa; e a ironia – a *Selbstironie* [*autoironia*] do romantismo alemão – vai tão longe que o discernimento entre o real e o fictício, a vigília e o sonho, não constitui mais uma escala de valores “existenciais” (o “cômico absoluto” se “ignora a si próprio”). O plano discriminatório do Eu e do Outro é definitivamente transcendido.¹⁶¹ (LA MAËSTRE, 1980, p. 23)

Amarradas às vestimentas da fábula e do “capricho” hoffmanniano, as discussões a respeito do conceito irônico travadas pelos românticos alemães – como as ideias de dualidade, distanciamento, perspectivas contraditórias ou múltiplas diante da própria

¹⁶¹ L’illusion magique est telle – tellement bien amenée et entretenue – que les protagonistes, entrant ou sortant de leur état « second », n’éprouvent aucune angoisse, aucune « dés-illusion ». Transformés intimement – à la puissance 2, pourrait-on dire – grâce au travestissement carnavalesque (et à la métamorphose complémentaire du « Conte oriental » de Celionati), ils n’ont pas conscience d’une quelconque « distanciation » intérieure, et la perspective rationnelle, dépoétisante, du « dédoublement », s’est à ce point volatilisée dans l’esprit du lecteur que le problème des « identités » – conscience de soi et identification avec l’autre – ne se pose plus. L’humour triomphe ; et l’ironie – la *Selbstironie* du romantisme germanique – va si loin que le discernement du réel et du fictif, de la veille et du rêve, ne fonde plus une échelle de valeurs existentielles » (le « comique absolu » se fait « ignorer lui-même »). Le plan discriminatoire du Soi et de l’Autre est définitivement transcédé.

experiência e da concepção artística – estarão de tal forma amalgamadas à narrativa que parecerão dissimuladas sob a aparência ligeira da fantasia. Caberá ao leitor, como notará Baudelaire em seu ensaio, entrar em atuação junto ao entrelaçamento dos fios da trama ficcional para acessar esse cômico.

Essa matéria irônica transformada por Hoffmann em um « *drame excentrique* » [“drama excêntrico”] (OC II, 538) será retida por Baudelaire e reunida a suas reflexões no ensaio sobre o riso. Este estudo, em que o poeta irá desenvolver uma espécie de teoria do cômico, será composto em parte por essas discussões estéticas a respeito da ironia e do grotesco e, em parte, pelo pensamento cristão sobre o tema. Segundo o estudo de Paolo Tortonese (2022), Baudelaire irá reatar com a argumentação de teóricos cristãos a respeito do riso e do cômico (como Joseph de Maistre e Jacques-Bénigne Bossuet), imprimindo a ela inflexões particulares¹⁶². Iremos articular a maneira como as reflexões estéticas irão contribuir para o ensaio mais adiante e, neste ponto, chamaremos a atenção para os aspectos teológicos que compõem o ensaio.

Em sua exposição, o poeta vai relacionar o cômico « *à l’accident d’une chute ancienne* » [“ao acidente de uma antiga queda”], sendo um « *élément damnable et d’origine diabolique* » [“elemento maldito e de origem diabólica”] (OC II, 527-528), « *un des plus clairs signes sataniques de l’homme et un des nombreux pépins contenus dans la pomme symbolique* » [“um dos mais claros sinais satânicos do homem e um dos inúmeros problemas contidos na maçã simbólica”] (OC II, 530). O riso será descrito como « *l’expression d’un sentiment double, ou contradictoire* » [“a expressão de um sentimento duplo ou contraditório”] (OC II, 534). O cômico ou a capacidade de rir, portanto, estaria

¹⁶² Remetemos o leitor ao artigo do crítico, em que serão estabelecidos paralelos entre o pensamento de Baudelaire, da tradição cristã e de filósofos como Hobbes e Bergson, para, em seguida, examinar como se daria a criação do cômico na lírica do autor. Tortonese inscreve-se na perspectiva aberta por Auerbach a respeito da reformulação feita por Baudelaire de motivos cômicos em direção ao sublime e vai observar como ela toma corpo também em alguns dos poemas em prosa.

ligada à constituição dupla do homem, oriundo de uma “antiga queda” – dito de outro modo, à dualidade instituída em um passado mítico estruturado pela narrativa da Queda.

É interessante notar, porém, que esses pontos relacionados à teologia participam do que se poderia chamar de uma visão de mundo que irá estruturar a poética baudelairiana. Essa perspectiva, fundamentada no mito da Queda, tomado como o núcleo de uma vasta rede simbólica da cultura judaico-cristã, procurou oferecer contornos à experiência do mal e será a referência fundamental a impelir a poesia de Baudelaire. De acordo com o estudo de VERAS (2013), que dedicou sua tese de doutorado a investigar as relações da poesia de Baudelaire com o mito da Queda, essa narrativa bíblica

oferece a Baudelaire a referência sagrada, o ideal ao mesmo tempo almejado e inatingível que impulsiona a atividade poética moderna; e enquanto mito da expulsão do Paraíso, da separação e do progressivo distanciamento em relação a Deus, o mito da Queda, especificamente, eleva-se à condição de centro irradiador da visão de mundo e da poética baudelairianas. (VERAS, 2013, p. 18)

Na obra de Baudelaire, portanto, o contato com o mito, considerado como uma categoria mais geral do pensamento, iria além da retomada intertextual ou das referências temáticas. A descrição da expulsão do homem do Paraíso estaria presente no que seria o ângulo de compreensão da existência e da realidade, sendo um dos organizadores da produção artística do poeta. Sendo assim, o relato de como se deu a queda do homem e o rompimento de sua união com a instância divina, será o eixo de onde irá derivar uma série de conceitos que irão estruturar a poética baudelairiana. Entre eles está a ideia de que o homem, como um ser que está neste mundo proveniente de uma queda, guarda em si tanto os resquícios do divino que o habitou como seu oposto, o mal que o levou a cair. Essa dualidade interior, que conjugaria Bem e Mal, Deus e Satã, divino e infernal, estaria como a ecoar os acordes de uma composição exterior, essencialmente dupla. Seria esse concerto entre Bem e Mal, que preside uma espécie de visada teológica baudelairiana, gênese

internalizada no homem, que vai colocar em movimento em sua poesia dicotomias, oposições, contradições e ambiguidades – bem como a ironia.

Essa concepção fundada na duplicidade será responsável por uma organização de pensamento presente em diversos momentos da poética e dos escritos críticos. Entre elas, a conhecida « théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu » [“teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto”], contida em *O pintor da vida moderna*, que trata da composição dupla do belo, com sua porção eterna e transitória, como uma « conséquence fatale de la dualité de l’homme » [“consequência fatal da dualidade do homem”] (OC II, 685-686).

O « *homo duplex* », por sua vez, será « toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l’un nuisant à l’autre, l’un usurpant la part de l’autre » [“sempre duplo, ação e intenção, sonho e realidade; sempre um prejudicando o outro, um usurpando a parte do outro”], em uma tensão produzida pelo « l’incessante mécanisme de la vie terrestre, taquinant et déchirant à chaque minute l’étoffe de la vie idéale » [“incessante mecanismo da via terrestre, atormentando e rompendo a cada minuto o tecido da vida ideal”], de acordo com os termos do início da crítica do poeta a *La Double Vie, par Charles Asselineau* [*A Vida Dupla, por Charles Asselineau*] (OC II, 87). Esse homem duplo apresentará o « regret mêlé d’ironie » [“o remorso mesclado à ironia”] (Idem), sendo a ironia uma espécie de expressão da cisão ontológica a que os indivíduos estão submetidos, ecos de uma divisão mais vasta.

O jogo entre a dualidade humana, sua ancoragem nas reflexões cristãs e os elementos do grotesco irão compor o prisma singular trazido por Baudelaire em seu ensaio sobre o cômico e a caricatura. Aos elementos teológicos, o poeta reúne e matiza as ideias da reflexão e da capacidade de “ignorar-se” – alguns dos elementos irônicos alegorizados em *A Princesa Bambrilla*. Sem nomear a ironia, portanto, o poeta vai

abordar seus atributos, presentes na obra hoffmanniana, conferindo-lhe feições do pensamento teológico e examinando a maneira como tomam forma na obra artística, produzindo efeitos cômicos e risíveis. De acordo com o poeta, que vai articular essas esferas para compor seu « article de philosophe et d'artiste » [“artigo de filósofo e de artista”]:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son *moi*. Mais le cas est rare.¹⁶³ (OC II, 532)

Neste trecho, em que Baudelaire resume e estabelece as « propositions principales, qui sont comme une espèce de théorie du rire » [“proposições principais, que são como uma espécie de teoria do riso”], serão associadas as ideias da origem satânica do homem e do riso, este último como uma consciência orgulhosa da superioridade humana. Ligados por essa essência, ambos são também contraditórios e exibem os sinais de uma grandeza e miséria infinitas: grandeza relativa aos animais, miséria relativa ao Ser absoluto. O raciocínio será estabelecido no ensaio por meio de comparações e relações entre essas proposições, como Baudelaire vai esclarecer algumas páginas adiante a respeito do significado da palavra “absoluto”, usada tanto para designar o Ser do qual o

¹⁶³ O riso é satânico, logo profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita – miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção e grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se libera. O cômico, a potência do riso se encontra no ridente e de forma alguma no objeto do riso. Não é absolutamente o homem que cai que ri de sua própria queda, a menos que seja um filósofo, um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente em dois e assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *eu*. Mas o caso é raro. (BAUDELAIRE, 1995, p. 738, tradução de Plínio Augusto Coêlho).

homem possui a concepção, como para classificar um dos tipos do cômico, relacionado ao grotesco: « Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends. » (OC II, 536) [“Do ponto de vista do absoluto definitivo, só resta a alegria. O cômico só pode ser absoluto em relação à humanidade decaída, e é assim que o entendo.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 741, tradução de Plínio Augusto Coelho)]. Será, portanto, do “choque perpétuo” entre o conhecimento da distância existente entre o homem e o “absoluto definitivo”, perspectiva na qual ele é inferior, e entre o homem e os animais, perspectiva na qual ele é superior, que o riso surge.

Além disso, nota o poeta, o cômico está sempre no ridente, naquele que ri ou percebe essas condições duplas e contraditórias – não no objeto em si. Retomando o exemplo de um homem que acha graça na queda de outro, Baudelaire vai afirmar que não costuma ser o próprio homem que cai quem dará risada de seu tombo, a não ser que seja “um filósofo”, ou alguém que adquiriu o hábito de “se desdobrar rapidamente e de assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *eu*”. Baudelaire explora a partir daí a ideia de que o cômico precisa de dois seres ou de uma perspectiva dupla, pois há alguns homens, “filósofos” ou aqueles que são capazes de aprender a se desdobrar e observar seu próprio eu, que seriam capazes de rir de si mesmos. Neste ponto do texto, a reflexão sobre essa duplicação interna será interrompida com uma frase que irá conferir um deslocamento na argumentação, arrematando o raciocínio com um acorde irônico: “mas o caso é raro”. A discussão será retomada ao final do artigo, quando serão tecidas as conclusões a respeito do gênero.

Baudelaire termina seu texto comentando a atuação desses dois seres e do homem capaz de se desdobrar e adquirir a capacidade de se observar:

– que, pour qu'il y ait comique, c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, il faut qu'il y ait deux êtres en présence ; –

que c'est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique ; – que cependant, relativement à cette loi d'ignorance, il faut faire une exception pour les hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d'eux-mêmes pour le divertissement de leurs semblables, lequel phénomènes artistiques qui dénotent dans l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre.¹⁶⁴ (OC II, 543)

O trecho chama a atenção para o caráter essencialmente dialógico do cômico, afirmando que é preciso que haja “dois seres presentes”. A atuação de dois sujeitos será necessária para o surgimento do riso, porém, para que o cômico se efetue não apenas como um fato da experiência, mas como obra artística, um desses sujeitos será aquele que “se aplicou em desenvolver em si o sentimento do cômico e de extrair de si mesmo para o divertimento de seus semelhantes”. Pode-se dizer que ele será, portanto, não apenas o “filósofo”, mas o “caso raro”, que poderia ser aproximado ao criador do cômico, ou ao artista. O gênero será, assim, dependente da postura ativa das duas figuras: o “ridente” ou o “espectador”, aquele em “que está o cômico”; e o artista, capaz de se desdobrar, perceber e observar desinteressadamente a sua dualidade. Em cada um desses seres, Baudelaire distingue atribuições específicas – o artista cômico, por meio da consciência clara de sua condição dupla, que o leva a observá-la, irá criar a obra. O espectador, por seu lado, como o “semelhante” que irá se divertir, vai se reconhecer nesse processo que o levará ao riso, efetuando, por fim, o efeito cômico que, sem sua participação, permaneceria inconcluso.

Munido dessas ferramentas, o artista, consciente não apenas de sua duplicidade essencial, mas do conjunto de movimentos envolvidos no gênero, irá se desdobrar, sendo

¹⁶⁴ que, para que haja cômico, isto é, emanação, explosão, libertação de cômico, é preciso haver dois seres cara a cara; que é especialmente no ridente, no espectador, que jaz o cômico; que, entretanto, em relação a essa lei de ignorância, deve-se fazer uma exceção para os homens que fizeram ofício de desenvolver neles o sentimento do cômico e de extrai-lo deles próprios para o divertimento dos seus semelhantes, fenômeno artísticos esse que entra na classe de todos os fenômenos artísticos que denotam no ser humano a existência de uma dualidade permanente, o poder de ser simultaneamente ele mesmo e um outro. (BAUDELAIRE, 1995, p. 746, tradução de Plínio Augusto Coêlho).

“simultaneamente ele mesmo e um outro”, ou seja, mantendo-se lúcido em meio a todos os pontos envolvidos na constituição da obra¹⁶⁵. Em outras palavras, será o sujeito envolvido com o cômico absoluto ou o grotesco, que apresenta uma dinâmica que busca aspectos que podem ser nomeados como distância irônica e multiplicidade de perspectivas, que promoveria a criação e crítica artísticas. E isso será feito sob uma aparência dissimulada, que parece ignorar a si própria. O comentário a respeito dessa percepção encerrará o ensaio:

Et pour en revenir à mes primitives définitions et m'exprimer plus clairement, je dis que quand Hoffmann engendre le comique absolu, il est bien vrai qu'il le sait ; mais il sait aussi que l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de la supériorité de l'homme sur la nature. Les artistes créent le comique ; ayant étudié et rassemblé les éléments du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à 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 nature.¹⁶⁶ (OC II, 543)

Os parágrafos finais do texto, que parecem ser a « conclusion philosophique conforme au début » [“conclusão filosófica de acordo com o começo”] descrita por Baudelaire ao propor o título retrabalhado para a *Revue des Deux Mondes* em fins de 1854 ou começo de 1855 (PICHOSIS, OC II, p. 1343), reatam com as propriedades teológicas relativas à natureza dupla do homem descritas no início do artigo, reafirmando junto a elas a relevância de um certo afastamento crítico para a criação da obra cômica. A consciência exibida pelo artista a respeito tanto das propriedades do cômico, conquistada

¹⁶⁵ A oração final do trecho citado, « la puissance d'être à la fois soi et un autre » [“o poder de ser simultaneamente ele mesmo e um outro”] lembra o início do terceiro parágrafo citado de « Les Foulés »: « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui » [“O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, a seu bel prazer, ser ele mesmo e um outro”] (OC I, 291).

¹⁶⁶ E, para retornar às minhas primeiras definições e me exprimir mais claramente, digo que, quando Hoffmann engendra o cômico absoluto, é bem verdade que ele o conhece; mas também sabe que a essência desse cômico é parecer ignorar-se a si mesmo e desenvolver no espectador, ou melhor, no leitor, a alegria de sua própria superioridade e a alegria da superioridade do homem sobre a natureza. Os artistas criam o cômico; tendo estudado e reunido os elementos do cômico, sabem que tal ser é o cômico, e que só o é sob a condição de ignorar sua natureza; da mesma forma, por uma lei inversa, o artista só é artista sob a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza. (BAUDELAIRE, 1995, p. 746, tradução de Plínio Augusto Coêlho).

a partir do “estudo”, bem como de sua natureza dupla é, portanto, fundamental para a criação das obras do gênero. Será ele que irá oferecer ao outro “ser”, o espectador ou o leitor, o convite ou, como visto, a provocação para que participe da obra e do “divertimento”. Esse chamado, porém, impregnado pelos procedimentos irônicos pedirá ao interlocutor que se envolva, oferecendo-lhe a possibilidade de perceber sua própria condição dual, satânica e, ainda, irônica, convidando-o ao reconhecimento de sua porção risível para que complete, dessa maneira, a ação cômica.

Segundo trecho de *Fusées*:

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 satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l’accent, c’est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l’espace et dans le temps.¹⁶⁷ (OC I, 658)

De certa forma, o trecho nomeia e resume o que seriam dois predicados essenciais à literatura (ainda a estrutura dupla da reflexão), que foram analisados no ensaio sobre o cômico: a ironia e o aspecto sobrenatural, que, neste trecho, pode ser entendido a partir de uma perspectiva imaginativa ou de uma forma fantasiosa. A ironia, por sua vez, está ligada a uma visada ou ao olhar característico do escritor – o ângulo irônico, que percebe as “coisas” da maneira peculiar –, relacionado à feição satânica, ligado ao Mal. A reunião dos atributos das duas “qualidades”, ligadas de maneira indissociável na passagem, construiriam a obra literária, em uma composição consistente.

¹⁶⁷ Duas qualidades literárias fundamentais: sobrenaturalismo e ironia. / Olhar individual, aspecto em que as coisas se apresentam diante do escritor, depois atitude satânica. O sobrenatural compreende a cor geral e o acento, ou seja, intensidade, sonoridade, limpidez, vibratividade, profundidade e repercussão no espaço e no tempo.

4.3. *A infiltração da ironia na voz poética e sua relação com a leitura: “O heautontimoroumenos” e “O tiro e o cemitério”*

A entrada da ironia na voz poética e sua reverberação na relação com o outro “ser em presença”, o espectador ou leitor, na construção da obra artística, bem como a relação desses elementos com o Mal serão representados em “O Heautontimoroumenos”. Neste poema, a ironia surge grafada com a inicial maiúscula, o que sugere o potencial alegórico do termo, e será associada ao Mal, tido como a matriz mais geral a organizar a poética baudelairiana. A origem comum no Mal, “princípio estruturante dessa máquina enunciativa polifônica fundada sobre a diferença e a ironia” VERAS (2022a, p. 84), irá sustentar a configuração essencialmente dupla encenada pelos versos:

L'Héautontimorouménos

À J. G. F.

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher !
Et je ferai de ta paupière,

Pour abreuver mon Sahara,
Jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera

Comme un vaisseau qui prend le large,
Et dans mon cœur qu'ils souleront
Tes chers sanglots retentiront
Comme un tambour qui bat la charge !

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde !
C'est tout mon sang, ce poison noir !
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

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 !

Je suis de mon cœur le vampire,
 – Un de ces grands abandonnés
 Au rire éternel condamnés
 Et qui ne peuvent plus sourire !
 (OC I, 78-79)

O Heautontimoroumenos

À J. G. F.

*Sem cólera eu te baterei,
 Tal um carniceiro sem medo,
 Tal como Moisés o rochedo!
 E de tua pálpebra farei,*

*Para meu Saara saciar,
 Brotar águas do sofrimento.
 Meu desejo irá, com alento,
 Nos prantos salgados vogar*

*Tal navio que se desatraque,
 E em meu peito (que embriagarão)
 Teus soluços retumbarão
 Tal um tambor que bata o ataque!*

*Não serei eu um falso acorde
 Nessa divina sinfonia,
 Graças à voraz Ironia
 Que me estremece e que me morde?*

*Está na voz que vocifera!
 É meu sangue, um veneno baço!
 Sou um sinistro espelho, aço
 Onde ela se mira, a megera.*

*Sou a lâmina e sou a dor;
 O tapa e a face que o incomoda!
 Sou os membros e sou a roda,
 A vítima e o torturador!*

*Vampiro de meu coração,
 Sou um desses abandonados
 Ao riso eterno condenados
 E que nunca mais sorrirão!*
 (BAUDELAIRE, 2019, pp. 249-251, tradução de Júlio Castañon
 Guimarães).

Este poema foi publicado pela primeira vez em 10 de maio de 1857, na revista *L'Artiste*, junto a « L'Irrémédiable » e « Franciscæ meæ laudes », com o aviso de que os versos eram tirados do livro *Les Fleurs du Mal*, que seria publicado em breve. Nas edições em volume, o título participa da seção *Spleen e idéal*, em posições sensivelmente diferentes (sucessivamente LII em 1857, LXXXIII em 1861 e CV em 1868), mas sempre ao lado de pelo menos um dos poemas da publicação inicial. O termo « héautontimorouménos », que tem o sentido de algoz ou carrasco de si próprio, é o nome dado a uma das seis comédias de Terêncio, poeta romano que viveu entre 185 a. C. e 159 a. C, considerado, com Plauto, um dos mestres do gênero em Roma. Além da conhecida peça, os comentários ao poema indicam que Baudelaire empregou o termo “heautontimoroumenos” possivelmente tendo em mente uma passagem da terceira palestra de *As Noites de São Petesburgo*, de Joseph de Maistre: “todo homem mau é um *Heautontimoroumenos*” [« tout méchant est un *Héautontimorouménos* »] (DE MAISTRE apud PICHOS, OC I, 985). Dessas referências, portanto, sobressaem tanto a ligação à doutrina cristã, por intermédio de Maistre, quanto ao cômico latino¹⁶⁸.

O poema é vastamente comentado pela crítica baudelairiana, que considera, entre outros, o caráter de tensão psíquica entre elementos sádicos e masoquistas, como as análises de Sartre (1975, especialmente p. 26-28) e Blin (1948, 2011, p. 32-51), ou de elementos relacionados à melancolia (STAROBINSKI, 2014, p. 25-41). Nesta parte do trabalho, iremos nos ater sobretudo a aspectos que poderão nos apoiar no estudo a respeito da presença da ironia na voz representada pelos poemas baudelairianos.

Nesse sentido, é interessante notar que a primeira estrofe coloca em cena Moisés, patriarca da religião judaico-cristã, comparando-o ao “eu” do poema. A voz lírica baterá

¹⁶⁸ Em sua leitura do poema, Mario Richter cita a entrada « héautontimorouménos » na edição de 1852 do *Dictionnaire* de Bescherelle, que o descreve como substantivo masculino e o relaciona ao título da famosa comédia de Terêncio e a seu tema, ressaltando que o leitor que conhecia o termo possivelmente só haveria tido acesso a ele por intermédio da peça teatral (RICHTER, 2001, v. I, p. 827-828).

« sans colère » e « sans haine » [“sem cólera” e “sem medo” ou “rancor”] no “tu”, de cuja pálpebra irão brotar « les eaux de la souffrance » [“águas do sofrimento”], da mesma forma que Moisés bateu no rochedo. Os versos aludem à passagem bíblica relatada no *Êxodo* em que, em meio à travessia do deserto de Sinai, o povo de Israel, com sede, se revolta contra o patriarca, colocando em xeque sua autoridade. Moisés se volta para Deus, que o orienta a bater na rocha de Horeb, de onde sairá água para o povo beber (*Êxodo*, 17, 1-7). A aproximação com Moisés no princípio deste poema nos interessa particularmente por ele ser guiado, no relato bíblico, por uma *força* ou *voz* alheia, que não a sua. É a voz de Deus que orienta a fala bem como as ações de Moisés, como deixa claro um trecho anterior do *Êxodo* (4, 10-17) bem lembrado por Buvik (1996, p. 89) em sua abordagem de “O Heautontimoroumenos”. No momento em que Deus deseja torná-lo seu intermediário, Moisés afirma não ter condições de desempenhar a missão, por não ter jeito com as palavras. Deus, porém, diz-lhe que, como criador de todas as coisas, estará na boca de Moisés e lhe indicará o que irá falar. Ele será, portanto, a *força* condutora da *voz* da personagem bíblica. Dito de outro modo, o poder divino estará na voz de Moisés.

No poema, a *força* que penetra não apenas na voz da representação do “eu”, mas em seu sangue, é nomeada na quarta estrofe: « Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord? // Elle est dans ma voix, la criarde ! / C’est tout mon sang, ce poison noir ! » [“Não serei eu um falso acorde / Nessa divina sinfonia, / Graças à voraz Ironia / Que me estremece e que me morde? // Está na voz que vocifera! / É meu sangue, um veneno baço!"]. Sendo assim, a “Ironia”, « criarde » [“que vocifera” ou “gritante”], um « poison noir » [“veneno baço” ou “negro”], mistura-se à voz poética e ao mais íntimo dela, em seu “sangue”. Essa instância « vorace » [“voraz”], que « secoue » [“estremece”] e « mord » [“morde”] o “eu” representado pelos versos, vai guiar sua voz e atitudes, de maneira análoga à dominação

da voz mosaica por Deus. A nomeação de Moisés no poema e sua comparação ao “eu” chama a atenção para uma força ou potência que se revela pela *voz* e vai orientar as ações tanto da representação da personagem bíblica como as do sujeito poético. Contudo, enquanto nos trechos da *Bíblia*, esse poder tem origem em Deus e leva a condutas que produzem o Bem, nos versos o “veneno negro” da “Ironia” – grafada com a maiúscula, da mesma forma que Deus e Diabo no *Êxodo* – parece ser proveniente de uma esfera que não é fonte apenas do Bem, mas que permite também dor e sofrimento. Esse âmbito cindido, duplo – divino e satânico, portanto – irá derivar uma espécie de duplicidade insuportável que se reconhece em termos antagônicos.

É por meio dessa estrutura dupla que a ironia irá atuar, promovendo um interessante distanciamento crítico que coloca em perspectiva o que seria a unidade ou continuidade ilusórias. Assim, o eu poético de “O Heautontimoroumenos” se questiona se não seria um “falso acorde” na “divina sinfonia” devido à “voraz Ironia” – a introdução do « faux accord » [“falso acorde”] precede os versos em que « divine symphonie » [“divina sinfonia”] rima com « vorace Ironie » [“voraz Ironia”], trazendo uma nota dissonante à curiosa harmonia sonora. Esta estrofe, finalizada com uma interrogação e mantida como pergunta « Qui me secoue et qui me mord ? » [“Que me estremece e que me morde?”], encontra-se no cerne do poema, proporcionando um tipo de descompasso ou desacordo e abrindo fissuras nos véus com que a harmonia lírica poderia almejar revestir o poema.

A partir da entrada da ironia, designada como “voraz”, ou seja, ávida e insaciável, o eu representado nos versos será transmutado em imagens colocadas em oposição, mantendo, porém, a *consciência* de sua multiplicidade. Ou seja, ciente e lúcido a respeito de sua condição dupla, decaída, como indicado pelo poeta em seu artigo sobre o cômico,

capaz de se desdobrar e assistir com desinteresse a seu próprio eu – postura engendrada pelo que será nomeado nos versos como “Ironia”.

Em sua análise do poema, Georges Blin (2011, p. 36) nota o inusitado efeito que essa duplicação consciente proporciona: “Devemos mesmo falar de dualidade? O desdobramento dá lugar à divisão de um mesmo sujeito que se reconhece nos dois termos.” [« Doit-on même parler de dualité? Le dédoublement cède la place à la division d’un même sujet qui se reconnaît dans les deux termes. »]. A resultante da infiltração da ironia na voz poética parece ser um certo afastamento que reconhece também a porção contraditória e ambígua que a constitui. Como observamos nas estrofes finais de “O irremediável”, no capítulo 1, a ironia parece ser desenhada como um clarão diabólico que vai desvelar os fatores paradoxais que compõem a experiência. Haveria um “farol irônico, infernal”, relacionado a “satânicas graças” e à “consciência no Mal”. Será essa espécie de lucidez irônica – ou crítica, como chamamos no início deste trabalho – que poderia proporcionar brechas na experiência irremediável, como um lampejo ou faísca que faz ver sua autêntica condição.

Em “O Heautontimoroumenos”, a distância proporcionada pela ironia, ligada à esfera satânica, irá gerar, ainda, uma interessante perturbação dos limites dos interlocutores. Nesse sentido, chama a atenção que os pronomes direcionados ao “tu” estejam ausentes após a entrada da ironia. O poema que, nas três primeiras estrofes se dirigia diretamente a um “tu”, irá, nas quatro últimas, curvar-se sobre o “eu”, que será multiplicado em diferentes figuras. Dedicado a “J. G. F.” – mesma dedicatória dos *Paraisos artificiais* e cuja identidade permanece misteriosa –, endereçado inicialmente a um “tu” e, finalmente, inclinado sobre um “eu” desdobrado, “O Heautontimoroumenos” sugere a desestabilização da identificação direta e transparente dessas figuras.

O reconhecimento dos sujeitos encenados pelo poema – o eu poético, o tu a que se destina, e a figura a quem é dedicado – parece ser propositalmente dificultado, o que faz com que os contornos nítidos que essas figuras tenderiam a ganhar sejam borrados ou embaralhados. Apesar disso, o pronome « te » [“te”], colocado como o segundo termo do primeiro verso, após o « je » [“eu”], torna a imperiosa a solicitação de um “tu”, convocado expressamente pelo “eu”. Porém, o leitor que, inicialmente, tenderia a se reconhecer na representação dessa segunda pessoa que receberia os golpes dramatizados no primeiro verso, irá, ao longo das estrofes, construir uma relação ambígua de identificação também com o “eu” encenado como carrasco, até a entrada do questionamento irônico, que irá multiplicar as imagens do “eu”, tornando-o ao mesmo tempo alvo e agente das imagens agressivas. O leitor solicitado por este poema não poderia estar mais distante de uma figuração ingênua e indolente que se conformaria à relação de simples identificação com o poeta. O convite feito pela voz poética e moldado a partir da entrada da ironia irá distorcer esse vínculo de maneira decisiva, fazendo com que o interlocutor tome certa distância e não seja enredado inocentemente pela fantasia lírica.

No poema em prosa « Le tir et le cimetière » [“O tiro e o cemitério”], publicado isoladamente na *Revue Nationale et Étrangère* de 11 de outubro de 1867, após a morte do poeta, o convite provocativo e irônico, que pede a atuação direta do interlocutor vem sugerido pelo título, propondo ao leitor uma espécie de charada ligada à morte:

Le tir et le cimetière

*À la vue du cimetière. – Estaminet.*¹⁶⁹

« Singulière enseigne, se dit notre promeneur, mais bien faite pour donner soif ! À coup sûr, le maître de ce cabaret sait apprécier Horace et les poètes élèves d’Épicure. Peut-être même connaît-il le raffinement

¹⁶⁹ Há duas versões deste poema em prosa: a de 1867, em que a frase « À la vue du Cimetière. – Estaminet » encontra-se separada em um parágrafo; e a de 1869, publicada nas *Œuvres complètes* da edição Michel Lévy Frères, em que a frase encontra-se reunida ao parágrafo seguinte. Tendo em vista a análise que será feita a respeito do “anúncio”, optou-se pela versão de 1867, reproduzida em Baudelaire (2017).

profond des anciens Égyptiens, pour qui il n'y avait pas de bon festin sans squelette ou sans emblème quelconque de la brièveté de la vie. »

Et il entra, but un verre de bière en face des tombes, et fuma lentement un cigare. Puis la fantaisie le prit de descendre dans le cimetière, dont l'herbe était si haute et si invitante, et où régnait un si riche soleil.

En effet, la lumière et la chaleur y faisaient rage, l'on eût dit que le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques, engraisées par la destruction. Un immense bruissement de vie remplissait l'air – la vie des infiniment petits – coupé à intervalles réguliers par la crépitation des coups de feu d'un tir voisin, qui éclataient comme l'explosion de bouchons de champagne dans le bourdonnement d'une symphonie en sourdine.

Alors, sous le soleil qui lui chauffait le cerveau et dans l'atmosphère des ardents parfums de la Mort, il entendit une voix chuchoter sous la tombe où il s'était assis. Et cette voix disait : « Maudites soient vos cibles et vos carabines, turbulents vivants qui vous souciez si peu des défunts et de leur divin repos ! Maudites soient vos ambitions, maudits soient vos calculs, mortels impatients, qui venez étudier l'art de tuer près du sanctuaire de la Mort ! Si vous saviez comme le prix est facile à gagner, comme le but est facile à toucher, et combien tout est néant, excepté la Mort, vous ne vous fatigueriez pas tant, laborieux vivant, et vous troubleriez moins souvent le sommeil de ceux qui, depuis longtemps ont mis dans le but, dans le seul vrai but de la détestable vie ! » (BAUDELAIRE, 2017, p. 180-182)

O tiro e o cemitério

Diante do cemitério, Taberna.

“Curioso anúncio”, disse a si mesmo nosso guia, “mas muito bom para dar sede! Certamente o garçom dessa taberna sabe apreciar Horácio e os poetas discípulos de Epicuro. Talvez ele conheça o refinamento profundo dos antigos egípcios, para os quais não havia boa festa sem esqueleto, ou sem um emblema qualquer sobre a brevidade da vida.”

E ele entrou, bebeu um copo de cerveja diante dos túmulos e fumou lentamente um charuto. Em seguida, a imaginação encarregou-se de fazê-lo descer ao cemitério, onde a grama era tão alta e convidativa e reinava um tão rico sol.

De fato, ali a luz e o calor irritavam, e se poderia dizer que o sol embriagado se espojava todo sobre um tapete de flores magníficas, adubadas pela destruição. Um imenso murmúrio de vida preenchia o ar – a vida dos infinitamente pequenos –, interrompido em intervalos regulares pela crepitação de um tiro de fogo vizinho, que estourava como a explosão das rolhas de champanhe no zumbido de uma sinfonia em surdina.

Agora, sob o sol que lhe fervia o cérebro e na atmosfera dos ardentes perfumes da Morte, ele ouviu uma voz sussurrar sob o túmulo em que estava sentado. E esta voz dizia: “Malditos sejam seus alvos e suas carabinas, inquietos vivos, que se preocupam tão pouco com os defuntos e seu divino repouso! Malditas sejam suas ambições, malditos sejam seus cálculos, impacientes mortais, que vêm estudar a arte de matar junto ao santuário da Morte! Se vocês soubessem como é fácil ganhar o prêmio, como é fácil atingir o alvo, e o quanto tudo é nada,

exceto a Morte, não se cansariam tanto, laboriosos vivos, e incomodariam menos o sono daqueles que há muito tempo atingiram o alvo, o único verdadeiro alvo da detestável vida!” (BAUDELAIRE, 2018, p. 98, tradução Isadora Petry e Eduardo Veras)

O título, composto de uma justaposição nominal, não dá muitos indícios da relação entre os termos em direção à compreensão do texto. A indeterminação poderia levar o leitor à dupla interpretação: uma mais literal, em que, tendo em vista a aproximação dos substantivos, “tiro” seria considerado como agente de morte e “cemitério” o lugar em que repousam os corpos mortos; ou uma compreensão alegórica, em que a sequência dos termos e o cruzamento semântico traria o desdobramento dos sentidos. Nessa última perspectiva, “tiro” evocaria ideias da trajetória humana, da caminhada sem freio ou sem interrupções rumo ao fim comum e inevitável dos indivíduos, sugerido pelo “cemitério”.

Em seu estudo deste poema em prosa, Margery Vibe Skagen (1996) menciona que o título dá a impressão de fazer referência a alguma representação preexistente, à qual o texto em seguida seria como uma legenda ou inscrição. Efetivamente, a autora considera este poema em prosa como a versão textual de um *emblema* (termo empregado no poema em prosa), forma que, em uma definição bastante geral, associa imagem pictórica e legenda explicativa, herdeiro dos epigramas gregos¹⁷⁰. O texto poderia ser considerado, portanto, desde o título, como um emblema esculpido em palavras que convidaria o leitor a traduzi-lo e meditar sobre o grave tema da morte. Por meio de sua aparência incerta, que exhibe possibilidades de compreensão ao mesmo tempo em que oculta parte delas, o

¹⁷⁰ Remetemos o leitor ao artigo da autora que, por meio da divisão do poema em prosa em “*inscriptio*”, “*pictura*” e “*subscriptio*” (ou “moral”), irá relacioná-lo ao contexto simbólico do “*memento mori*” e a emblemas que colocam em cena elementos evocados pelo texto. De maneira pertinente, Skagen articula ainda o poema a títulos como «*Une chambre double*» [“Um quarto duplo”], «*Une charogne*» [“Uma carniça”] ou «*Les Métamorphoses du vampire*» [“As metamorfoses do vampiro”], chamando a atenção para os aspectos ligados à meditação sobre a morte. Entretanto, a autora deixa de lado os elementos risíveis ou cômicos do texto, que serão enfocados nesta parte do trabalho.

título se ofereceria de maneira provocativa ao leitor, instado a se envolver com a interpretação.

Por outro lado, “O tiro e o cemitério” poderia aludir, além de um *emblema*, a outra forma que combina imagem pictórica seguida ou não de legenda – a *caricatura*. Visto por este ângulo, o título seria composto de maneira a estender ao interlocutor a solicitação para participar da leitura de um emblema textual risível ou grotesco sobre a morte – em outras palavras, um emblema irônico, ou seja, uma caricatura¹⁷¹. Essa perspectiva sugeriria, assim, não apenas uma meditação a respeito da supremacia da morte sobre a vida, mas também sobre as possibilidades de legibilidade da existência, leituras que poderiam se desviar, perder-se ou “errar o alvo”, como uma “bala perdida”.

Considerado desta maneira, é interessante notar que, da mesma maneira que “O cão e o frasco”, os comentários dedicados a “O tiro e o cemitério” costumam ser bastante reduzidos, tratando-o como um texto que ofereceria seu significado de maneira bastante clara e direta. Além disso, ele parece ser um dos menos lidos ou mencionados pela crítica, como demonstra o levantamento feito por Andrea Schellino (2015) da bibliografia de *O Spleen de Paris* de 1855 a 2014. Enquanto as referências a poemas como « L’invitation au voyage » [“Convite à viagem”] ou « Le Mauvais vitrier » [“O mau vidraceiro”] ocupam mais de uma página da « Table analytique » feita pelo pesquisador, as citações a “O tiro e o cemitério” preenchem pouco mais de uma coluna (cf. SCHELLINO, 2015, p. 202).

¹⁷¹ Há pelo menos um título que designa uma caricatura e justapõe dois termos de maneira semelhante a “O tiro e o cemitério” no *Salon caricatural de 1846*: “Cabelos e costeletas” [« Cheveux et favoris »] (OC II, 510). Este salão, cujo prefácio é de Baudelaire, conta com textos produzidos em colaboração com Banville e Auguste Vitu e ilustrações de Fernand e de Raimon Pelez. A obra traz críticas em forma de caricaturas que abordam o Salão de 1846 e, segundo o comentário de Claude Pichois, “está quase na origem de um gênero que irá durar mais de meio século e que é bastante sério sob aparência engraçada. Salão caricatural ou Salão para rir (outro título do gênero): o desejo de caricatura é menos pronunciado que o de paródia.” [« est ainsi presque à l’origine d’un genre qui va durer plus d’un demi-siècle et qui est fort sérieux sous ses apparences bouffonnes. Salon caricatural ou Salon pour rire (autre titre du genre) : la volonté de caricature est moins prononcée que le désir de parodie. »] (PICHOS, OC II, 1327).

A maior parcela dessas observações a respeito do poema em prosa menciona apenas que seu conteúdo pode ser aproximado a um curto poema em verso publicado na edição de 11 de março do *Figaro* e reunido na seção « Bouffonneries » [“Brincadeiras”] de *Les Épaves* [*Destroços*], ambos de 1866:

Un cabaret folâtre
sur la route de Bruxelles à Uccle

Vous qui raffoles des squelettes
Et des emblèmes détestés,
Pour épicer les voluptés,
(Fut-ce de simples omelettes !)

Vieux Pharaon, ô Monselet !
Devant cette enseigne imprévue,
J'ai rêvé de vous : *À la vue*
Du Cimetière, Estaminet ! (OC II, 177-178)

Um boteco engraçado
na estrada de Bruxelas para Uccle

Tu que aprecias esqueletos
E alguns detestados dizeres,
Para apimentar os prazeres,
(Ainda que simples galletos!)

Monselet, Faraó chinfrim!
Diante dessa placa imprevista,
Logo pensei em ti: Com vista
Do Cemitério, Botequim!

(BAUDELAIRE, 2019, p. 547, tradução de Júlio Castañon Guimarães).

As duas publicações do poema vêm acompanhadas de comentários que narram um encontro entre Baudelaire e Charles Monselet (1825-1888), em que este último, em tom humorístico, teria reprovado o verso de « Un Voyage à Cythère » [“Uma viagem à Citera”]: « Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses » [“Seu intestino pelas pernas lhe corria”] (reproduzidos em PICHOS, OC I, 178 e 1165-1166 e em BAUDELAIRE, 2019, p. 602, nota da página 547). Monselet, próximo de Baudelaire desde 1851, é considerado um dos primeiros jornalistas de gastronomia franceses, fundador de um jornal chamado *Le Gourmet* e autor de uma coletânea de versos editada em 1859 sob o

título *La Cuisinière poétique* [*A cozinheira poética*, em tradução livre]. Monselet e o nome do botequim surgem também em um trecho dos escritos sobre a Bélgica:

À la vue du Cimetière, Estaminet
pour Monselet un jour que je contemplais un enterrement de
solidaire, et une bière à la porte d'un cabaret.¹⁷² (OC II, 958)

O lugar parece ter realmente existido, de acordo com a nota de Claude Pichois ao poema, incluído em *Destroços*, e retomada por André Guyaux em comentário ao trecho de *La Belgique déshabillée* (GUYAUX, 2011a, p. 712-713 nota 5). Contudo, cessar a leitura seja dos textos em prosa, seja dos versos, e limitá-los à mera indicação de um nome curioso para um botequim com existência no mundo seria menosprezar o trabalho poético envolvido na escritura de cada um deles. Por outro lado, a aproximação entre os textos e a consideração do tratamento artístico envolvido na criação do poema em prosa, em versos e da nota do texto sobre a Bélgica, podem sugerir pontos de contato e de afastamento, tornando-se uma maneira de ampliar a compreensão.

Nesse sentido, chama a atenção a primeira frase do poema em prosa, que recebe letras realçadas e parece colaborar para o enigma indicado de antemão pelo título: « *À la vue du cimetière. – Estaminet.* » Seja destacada do parágrafo seguinte, seja incluída nele, a expressão promove uma inusitada aproximação semântica entre os termos “cemitério” e “botequim”, trazendo uma ambigüidade que desconcerta o leitor. A hesitação pode ser vista em algumas das versões em português: “À vista do cemitério, Café” (BAUDELAIRE, 1976, p. 111, tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira); “Bar com vista para o cemitério” (BAUDELAIRE, 1995a, p. 135, tradução de Leda Tenório da Motta); “Diante do cemitério, Taberna” (BAUDELAIRE, 2018, p. 98, tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras).

¹⁷² *Com vista do Cemitério, Botequim // para Monselet um dia em que contemplava um enterro de solidário, e uma cerveja à porta de um boteco. [em francês a palavra « bière » tem o duplo sentido de “cerveja” e “caixão”, o que faz do trecho uma espécie de calembur ou trocadilho].*

As aspas que se seguem vão confirmar a perplexidade: « Singulière enseigne, se dit notre promeneur, mais bien faite pour donner soif! » [“Singular tabuleta, diz a si mesmo nosso caminhante, mas bem-feita para dar sede!”]. O adjetivo “singular”, com o qual o “caminhante” colocado em cena qualifica a frase inicial, demonstra a surpresa diante do que ele diz ao leitor ser uma « enseigne », o anúncio ou letreiro, normalmente em forma de tabuleta, que indica ao público a natureza do estabelecimento comercial. A expressão designa, portanto, um botequim com nome curioso, possivelmente próximo a um cemitério. Contudo, a personagem se apressa em logo oferecer a interpretação para a tabuleta, dando-lhe um sentido, em si mesmo, surpreendente: “bem-feita para dar sede!”, sugerindo que a visão do cemitério provoque a ideia de se embriagar. Não satisfeito, nosso “caminhante” rapidamente engata suas reflexões partindo de um « à coup sûr » [“certamente”] (em francês o termo « coup » que compõe a expressão mantém um conteúdo semântico próximo a “golpe” ou “lance”, evocando uma trajetória rápida e sem interrupções: « coup de feu » é um dos sinônimos de “tiro” ou “disparo”). A personagem irá, portanto, “disparar” uma série de elucubrações filosóficas variadas a respeito da reunião de vida e morte, à maneira do clichê ou do que chamaríamos na linguagem comum de “filosofia de botequim”. Em nota ao poema em sua edição de *O Spleen de Paris – pequenos poemas em prosa*, o crítico Robert Kopp menciona, a respeito do “refinamento profundo dos antigos egípcios”, diversos exemplos da literatura greco-latina que citam o costume egípcio de trazer às refeições a representação da morte, procedentes de Heródoto (*Histórias*, Livro II, capítulo 78), afirmando que “estamos então lidando com um clichê que é igualmente conhecido na literatura do século XIX” [« nous avons donc affaire à un cliché qui est également répandu dans la littérature du XIX^e siècle »] (KOPP, 2006, p. 341-343).

Em outras palavras, o “caminhante” colocado em cena pelo poema irá acumular uma série de lugares-comuns sobre vida e morte, em um tom divertido e levemente pedante (“certamente”...), à vista de um letreiro de botequim com um título inesperado, pretendendo, “de um só golpe”, resolver a surpresa trazida pelo nome e as incertezas de seus sentidos. Neste ponto, o descompasso entre a irrupção da fala de conteúdo filosófico sob a roupagem do clichê, despertada por uma mera tabuleta, colabora para colocar o leitor mais atento em guarda, em uma espécie de “suspensão *irônica*”, nas palavras de Skagen (1996, p. 81). Ao acompanhar o poema, aquele que o lê parece ser impedido de aderir às rápidas e incongruentes explicações da personagem e, ao mesmo tempo, frustrado ao elaborar uma significação clara para os elementos trazidos pelo texto, com uma sensação paradoxal.

Um dado que poderia auxiliar a compreensão destas primeiras linhas é o conhecimento de que as tabuletas poderiam ser mais que “um quadro figurativo colocado acima de uma casa para indicar o comércio ou a profissão do proprietário.” [« tableau figuratif mis au-dessus d’une maison pour indiquer le commerce ou la profession du propriétaire »], de acordo com a definição verbete « enseigne » do *Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré (1873-1874). No século XIX, anúncios como os retratados pelo texto de Baudelaire normalmente tinham também a intenção de designar os estabelecimentos comerciais de maneira lúdica e jocosa, por meio de representações que reuniam imagens divertidas aos nomes. Em sua leitura do poema em prosa, Steve Murphy (2003, p. 451-476), compila diversas citações de letreiros representados pela literatura da época, como os descritos na obra de Balzac, Henry Murger ou Arsène Houssaye, que sugerem a brincadeira envolvida no que poderia ser chamado de “arte das tabuletas”. Várias delas propunham aos clientes alguma charada para ser resolvida, em forma de enigmas ou jogos de palavras, como a tradicional tabuleta de pousadas e

estalagens encontradas até hoje com o nome « Au Lion d'or » – homófona de « au lit on dort ». Nesse caso, é a sonoridade da expressão que irá desdobrar seu sentido: em francês « Au Lion d'or » [“Ao Leão de ouro”] é lida como « au lit on dort » [“na cama se dorme”], sugerindo que a casa oferece pouso confortável aos viajantes. “O enigma frequentemente participava das astúcias sedutoras do letreiro: este último devia por seus traços visuais e lúdicos gravar-se na memória dos clientes.” [« l'énigme participait souvent aux ruses séductrices de l'enseigne: celle-ci devait à ses traits visuels et ludiques de se graver dans la mémoire des clients. »] (MURPHY, 2003, p. 453). Ou seja, por trás da « enseigne » geralmente poderia se ocultar um duplo sentido, com ar de gracejo ou diversão, com o objetivo de conquistar o público do estabelecimento.

Com isso, pode-se tornar compreensível o enorme esforço da personagem colocada em cena no poema em prosa para encontrar um sentido velado e mais complexo para o mero anúncio de um boteco próximo ao cemitério. Lendo-o como uma charada, o “caminhante” irá buscar sentidos simbólicos mais sofisticados para a tabuleta, pressupondo alguma intenção relacionando vida e da morte que teria sido pensada e manifestada pelo autor da tabuleta. Contudo, grande parte da graça dos enigmas consiste nas tentativas interpretativas, em que o ensaio de diversas leituras poderá – ou não – conduzir à “solução”¹⁷³. É curioso que a personagem sequer cogita que, da mesma maneira que as tabuletas poderiam trazer enigmas, elas poderiam também apenas indicar o espaço em que se localizam, como os « Café de la Gare » [“Café da estação”] e « Brasserie de la Plage » [“Brasserie da praia”] – ou « À la vue du cimetière. – Estaminet».

¹⁷³ Murphy (2003, p. 464-465) sugere a possibilidade de enxergar na representação do “emblema”, maneira como a tabuleta é qualificada no poema em prosa, uma forma de “hieróglifo”. Assim, por associação de ideias, a decifração de hieróglifos poderia ter sido o fio condutor das referências egípcias nos textos – tendo em vista que a egiptologia era uma das áreas da hermenêutica.

Assim, o “caminhante” é dramatizado no poema em prosa como um *leitor* que oferece rapidamente uma explicação “certeira” para o que vê, seguro de que seu “disparo” interpretativo chegou ao “fim”, atingindo o “alvo” da compreensão clara. Contudo, a incoerência entre o nome gravado no letreiro e a interpretação oferecida pelo “leitor-caminhante” irá desconcertar a leitura, impedindo a adesão ao texto. Por meio desse distanciamento, um dos resultados da ironia infiltrada na voz autoral do poema em prosa, o leitor que tem a obra em mãos será capaz de manter um certo afastamento do leitor de papel ali retratado. Ele poderá, portanto, examinar atentamente a representação do título, da tabuleta e da leitura da personagem, que lhe são oferecidos à maneira de enigmas, e compor sua própria interpretação – elaborando outro(s) sentido(s) para além daquele ofertado pelo “caminhante” em cena.

Além disso, a aproximação do título à forma da caricatura, a comparação com outras menções do mesmo letreiro nos textos baudelairianos – versões bem-humoradas e compostas de jogos de palavras – e a consideração do teor brincalhão que a “enseigne” pode ter no século XIX, irá fornecendo pistas da forma cômica que o poema em prosa traz. Considerado por esse ângulo, ele surge como uma abordagem crítica da figura que se apressa em solucionar o texto e acaba se desorientando em meio a um amontoado de clichês ou interpretações fechadas, desviando-se do foco.

A encenação da explicação “certeira” e racional da personagem, que pretende impor uma lógica óbvia, mas que terá como resultado o desvio dos sentidos, questiona as capacidades hermenêuticas do “caminhante” – colocando em xeque, por conseguinte, a possibilidade de uma leitura clara e tranquilizadora da vida e de suas experiências. Essa postura irá aparecer também em poemas em prosa como « La Fausse monnaie » [“A moeda falsa”], que dramatiza um “eu” com um « misérable cerveau, toujours occupé à chercher midi à quatorze heures » (OC II, 324) [“miserável cérebro, sempre ocupado em

procurar cabelo em ovo”] (BAUDELAIRE, 2019, p. 67); « Assommons les pauvres! » [“Espanquemos os pobres!”], cujo “eu” representado pelo texto, após passar quinze dias confinado em seu quarto em meio a leituras sobre « l’art de rendre les peuples heureux, sages et riches » [“a arte de tornar os povos felizes, sábios e ricos”] (OC II, 357) irá desferir uma surra em um mendigo encontrado na rua; ou « Le Mauvais vitrier » [“O mau vidraceiro”], em que o sujeito poético, após descrever uma série de ações surpreendentes e incomuns motivadas por uma « espèce d’énergie qui jaillit de l’ennui et de la rêverie » [“uma espécie de energia que surge do tédio e do devaneio”] (OC I, 285), será tomado por uma raiva repentina dirigida a um vidraceiro anunciando sua mercadoria, sendo levado a destruir os vidros e a bradar contra a qualidade do produto. Figuras dramatizadas dessa maneira parecem demonstrar dificuldades em ler e interpretar os eventos ao seu redor, procurando decodificar os sinais apresentados pelas experiências de maneira nem sempre bem-sucedida. Em outras palavras, os textos retratam imagens de *leitores* que, por vezes, fracassam na compreensão dos sentidos apresentados, como aqueles que se “esquecem” em meio à multidão, como sugere o trecho final de “A solidão” visto anteriormente.

Em “O tiro e o cemitério”, o “caminhante-leitor” que parece ter sido pego pelas artimanhas do enigma, permanecendo enredado em suas próprias certezas, será, dessa forma, desenhado como o alvo da zombaria do poema, que vai exibir a seu interlocutor piscadelas textuais para que se junte ao riso. O distanciamento irônico, que impede a identificação total ao texto, bem como o convite estendido ao leitor à maneira de charada incomum serão, portanto, instâncias para seduzir, promovendo o acordo e reconhecimento necessários à leitura, ao mesmo tempo em que deixam espaço para o distanciamento crítico que faz com seja observada a porção ridícula, risível, proposta pelo poema.

O texto se segue, porém, com a personagem caminhante entrando no estabelecimento, bebendo diante dos túmulos e fumando um charuto. A bebida, « bière », promove um interessante jogo de significados, oferecendo a dupla significação de “cerveja” e “caixão”. Em seguida, « la fantaisie le prit de descendre dans le cimetière » [“a fantasia de descer ao cemitério o tomou”] e o caminhante observa, sob o sol “rico” e “embriagado”, o ambiente que era cortado em intervalos regulares pelo barulho de tiros. Expressões como « fantaisie » [“fantasia”], « ivre » [“embriagado”], « soleil qui lui chauffait le cerveau » [“sol que fervia o cérebro”], irão posicionado a figura representada pelo texto em uma atmosfera fantástica, por meio de um deslocamento de suas capacidades racionais para um estado de inebriamento, em que realidade e ilusão se confundem. Dito de outro modo, será criado um espaço “sobrenatural”, de “fantasia”, que será apresentado em paralelo à leitura feita « à coup sûr » do início do poema em prosa. A interpretação “certeira” será contraposta por uma voz que irá sussurrar sob o túmulo diversas maldições sobre os vivos, com uma tonalidade ranzinza de quem tenta dormir sem sucesso. Cortando os pensamentos e a fala do “caminhante” que, segundo as indicações do texto desceu ao cemitério e sentou-se sobre um túmulo, essa voz, uma das que « ont mis dans le But » [“atingiram o alvo”], irá concluir o poema em prosa.

Desse modo, o texto oferece à morte uma espécie de “direito de resposta” às elucubrações sobre o tema que haviam sido elaboradas pela personagem, encerrando e, de certa forma, impondo-se no texto. Diante das tergiversações da razão, da organização pretensamente lógica dos eventos e da “turbulência” da vida, é colocada em oposição outra perspectiva – a visão peremptória da morte, de uma voz que chegou ao “fim”. Ela surge, porém, sob uma roupagem caricata, amaldiçoando com um sussurro os mortais que “estudam a arte de matar” com seus “tiros”, atrapalhando o “sono” dos mortos. Apresentado desta maneira, o poema em prosa vai se caracterizar como uma espécie de

caricatura que traz, sob a roupagem cômica, ponderações sobre o que seria um sentido “final”, bem como o equilíbrio precário envolvido nessas constatações. É interessante perceber a repetição das palavras com o sentido de “alvo” ou “fim” – « but » [também com o sentido de “beber” conjugado no pretérito] e « cible » – e da grafia de « Mort » [“Morte”], marcando a insistência nos termos. Caberia aí ainda a correlação das expressões e do desenho desse espaço para o qual o “caminhante” “desceu” com as noções da condição mortal e dupla do homem, herdeiro da “antiga queda”.

A imagem do cemitério, porém, construída de forma fantasiosa como o reverso do mundo dos vivos, vai proporcionar ao leitor um olhar invertido e risível de sua condição de “laborioso” vivente neste mundo, personagem impaciente com “ambições” e “cálculos” que, por vezes, perde o “alvo”, e erra o sentido, desnordeando-se. Essa perspectiva irônica fará com que ele seja capaz de rir *junto com* a voz poética que encena as figuras no texto e, ainda, rir de si mesmo, ao perceber pontos de contato entre seu íntimo e os elementos retratados pelo poema. Ao mesmo tempo, instigado pela superfície caricata e “enigmática” do texto, poderá se lançar ao jogo de articular meditações mais profundas e outros significados além dos mais óbvios exibidos pelo envoltório engraçado.

Em sua abordagem do texto, Skagen (1996, p. 86) afirma que “O tiro e o cemitério” seria “a exploração de uma consciência irônica da morte” [« l’exploration d’une conscience ironique de la mort »]. Nesse sentido, o poema em prosa se constituiria como uma meditação a respeito da morte, estendendo ao leitor atento reflexões mais sérias sobre sua circunstância de mortal, filiado ao mito da Queda e ciente, também, de sua índole irônica. Iremos reter essa ideia de “consciência irônica”, que parece produtiva para abordar sua face ligada à multiplicação de sentidos que proporciona, desdobrando a interpretação e as possibilidades hermenêuticas das imagens articuladas pelo texto.

Sendo assim, este poema em prosa colocaria em cena uma gama variada de perspectivas não apenas para palavras como “morte”, “vida”, “alvo” ou “fim”, mas para os diferentes modos de conexão entre elas. Dessa maneira, seriam colocadas em jogo – e em questão – as maneiras múltiplas que um texto se oferece para a leitura (seja ele um letreiro, um emblema ou uma voz sob o túmulo), que permanece aberta. A ideia de uma compreensão “certeira”, única e categórica, figurada como atributo da morte (palavra que pode ser considerada também em todas as suas implicações sobre a escrita e o término da interpretação), é vista de maneira crítica e, ao mesmo tempo, zombeteira. Por outro lado, a “consciência irônica” iria ainda discutir a capacidade de leitura e as possibilidades de legibilidade das experiências trazidas pelo mundo, colocando em cena uma comunicação imperfeita que, por vezes, falha, deixando os sentidos à deriva.

Sob esse ângulo, é possível observar como os movimentos provocativos e irônicos mesclados à voz poética irão promovendo questionamentos decisivos em ideias como as de unidade, totalidade ou identificação. Sendo assim, o sujeito poético baudelairiano que, como visto, é capaz de se multiplicar e se disfarçar em figuras variadas que podem ou não emprestar características do sujeito biográfico Charles Baudelaire, poderá se travestir em figuras de leitores nos poemas em prosa, como visto com o “leitor-caminhante” de “O tiro e o cemitério”. Essa máscara enunciativa será, da mesma forma, múltipla, com a chance de captar ou emprestar elementos da alteridade, nos quais parcelas de leitores do mundo, seja do século XIX, seja do momento atual, possam se reconhecer. Assim, os poemas em prosa poderão encenar figurações de *leitores* que representariam algumas particularidades da subjetividade com existênciã fora do espaço escrito. Contudo, um dos efeitos da infusão da ironia na voz poética será a quebra da unidade: da voz poética, da imagem fictícia de *leitor*, da própria escrita e de suas formas, e ainda da leitura, que se apresentará de maneira descontínua e variada no espectro da obra baudelairiana. Todas

essas instâncias serão, portanto, mediada por instâncias que promovem a reflexão, o distanciamento, a *crítica*, promovendo interpretações que serão criadas e recriadas continuamente, a cada retorno ao poema em prosa, mantendo-se abertas, em frágil equilíbrio.

REFLEXÕES FINAIS

Observar a emaranhada trama que compõe a relação entre o sujeito poético baudelairiano e seu leitor nos poemas em prosa, buscando os fios e nós que se entrelaçam e a sustentam é se aproximar de um tecido em construção permanente, mantido em móvel estabilidade. Ao longo deste trabalho, algumas das expressões mais empregadas para tentar descrever esse curioso trançado possivelmente tenham sido as que buscam o oxímoro do equilíbrio instável, da frágil permanência. Considerar as ambivalências, contradições e paradoxos da escrita de Charles Baudelaire pelo prisma do vínculo entre as encenações do “eu” e o do “leitor” é dar ouvidos a uma relação instituída pelo movimento, pela ação e atuação conjuntas, o que confere ao poema um aspecto dinâmico, inconstante, oscilante. Nessa esteira, a colaboração para a construção dos sentidos participa da abertura e descontinuidade do discurso poético, que se mantém vivo a cada retorno interpretativo, renovando-se continuamente pela leitura.

O percurso deste trabalho procurou oferecer algumas entradas para esta teia que é reconhecidamente um ponto central da obra de Baudelaire. Inicialmente, as características deste objeto solicitaram uma perspectiva crítica capaz de considerar as ambiguidades e hesitações que compõe as relações entre as imagens do poeta e do leitor, abordando sua multiplicidade. Assim, buscamos vozes que pudessem nos guiar neste percurso e partimos do prisma oferecido pelas pesquisas que se dedicam aos textos escritos na década final de vida do poeta, o “último Baudelaire”, procurado articulá-los e relacioná-los a outros textos do século XIX. Esse estudo ressaltou a irredutibilidade dos poemas em prosa e algumas de suas tensões, como a existente entre a unidade do livro póstumo e a fragmentação da publicação em periódicos, ou a postura moral e a estética.

O enfoque permitiu ainda que este trabalho, em vez de cercar os poemas em prosa e oferecer explicações finalizadas para a relação das figurações do poeta e de seu leitor, pudesse se limitar à sugestão de caminhos ou vias de acesso para esse o vínculo. O aspecto movente do texto baudelairiano trabalha incansavelmente na frustração das tentativas de categorização, de fixação e de organizações fechadas ou finalizadas. Uma das molas dos poemas em prosa parece ser, justamente, o questionamento de explanações certeiras, a implosão das convicções. Segundo fragmento de *Mon cœur mis à nu*, que pode ser lido também em relação aos *Pequenos poemas em prosa*:

Je n'ai pas de convictions, comme l'entendent les gens de mon siècle,
parce que je n'ai pas d'ambition.
Il n'y a pas en moi de base pour une conviction.
[...]
Cependant, j'ai quelques convictions, dans un sens plus élevé, et qui ne
peut pas être compris par les gens de mon temps.¹⁷⁴ (OC I, 680)

Organizado sob o chapéu “Política” e ligado a outros fragmentos que mencionam “covardia”, “impérios” ou “religiões”, o trecho retrata as convicções do “eu” ligadas ao “entendimento daqueles do meu século”. Ao final, porém, será aberta uma concessão, em que o sujeito poético afirma “ter algumas convicções”, porém em “um sentido mais elevado”. Dessa forma, as “convicções” parecem justamente poderem ser deslocadas e compreendidas também em outros contextos, desestabilizando a própria ideia de “convicção”.

Sendo assim, procuramos nos ater ao comentário direcionado a alguns aspectos que compõem as imagens do sujeito poético bem como as do leitor, construídas internamente pelos poemas em prosa. Nesse sentido, a ideia do “eu endereçado” em

¹⁷⁴ Não tenho convicções, como entendem aqueles do meu século, porque não tenho ambição. / Não há em mim nenhuma base para uma convicção. [...] // No entanto, tenho algumas convicções, em um sentido mais elevado, que não pode ser entendido pelas pessoas do meu tempo. (tradução de Thiago Mattos de Oliveira, 2018, p. 70).

poesia, que considera o destinatário como uma instância fugaz e ativa, incluída no discurso, proporcionou uma abordagem bastante frutífera. O conceito permitiu vislumbrar a solicitação de um “eu” múltiplo e fragmentário, representado e constituído a cada poema, em direção a uma imagem de “leitor” também plural, como em um jogo de reflexos. Em uma projeção em direção à alteridade, esse sujeito poético variável, que busca captar o “outro” irá, por vezes, vestir uma espécie de máscara enunciativa de “leitor”, procurando interpretar e construir os significados – atuação nem sempre bem-sucedida e, em grande parte, constituída pelo fracasso.

Por outro lado, a exploração da relação singular que compõe o vínculo entre essas duas instâncias deu-se por meio da tônica da provocação e da ironia. Além da ligação lírica concebida por meio da identificação ou da adesão, a aproximação entre o sujeito encenado pelos poemas em prosa e seu destinatário parece se dar também pela sedução e irritação, pela cumplicidade inimiga, por um convite irônico e pela convocação à composição dos significados. A infiltração da ironia na voz lírica promove ainda uma certa quebra da ilusão, pela ação da derrisão, do aspecto caricatural e risível. Essa vertente, que atua como uma espécie de reserva de distanciamento e lucidez direcionada aos véus poéticos, irá proporcionar uma série de desdobramentos críticos, promovendo fendas e questionando o que seria uma unidade do discurso e de suas imagens.

Sendo assim, o contrato de leitura estabelecido entre o sujeito poético e seu leitor, permeado por essa ação irônica irá, não raro, estender uma cilada ao destinatário, na qual ele deverá cair para só então se dar conta de que seu interlocutor não partilha dos valores ou concepções que declara. Será uma espécie de provocação para que o leitor participe do jogo textual, atravessando suas camadas superficiais sem se deixar levar pelas ilusões engendradas pelo poema. Como em « La Corde » [“A Corda”], publicado inicialmente na

edição de 7 de fevereiro de 1864 do *Figaro*, em que o locutor inicia o texto com uma reflexão a respeito do caráter ilusório das experiências:

Les illusions, – me disait mon ami, – sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l’illusion disparaît, c’est-à-dire quand nous voyons l’être ou le fait tel qu’il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel. S’il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable, et d’une nature à laquelle il soit impossible de se tromper, c’est l’amour maternel. Il est aussi difficile de supposer une mère sans amour maternel qu’une lumière sans chaleur; n’est-il donc pas parfaitement légitime d’attribuer à l’amour maternel toutes les actions et les paroles d’une mère, relatives à son enfant? Et cependant écoutez cette petite histoire, où j’ai été singulièrement mystifié par l’illusion la plus naturelle.¹⁷⁵ (OC I, 328)

O trecho, no qual o sujeito poético estaria recontando a história e reflexões ouvidas de “um amigo”, costura ponderações a respeito da pluralidade de “ilusões” que, ao “desaparecer”, engendram um « bizarre sentiment » [“sentimento bizarro”, “estranho”]. O parágrafo segue meditando sobre o amor maternal, um fenômeno que, apesar de “evidente” e “trivial”, foi capaz de pregar-lhe uma peça, ou “mistificá-lo”. A “pequena história”, que se segue ao trecho, “ouvida” pelo amigo que revela ser um pintor, trataria de um fato que teria acontecido em meados do século XIX, o suicídio de um jovem modelo no ateliê do pintor Édouard Manet, possivelmente na primavera de 1859 ou no verão de 1860, de acordo com as pesquisas de Robert Kopp (1969, p. 302-305).

Abordado pela crítica¹⁷⁶, as considerações a respeito deste poema em prosa, não raro, detêm-se nos detalhes da historietta narrada, estabelecendo comparações entre

¹⁷⁵ “As ilusões”, me dizia um amigo, “são tão inumeráveis talvez quanto as relações dos homens entre si, ou dos homens com as coisas. E quando a ilusão desaparece, quer dizer, quando vemos o ser ou o fato tal qual ele existe fora de nós, experimentamos um sentimento estranho, complicado, misto de nostalgia do fantasma desaparecido e de surpresa agradável diante da novidade, diante do fato real. Se existe um fenômeno evidente, trivial, sempre semelhante, e sobre cuja natureza é impossível enganar-se, é o amor materno. É tão difícil supor uma mãe sem amor materno quanto uma luz sem calor; sendo assim, não é perfeitamente legítimo atribuir ao amor materno todas as ações e as palavras de uma mãe relativas a seu filho? E, contudo, escute essa pequena história, na qual fui mistificado pela mais natural das ilusões. (BAUDELAIRE, 2018, p. 72, tradução Isadora Petry e Eduardo Veras).

¹⁷⁶ A maior parte dos comentários desenvolve a linha dos comentários da edição citada de Robert Kopp (1969).

detalhes biográficos destino do jovem – ao que parece, ele figurou nas telas *L'enfant aux cerises* (1858-1859) et *Le garçon et le chien* (1861) – e as reflexões apresentadas pelo locutor apresentado como pintor. Antes de mergulhar na narrativa, porém, o sujeito poético irá fazer uma pequena interpolação – “me dizia um amigo” – deixando claro sua mediação na história, ou seja, sua participação na narrativa e organização do discurso. Um leitor cuidadoso (como o cão do prólogo de Rabelais... e também de “O cão e o frasco”?), capaz de perceber a “piscadela” que lhe estende o sujeito poético dramatizado como “pintor”, cuja voz se desdobra, poderá talvez considerar que, mais que uma “pequena história” que narra uma “mistificação”, o próprio poema em prosa se colocaria na posição de “mistificador” ou de criador – e questionador – de ilusões inumeráveis.

Nosso trabalho sugere que um dos principais vetores atuantes nesse desvelamento das ilusões será o distanciamento promovido pela ironia, que irá se enredar no processo interpretativo. Mediando a relação com o texto, ela irá trabalhar neste e em alguns outros dos poemas em prosa, questionando “evidências” como o amor maternal, as boas intenções (« *La Fausse monnaie* » [“A moeda falsa”]) ou a beleza estética (« *Le Mauvais vitrier* » [“O mau vidraceiro”]). Não raro, vestindo a máscara de um hermeneuta ou “leitor” que fracassa diante da compreensão das experiências, o sujeito poético oferece não mais que uma aposta nos sentidos – desafio esse que caberá ao destinatário aceitar ou não, implicando-se e arriscando-se também no jogo poético.

É importante pontuar que, apesar da fragmentação, dos deslocamentos e hesitações que caracterizam a relação entre o poeta e o leitor representados pelos poemas em prosa, eles não deixam de ser coerentes ou se manterem ancorados a algumas linhas de força. Uma delas – talvez a mais significativa – seja uma moral específica, que atravessa a obra do poeta. Ela se confunde com as referências ao mito da Queda, estudada

pelo trabalho de Eduardo Veras (2013) e com alusões à dualidade que constituiria os indivíduos. Mas parece ir além:

A ausência de convicções desloca a questão moral para um lugar diferente da adesão a *uma* moral. A “moral” baudelairiana está muito mais interessada em expor a dimensão relativa e, não raro, hipócrita, de toda moral fundada na convicção cega ou não, de todo *parti pris* que não seja o da poesia; se há uma moral baudelairiana ela é inseparável da consciência do pecado e da suspensão das certezas, da adesão ao poder crítico da poesia. (VERAS, 2022, p. 109)

Em outras palavras, o que seria a moral baudelairiana estaria em assumir o potencial oferecido pela poesia de ser uma reflexão lúcida sobre o mundo, questionando discursos, enunciados ou “ilusões” que desconsiderem sua multiplicidade, a heterogeneidade dos significados, as angústias e incertezas que constituem as experiências. Essa consciência, porém, distancia-se de uma sisudez peremptória, incapaz de “rir da própria queda” (OC II, 532) e dos paradoxos da existência. Haveria o princípio de um saber ou conhecimento poético, da capacidade da poesia de pensar sobre o mundo.

Sendo assim seria possível conjecturar de que maneira a representação da relação entre as figurações do poeta e de seu leitor, também marcada pelo embate com as ilusões, pela pluralidade de atuações e posturas, pela fragmentação e descontinuidade, pelo movimento tenso que constitui o vínculo com a alteridade, poderia ser projetada no espaço social. A produção artística de um poeta na qual o encontro determinante entre um “eu” e um “outro” – imagens sempre fugidias – ocupa posição central, composta de uma espessa tessitura em que inúmeras faces se rearranjam, em contínuo movimento, preservando sua variação e desigualdade, parece estar questionando conceitos valorizados, como os de equivalência, de identidade ou de universalidade. A criação de espaços imaginários alternativos, surpreendentes, em que as ligações entre os sujeitos possam ser permanentemente problematizadas, rearranjadas, recompostas, repensadas, considerando as faces contraditórias e ambíguas que compõem essas figuras seria um modo de a poesia refletir sobre possibilidades de construções coletivas. É considerar

perspectivas em que a unidade, a totalidade ou a fixidez sejam apenas uma, entre inumeráveis opções. Em última instância, essa relação oferece meios de pensar a conexão entre a poesia e o espaço comum, suas implicações e pertencimento.

Estariam presentes aí reflexões a respeito dos limites éticos – ao respeitar as particularidades da alteridade “singular e anônima” e, em certa medida, ignorada, indecifrável – e políticos da poesia – pois constituído por conjuntos dessemelhantes de indivíduos. Ela estaria, assim, em permanente negociação com o imaginário comum e com o grupo de leitores-intérpretes. A constituição do poema *com* o outro, por meio da dissensão, do embate, do desacordo, além da afinidade e da equidade, o colocaria como um espaço aberto, sempre “em obras”.

Finalmente, este trabalho pretendeu ser convite “singular” à leitura viva e inesgotável da poesia de Baudelaire.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABES, Gilles J. “As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire”. *Lettres françaises*, UNESP, n. 16 (1), p. 45-63, 2015.

_____. “Uma nova leitura da vida de Charles Baudelaire: Uma recepção biográfica a partir da tradução de sua correspondência”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 38, nº esp. Baudelaire 150 anos, p. 70-97, ago-dez, 2018.

_____. “A recepção de Baudelaire no Brasil: obra e fortuna crítica”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 42, n. 1, p. 108–131, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8667552>. Acesso em: 25 maio 2023.

ABES, Gilles; VERAS, Eduardo Horta Nassif. ““Um livro singular e fácil de vender’: O *Spleen de Paris* na correspondência de Baudelaire”. *Alea: Estudos Neolatinos*, v.21, n.2 (mai-ago 2019), p. 98-113. Disponível em : <<https://www.redalyc.org/journal/330/33069213015/html/#fn6>>. Acesso em: 14 jul. 2023.

AGAMBEN, Giorgio. « Introduction ». BENJAMIN, W. *Baudelaire*. Edição de Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle. Traduzido do alemão por Patrick Charbonneau. Paris: La fabrique éditions, 2013, p. 7-20.

ALEXANDRE JR, Manuel; ALBERTO, Paulo Farmhouse; PENA, Abel de Nascimento. “Notas”. In: Aristóteles. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, p. 176.

AMARAL, Glória Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

AMOSSY, Ruth. *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: PUF, 2010.

ANDRADE, Antonio et al.; PEDROSA et al. « Endereçamento ». In: _____. *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 97-124.

APOLOGUE. In: *Dictionnaire de L’Académie française* (1832-5, 6^{ème} édition). Chicago: ARTFL Project/ University of Chicago, 2001. Disponível em < <https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=apologue&dicoid=ACAD1835&headword=&dicoid=ACAD1835> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômano*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior, tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

_____. *Rhétorique*. Livres I et II, texte établi et traduit par Médéric Dufour; Livre III, texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle. Paris: Gallimard, 1991.

ASSELINÉAU, Charles. “Elogio fúnebre pronunciado na segunda-feira, dia 2 de setembro de 1867”. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 38, n. esp. Baudelaire 150 anos, ago.-dez. 2018, p. 189-192. Disponível em: <

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38nespp189/38029> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

AUERBACH, Erich. “*As flores do mal e o sublime*”. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.; tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 303-332.

BANDY, W. T. ; PICHOSIS, C. *Baudelaire devant ses contemporains*. Paris : Klincksieck, 1995 [1957].

BANVILLE, Théodore, « Baudelaire ». In : _____. *Lettres chimériques : petites études*. Paris : Charpentier, 1885, p. 278-284. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207945c> . Acesso em: 14 jul. 2023.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

BARBOSA, Maria Aparecida. “Introdução – Cavaleiro Gluck: uma lembrança do ano 1809”. In: PALMA, Anna; CHIARINI, Ana Maria; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi (Org.). *O Romantismo europeu: antologia bilingue*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 18-19.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

_____. *Correspondance*. Organização, apresentação e anotações de Claude Pichois com a colaboração de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973. 2 v.

_____. *Écrits intimes*. Introdução de J-P Sartre. Paris: Éd. Du Point du jour, 1946.

_____. *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée suivi de Amœnitates Belgicæ*. Edição de André Guyaux. Coll. Folio Classique Paris : Éditions Gallimard, 2011 [1986].

_____. *Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*. Edição de André Guyaux. Paris : Gallimard, 2016.

_____. *Le Spleen de Paris*. Edição apresentada e comentada por Max Milner, ilustrações de Karl Longuet. Paris : Imprimerie nationale, 1979.

_____. *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Edição de Jean-Luc Steinmetz. Paris : Le livre de poche, 2003.

_____. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Edição apresentada, organizada e anotada por Robert Kopp com introdução de Georges Blin. Paris : Gallimard, 2006.

_____. *Le Spleen de Paris*. Apresentação, notas, dossiê, cronologia e bibliografia por Aurélia Cervoni e Andrea Schellino. Paris : GF Flammarion, 2017.

_____. *Les Fleurs du Mal*. Edição e notas de Antoine Compagnon. Paris: Éd. Du Seuil/École des lettres, 1993.

_____. *Nouvelles Lettres*. Apresentação e anotações de Claude Pichois. Paris : Fayard, 2000.

_____. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jerôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. *O poema do haxixe*. Tradução e notas Eduardo Brandão, apresentação Fernando Alves. São Paulo: Aquariana, 2003.

_____. *Œuvres complètes*. Org. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 2010 [1975]. 2 v.

_____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire : Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris), Le Jeune Enchanteur*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. Paris : Louis Conard, 1926.

_____. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995a.

_____. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. *Pequenos Poemas em Prosa*. Apresentação e tradução de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1976.

_____. *Pequenos Poemas em Prosa: O Spleen de Paris*. Prefácio de Marcelo Jacques de Moraes; tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

_____. *Petits poèmes en prose*. Edição de Robert Kopp. Paris : Librairie José Corti, 1969.

_____. *Petits poèmes en prose*. Edição de Henri Lemaitre. Paris : Classiques Garnier, 2018a [1997].

_____. *Poesia e prosa: volume único*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Prosa*. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães; apêndices de Rosemary Lloyd, Émile Bernard. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

_____. “Sobre a essência do riso”. Tradução de Zênia de Faria. *Revista UFG*, Goiânia, v.8, n.2, 2017. Disponível em: < <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48111> > Acesso em: 14 jul. 2023.

BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. Traduit de l’allemand par Olivier Mannoni. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire*. Edição de Giorgio Agamben, Barbara Chitussi e Clemens-Carl Härle. Traduzido do alemão por Patrick Charbonneau. Paris: La fabrique éditions, 2013.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2018 [1989].

_____. *Charles Baudelaire – Um poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Traduzido do alemão e com prefácio de Jean Lacoste a partir da edição original em alemão de Rolf Tiedemann. Paris: Éditions Payot, 2002 [1979].

_____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, t. 1; v.3, 1974.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. “The Paris of the Second Empire in Baudelaire”. In: _____. *Selected writings – volume 4 (1938-1940)*. Tradução de Edmund Jephcott *et al.*; edição de Howard Eiland e Michael W. Jennings. Cambridge (Massachusetts), London (England): The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 9-92.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral Volume I*. Tradução de Maria da Glória Navak e Maria Luisa Neri. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa. Organização e prefácio Maria Betânia Amoroso*, tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*. (1959) Paris : Librairie Nizet, 1978.

BERTRAND, Jean-Pierre. « Une lecture médiatique du *Spleen de Paris* ». In : THÉRENTY, Marie-Ève, VAILLANT, Alain. *Presse et plumes: journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2004, p. 329-337.

_____. « ‘Tête et queue, alternativement et réciproquement’ : la double détermination adjectivale dans *le Spleen de Paris*. » In: MURPHY, Steve (dir.). *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes : PUR, 2014, p. 349-359.

BERTRAND, Jean-Pierre; DURAND, Pascal. *Les poètes de la modernité : de Baudelaire à Apollinaire*. Paris : Éditions du Seuil, 2006.

BLIN, Georges. *Baudelaire – suivi de Résumés des cours au Collège de France, 1965-1977*. Paris : Gallimard, 2011.

_____. *Le sadisme de Baudelaire*. Paris: Éd. José Corti, 1948.

_____. « Introduction aux *Petits Poèmes en prose* ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Edição apresentada, organizada e anotada por Robert Kopp com introdução de Georges Blin. Paris : Gallimard, 2006, p. 7-41.

BOLLE, Willi. “Materiais para o livro-modelo das *Passagens* (O *Baudelaire*). Nota introdutória.” In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira de Willi Bolle com colaboração de Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão de Irene Aron, tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica de Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, V. III, p. 1513-1520.

BONNEFOY, Yves. *Le siècle de Baudelaire*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

_____. *Sous le signe de Baudelaire*. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

BOSI, Viviana. “Baudelaire mau vidraceiro”. *ALEA – Estudos Neolatinos*. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, No 1, janeiro-junho de 2007.

_____. “Contradição e unidade em Baudelaire”. *Literatura e Sociedade*, FFLCH/USP, no. 6, 2001/2002.

_____. “O sujeito lírico e o sujeito pedra”. *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, v. 47, n. 4, p. 101-117, dez. 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2013000400011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14 jul. 2023.

BOURDIN, Gustave. [Notice d’introduction au *Spleen de Paris*]. In: GUYAUX, A. (Org.). *Baudelaire – un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2007, p. 3578.

BOURGET, Paul. “Baudelaire”. Tradução de Isadora Raquel Petry. *Estudos Nietzsche*, Espírito Santo v. 7. n. 1, p. 162-180, jan./jun. 2016.

_____. “Baudelaire”. In: *Essais de psychologie contemporaine*. Ed. établie et préfacée par André Guyaux. Paris: Gallimard, 1993, p. 1-18.

BRIX, Michel. « Du procès des *Fleurs du mal* à la composition du *Spleen de Paris* ». In : GUYAUX, André ; SCEPI, Henri. *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*. Paris : PUPS, 2014, p. 16-24.

_____. « Nerval, Houssaye et *La Bohème galante* ». *Revue romane*, v. 26, n. 1. Copenhague : Universidade de Copenhague, 1991, p. 69-77.

_____. « Nerval, Watteau et le pèlerinage à l'Île de Cythère ». *Verbum – Analecta Neolatina*, v. 10, n. 2 (Dezembro 2008). Budapeste (Hungria) : Pázmány Péter Catholic University, 2008, p. 277-289.

BRUNEL, Pierre. « Les Fleurs du Mal – Notes ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal. Édition de 1868, dite « définitive »*. Édition établie par Pierre Brunel. Paris : Calmann-Lévy, 2021, p. 377 – 415.

BUVIK, Per. “La notion baudelairienne de l’ironie”. *Revue Romane*, [S. l.], v. 1, 1996. Disponível em: https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29913. Acesso em: 28 Mai. 2023.

CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017[1973], pp. 27-46.

CELLIER, Léon. *Baudelaire et Hugo*. Paris: José Corti, 1970

CERVONI, Aurélia. “Genèse du ‘Spleen de Paris’”. *Genesis*, Institut des textes et manuscrits modernes (Item, CNRS-ENS) / Presses universitaires de la Sorbonne (PuS), n. 53, 2021, p. 201-206. Disponível em : < <https://journals.openedition.org/genesis/6307?lang=en> > . Acesso em: 14 jul. 2023.

CERVONI, Aurélia; SCHELLINO, Andrea. « Notes, Commentaires des poèmes, Dossier, Chronologie et Bibliographie selective ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Apresentação, notas, dossiê, cronologia e bibliografia por Aurélia Cervoni e Andrea Schellino. Paris: GF Flammarion, 2017, p. 37-303.

_____. « Note sur la présente édition ». In: BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Apresentação, notas, dossiê, cronologia e bibliografia por Aurélia Cervoni e Andrea Schellino. Paris: GF Flammarion, 2017a, p. 28-33.

CHAGNIOT, Claire. « Baudelaire dans le miroir déformant de l’histoire de la caricature ». *L’Année Baudelaire*, n. 24, 2020, p. 11-21.

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

CHARLES-WURTZ, Ludmila. *Ludmila Charles-Wurtz commente “Les Contemplations” de Victor Hugo*. Paris: Gallimard, 2001.

_____. “Présentation”. HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz. Coll. Classiques de Poche, dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety. Paris: Librairie Générale Française, 2002, p. 5-22.

COLESANTI, Massimo. “Commento e note: Au Lecteur”. In: BAUDELAIRE, Charles. *I Fiori del male*. Cura di Massimo Colesanti, trad. di Claudio Rendina. Roma: Newton-Compton, 1998, p. 54-55.

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l’innombrable*. Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne (PUPS), 2018.

_____. *Baudelaire l’irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.

_____. « Le grand chiffonier du XIX siècle ». *Le Nouveau Magazine littéraire*, Paris, n. 5, maio, p. 89, 2018a.

_____. *Os antimodernos – De Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CRÉPET, Jacques. « Notes et éclaircissements ». BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire : Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris), Le Jeune Enchanteur*. Notice, notes et éclaircissements de M. Jacques Crépet. Paris : Louis Conard, 1926, p. 219-360.

CREPET, Jacques, PICHOIS, Claude. *Baudelaire et Asselineau*. Paris : Éditions Klincksieck, 2021(1953).

D'AUREVILLY, Jules Barbey. “As flores do mal”. In : BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo : Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 607-617.

DE MAN, Paul. “The Rhetoric of Temporality”. In: _____. *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 187-228.

DEMERSON, Guy. « Notes ao Prologue ». RABELAIS, François. *Gargantua*. Edição, notas e prefácio e Guy Demerson; texto original editado por Michel Renaud com tradução de Guy Demerson; textos latinos editados, apresentados, anotados e traduzidos por Geneviève Demerson. Paris: Editions du Seuil, 1996, p. 46-52.

_____. *Humanisme et facétie : quinze études sur Rabelais*. Orleães : Paradigme, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Donner le temps. La fausse monnaie*. v. 1. Paris : Éditions Galilée, 1991.

DOUAY-SOUBLIN, Françoise. « Notes ». In : DUMARSAIS, *Des tropes ou Des différents sens ; Figures et vingt autres articles de l'Encyclopédie, suivis de L'Abrégé des Tropes de l'abbé Ducros*. Présentation, notes et traduction : Françoise Douay-Soublin. Paris : Flammarion, 1988, p. 238-381.

DUMARSAIS. *Des tropes ou Des différents sens ; Figures et vingt autres articles de l'Encyclopédie, suivis de L'Abrégé des Tropes de l'abbé Ducros*. Présentation, notes et traduction : Françoise Douay-Soublin. Paris : Flammarion, 1988.

DUMONTET, Fabienne. « Prolégomènes classiques à un emblème moderne : l'« hypocrite lecteur » de Baudelaire. *Lettere Italiane*, v. 58, n.1, 2006, p. 33-65.

DUPONT, Jacques. « *Le Spleen de Paris*, une fiction critique ? ». *L'Année Baudelaire*, v. 16 (2012). Paris : Honoré Champion, 2013, p. 41-54.

ÉBINÉ, Ryusuké. « L'esthétique de la foule chez le dernier Baudelaire ». In: *L'Année Baudelaire*, v. 23. Paris : Honoré Champion, 2020, p. 147-157.

ENCYCLOPÉDIE ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers de Diderot, D'Alembert et Jaucourt (1751-1772). *Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie (ENCCRE)*. Disponível em : < <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v5-1650-1/> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Préface, notes et dossier par Jacques Neefs. Paris : Librairie Générale Française – Le Livre de Poche, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica : quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Ed. Jean-Luc Steinmetz. Pantin : Le Castor Astral, 1991.

_____. *Baudelaire par Gautier*. Organização e notas de Claude-Marie Senninger. Paris : Klincksieck, 1986.

_____. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira, apresentação e notas de Gloria Carneiro Amaral. São Paulo : Boitempo editorial, 2001.

GLEIZE, Jean-Marie. *Poésie et figuration*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

GROSS. In: OXFORD Advanced Learner’s Dictionary. Oxford : Oxford University Press : 2023. Disponível em : <
https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/gross_1?q=gross> .
Acesso em: 14 jul. 2023.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Notas”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 591-603.

GUYAUX, André. « Avant-propos ». In : GUYAUX, Andre ; SCEPI, Henri. *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*. Paris : PUPS, 2014, p. 7-10.

_____. « Baudelaire, ‘cruel avec infiniment de sensibilité’ ». *Cahiers de littérature française*, n. 3, junho 2006. Bergamo, Paris : Bergamo University Press, L’Harmattan, 2006, p. 85-91.

_____. « Préface ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée suivi de Amœnitates Belgicæ*. Edição de André Guyaux. Coll. Folio Classique Paris : Éditions Gallimard, 2011 [1986], p. 7-46.

_____. « Notes ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée suivi de Amœnitates Belgicæ*. Edição de André Guyaux. Coll. Folio Classique Paris : Éditions Gallimard, 2011a [1986], p. 560-731.

_____. « Préface ». *Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*. Edição de André Guyaux. Paris : Gallimard, 2016, p. 7-41.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANNOOSH, Michele. *Baudelaire and Caricature. From the Comic to an Art of Modernity*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1992.

HARRINGTON, Karen A. “Fragmentation and irony in *Les Fleurs du Mal*”. *Nineteenth-Century French Studies*, v. 20, n. 1 e 2, winter 1991-1992, p. 177-186.

HIDDLESTON, J. A. *Baudelaire and Le Spleen de Paris*. Oxford : Clarendon Press, 1987.

_____. “‘Chacun son *Spleen*’: Some observations on Baudelaire’s prose poems”, *Modern Language Review*, v. 86, n.1 (January 1991). Cambridge (UK): Modern Humanities Research Association, 1991, p. 66-69.

HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Tradução e posfácio de Maria Aparecida Barbosa ; prefácio de Stefan Zweig. Florianópolis : Cultura e Barbárie, 2017.

_____. *Princesse Brambilla*. Texte français et introduction par André Espiau de La Maëstre, préface de Stefan Zweig. Paris : Éditions Phébus, 1980.

_____. *Princesse Brambilla (Prinzessin Brambilla)*. Traduit et présenté par Paul Sucher. Paris : Éditions Moutaigne-Aubier, 1951.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. *Les Châtiments*. Paris : Librairie Hachette, 1932 (1853). Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5166r> . Acesso em: 14 jul. 2023.

_____. *Les Contemplations*. Édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz. Coll. Classiques de Poche, dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety. Paris : Librairie Générale Française, 2002.

_____. *Odes et ballades*. Paris: J. Hetzel, 1867. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5408224j/f4.item> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

JACKSON, John. « À propos de la subjectivité dans *Le Spleen de Paris* ». In : MURPHY, Steve (Dir.). *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 129-142.

_____. « Notes et commentaires ». BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Organização, notas e comentários de John E. Jackson, prefácio de Yves Bonnefoy. Col. Le livre de Poche – Classiques. Paris : Librairie Générale Française, 1999, p. 47-343.

_____. *Baudelaire et la sacralité de la poésie*. Genève : Librairie Droz, 2018.

_____. *Baudelaire sans fin*. Paris : José Corti, 2005.

JAKOBSON, Roman; LÉVI-STRAUS, Claude. « ‘Les Chats’ de Charles Baudelaire ». In : JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris : Éd. du Seuil, 1973 [1962], p. 401-419.

JOHNSON, Barbara. *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*. Paris : Flammarion, 1979.

KAPLAN, Edward K. *Baudelaire’s prose poems – The Esthetic, the ethical, and the religious in The Parisian prowler*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1990.

_____. *Baudelaire et Le Spleen de Paris : L’esthétique, l’éthique et le religieux*. Tradução de Élise Trogrlic. Paris : Classiques Garnier, 2015.

KAWANO, Marta. “E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac e a figura do artista”. 2008, *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/079/MARTA_KAWANO.pdf >. Acesso em: 14 jul. 2023.

KAWANO, Marta; CARVALHO, Bruno Berlendis de . “E. T. A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven – Apresentação”. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 17, n. 6, p. 108-131, 2012. Disponível em < <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64572> > . Acesso em: 14 jul. 2023.

KOHLER, Ingeborg. *Baudelaire et Hoffmann*. Stockholm : Almqvist & Wiksell : 1979.

KOPP, Robert. « En guise de préface ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Édition critique par Robert Kopp. Paris : Librairie José Corti, 1969, p. I-XVIII.

_____. « Notes, éclaircissements et commentaires ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose*. Édition critique par Robert Kopp. Paris : Librairie José Corti, 1969a, p. 171-376.

_____. « Le Spleen de Paris : ‘Pour servir de pendant’ aux *Fleurs du Mal* ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Edição apresentada, organizada e anotada por Robert Kopp com introdução de Georges Blin. Paris : Gallimard, 2006, p. 43-100.

_____. « Dossier ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*. Edição apresentada, organizada e anotada por Robert Kopp com introdução de Georges Blin. Paris : Gallimard, 2006a, p. 243-340.

L’ANNÉE BAUDELAIRE. Paris : Klincksieck/Honoré Champion, n.1-25, 1995-2022.

LA BRUYÈRE. *Œuvres complètes*. Edição de J. Benda. Paris : Gallimard, 1951. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

LA FONTAINE. *Œuvres complètes (t. I)*. Édition de J-P Collinet. Paris : Gallimard, 1991.

LA MAËSTRE, André Espiau de. « Introduction ». HOFFMANN, E. T. A. *Princesse Brambilla*. Texte français et introduction par André Espiau de La Maëstre, préface de Stefan Zweig. Paris : Éditions Phébus, 1980, p. 11-25.

LACOSTE, Jean. « Notes du traducteur ». In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – Um poeta lírico à l’apogée du capitalismo*. Traduzido do alemão e com prefácio de Jean Lacoste a partir da edição original em alemão de Rolf Tiedemann. Paris: Éditions Payot, 2002 [1979], p. 253-287.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe ; NANCY, Jean-Luc (Org.). *L’Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*. Présentée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy avec la collaboration d’Anne-Marie Lang. Paris : Les Éditions du Seuil, 2010.

_____. *O absoluto literário : teoria da literatura do romantismo alemão*. Coordenação da tradução de Marcelo Jacques de Moraes, Mauricio Mendonça Cardozo. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2022.

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

LAFORGUE, Pierre. « Baudelaire, Hugo et la royauté du poète : le romantisme en 1860 », *Revue d’histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 1996, p. 996-982.

LAMARTINE, Alphonse de. *Méditations poétiques*. Introduction, notices et notes par Gustave Lanson. T. II. Coll. Les Grands Écrivains de la France. Deuxième série, XVIIIème et XIXème siècles. Paris : Librairie Hachette, 1922. Disponível em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5203d/fl.item.r=méditations%20poétiques%20Alphonse%20lamartine>> Acesso em: 14 jul. 2023.

_____. *Cours familier de littérature : un entretien par mois*. T. I. Paris : chez l’auteur, 1856. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29469m/fl.item> > Acesso em: 14 jul. 2023.

LAWLER, James. “The prose poem as art of anti-climax : Baudelaire’s ‘kaleidoscope’”. *Australian Journal of French Studies*, v. 36, n. 3 (September-December 1999). Clayton (Australia): Monash University Publishing, 1999, p. 327-338.

LEMAITRE, Henri. *La poésie depuis Baudelaire*. Paris : Armand Colin, 1993.

_____. « Notes ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose – Le Spleen de Paris*. Edição crítica de Henri Lemaitre. Paris: Classiques Garnier: 2018, p. 3-230.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue Française*. Paris: L. Hachette, 1873-1874. Versão eletrônica por François Gannaz. Disponível em < <https://www.littre.org> > Acesso em 5 abr. 2023.

LLOYD, Rosemary. « Baudelaire et ‘le divin Hoffmann’. *L’Année Baudelaire*, n. 8 (Baudelaire et l’Allemagne – L’Allemagne et Baudelaire), 2004, p. 39-55.

_____. *Baudelaire et Hoffmann : affinités et influences*. Cambridge : Cambridge University Press, 1979.

LOIOLA, Rita de Cássia Bovo de. “A relação hostil entre poeta e público – uma leitura de “O Cão e o frasco” de Charles Baudelaire”. *Alea*. Rio de Janeiro, v. 21, n.2, p. 142-157, mai.-ago, 2019. Disponível em < <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/27438/15016> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

_____. “Multidão, solidão: quando o poeta se converte em leitor nos limites da razão”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 42, n.1, p. 154-173, 2002. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8667555> > Acesso em: 14 jul. 2023.

_____. *O mar e a beleza moderna: uma análise do pequeno poema em prosa ‘O Porto’, de Charles Baudelaire*. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: < <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09122016-145502/en.php> > . Acesso em: 14 jul. 2023.

MABBOT, Thomas Ollive. “Comments and notes”. In: POE, Edgar Allan. *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. II: Tales and Sketches* (1831-1842). ed. T. O. Mabbott. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 3-713. Disponível em <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t000.htm> . Acesso em: 14 jul. 2023.

MAINGUENEAU, Dominique. « Le retour critique sur l’éthos ». *Langage et société*, n. 149, p. 31-48, 2014.

- MAURON, Charles. *Le Dernier Baudelaire*. Paris: José Corti, 1966.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras/UFMG, 2018.
- MILNER, Max. « Introduction ». In : BAUDELAIRE, Ch. *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Edição apresentada e comentada por Max Milner, ilustrações de Karl Longuet. Paris : Imprimerie nationale, 1979, p. 9-47.
- MIRECOURT, Eugène. *Arsène Houssaye*. Col. Les Contemporains. Paris : Gustave Havard Éditeur, 1856.
- MONTE, Steven. *Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- MUECKE, Douglas Colin. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MURPHY, Steve. “Éclats de voies et osmazômes pour *Le Spleen de Paris*. In: MURPHY, Steve (Org.) *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes: PUR, 2014, p. 9-20.
- _____. *Logiques du dernier Baudelaire : Lectures du Spleen de Paris*. Paris : Honoré Champion, 2003.
- _____. « ‘L’œuvre sans nom’ : origines, structures et (des) inscriptions génériques ». In : _____. (Dir.) *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes : PUR, 2014a, p. 105-125.
- _____. “Sur une strophe d’*Au lecteur* de Baudelaire. ‘Objets répugnants’ et comparaisons dérapantes ». *Littératures*, 32, printemps, 1995, p. 69-82.
- OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Quadros parisienses 1830-1848: estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Tradução José Marcos Macedo, Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PEDROSA, Célia. “Poesia, crítica, endereçamento”. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Org.) *Expansões contemporâneas: literaturas e outras formas*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2014, p. 69-90.
- PICHOIS, Claude. « Baudelaire devant la sociocritique ouest-allemande ». *Études baudelairiennes*. v. IX. Neuchâtel: À la Baconnière, 1981, p. 226-233.
- _____. *Études et Teimognages*. Neuchâtel: La Baconnière, 1967.
- _____. (Org.). *Lettres à Charles Baudelaire*. Neuchatel : Éditions de la Baconnière, 1973.
- _____. « Notices, notes et variantes ». In: BAUDELAIRE, Ch. *Œuvres complètes*. Organização, apresentação e notas de Claude Pichois. 2 v. Paris: Gallimard, 2010 [1975, 1976].
- PICHOIS, Claude ; ZIEGLER, Jean. *Baudelaire*. Paris : Julliard, 1987.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios: volume único*. Organização, tradução e notas Oscar Mendes; colaboração Milton Amado; estudos biográficos e críticos por Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes; ilustrações Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. São Paulo: Editora Nova Aguillar, 2021.

_____. *Histórias extraordinárias*. Seleção, tradução e apresentação José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. “O homem da multidão”. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jerôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 91-102.

_____. *Œuvres en prose*. Traduites par Charles Baudelaire. Org. Y-G le Dantec. Paris : Gallimard, 1951.

_____. *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. II: Tales and Sketches (1831-1842)*. ed. T. O. Mabbott. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978. Disponível em <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t000.htm> . Acesso em: 14 jul. 2023.

POP-CURSEU, Ioan. *De l'homme hyperbolique au texte impossible: théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*. 2007. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesas Modernas) – Faculdade de Letras, Universidade de Genebra. Suíça. Disponível em : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:12051>. Acesso em: 14 jul. 2023.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Texte établi, présenté et annoté par Pierre Clarac. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1971 [1908].

_____. *Contra Sainte-Beuve – notas sobre crítica e literatura*. Tradução Haroldo Ramanzini, revisão Marilene Felinto. São Paulo : Iluminuras, 1988.

OLIVEIRA, Thiago Mattos de. *O rascunho contínuo: duas retraduições de Mon cœur mis à nu de Charles Baudelaire*. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-08042019-175809/publico/2018_ThiagoMattosDeOliveira_VOrig.pdf . Acesso em: 14 jul. 2023.

RABELAIS, François. *Gargantua*. Edição, notas e prefácio e Guy Demerson; texto original editado por Michel Renaud com tradução de Guy Demerson; textos latinos editados, apresentados, anotados e traduzidos por Geneviève Demerson. Paris: Editions du Seuil, 1996.

_____. *Pantagruel e Gargantua (Obras completas de Rabelais – I)*. Organização, tradução, apresentação e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2021.

RAITT, A. W. “On *Le Spleen de Paris*”, *Nineteenth-Century French Studies*, v. 18, n. 1-2 (Fall-Winter, 1989-1990). Fredonia (NY): Thompson-Shore, Inc., 1989, p. 150-164.

RANCIÈRE, Jacques. “Transportes da liberdade (Wordsworth, Byron, Mandelstam)”. In: *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 117-162.

REVUE D’HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE. Paris: Armand Colin, ano 67, n. 2, abr./jun. 1967. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55672830/f2.item> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

REVUE ITALIENNE D'ÉTUDES FRANÇAISES: *Baudelaire et l'image*. [S. l], n. 12, 2022. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/rief/8875> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

RICHTER, Mario. *Baudelaire – Les Fleurs du Mal : Lecture intégrale*. 2 v. Genebra : Slatkine, 2001.

ROUSSEAU, J-J. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Genève, 1782.

RUNYON, Randolph P. *Intratextual Baudelaire. The Sequential Fabric of the Fleurs du Mal and Spleen de Paris*. Columbus : The Ohio State University Press, 2010.

SANTIAGO, Silviano. “Singular e anônimo”. _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 61-71.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1975 [1947].

SCEPI, Henri. « Hugo et Baudelaire : un dialogue ininterrompu. Le cas du *Spleen de Paris* ». *L'Année Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, n. 23, p. 113-133, 2020.

SCHELLINO, Andrea. “*Au Lecteur* di Charles Baudelaire, poetica della soglia”. *Rivista di letteratura moderna e comparate*, Firenze, v. LXV, n.1, gennaio-marzo, 2012, p. 29-41.

_____. « Baudelaire et la prostitution ‘fraternitaire’. A propos de *La Solitude* ». *Méthode ! Revue de Littérature*, Université de Pau, Vougeois, n. 24, 2014, p. 183-194.

_____. *Bibliographie du Spleen de Paris (1855-2014)*. Paris : Classiques Garnier, 2015.

_____. « Éléments pour une étude de la ‘fortune’ du *Spleen de Paris* ». In : GUYAUX, Andre ; SCEPI, Henri. *Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*. Paris : PUPS, 2014, p. 149-158.

_____. “Sur l’Épigraphe pour um livre condamné”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 37, n. 1, p. 83-92, 2017. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8649824> > Acesso em: 14 jul. 2023.

SCHELLINO, A.; CERVONI, A. ; VERAS, E. ; ABES, G. J. ““O último Baudelaire”: 200 anos de nascimento do poeta”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 42, n. 1, p. 1–4, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8670813>. Acesso em: 17 jun. 2023.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l’ironie*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O Dialeto dos fragmentos*. Organização, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2021.

SCOTT, Maria C. *Anamorphic Texts: Stendhal, Baudelaire, Lacan, Derrida*. 1999. Tese (Doutorado em Filosofia) – Trinity College (Dublin, Ireland). Disponível em <http://www.tara.tcd.ie/handle/2262/89077> . Acesso em: 14 jul. 2023.

_____. *Baudelaire's Le Spleen de Paris: shifting perspectives*. Col. Studies in European Cultural Transition, volume 29. Oxfordshire (OX), New York (NY): Routledge, Taylor & Francis Group, 2018 [2005].

_____. « Intertextes et mystifications dans les poèmes en prose de Baudelaire ». *Romantisme*, no. 156 (2), p. 63-73, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação – Sobre o Conceito de História de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de História. Edição crítica*. Org. e tradução Adalberto Müller, Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

SENNINGER, Claude-Marie. « Notes – Charles Baudelaire ». In: GAUTIER, Théophile. *Baudelaire par Gautier*. Organização e notas de Claude-Marie Senninger. Paris : Klincksieck, 1986, p. 169-203.

SERMET, Joëlle de. « L'adresse lyrique ». In : RABATÉ, Dominique (Dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 81-97.

_____. “O endereçamento lírico”. Tradução de Francine Fernandes Weiss Ricieri e Maria Lúcia Dias Mendes. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 20 (2), 2019, p. 261-279.

SILVA, Mateus Araújo. “A ironia de Sócrates nos *Diálogos* de Platão”. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 7, p. 229-258, 1995. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/675>. Acesso em: 28 Mai. 2023.

SISCAR, Marcos. “Ana C. aos pés da letra”. In: _____. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 104-133.

_____. “Apresentação”. In: CESAR, Ana Cristina. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011, p. 7-56.

_____. *Da soberba da poesia: distinção, elitismo, democracia*. São Paulo: Lumme Editor 2012.

_____. “Imposturas de Charles Baudelaire: paixão, poesia e cultura nos *journaux intimes*”. In: PIRES, Antonio Donizeti; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (org.). *Matéria de Poesia: crítica e criação*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010, p. 103-120.

_____. *Poesia e crise: ensaios sobre “a crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010a.

SKAGEN, Margery Vibe. « Pour s'exercer à mourir ». *L'Année Baudelaire*. n. 2, 1996, p. 75-106.

SPANDRI, Francesco « Les Fleurs du Mal et la pensée de l'ironie ». *L'Année Baudelaire*, n. 7, 2003, p. 91-100.

STAEL, Madame de (Anne-Louise Germaine). *De l'Allemagne* (1810), t.1. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

_____. *Da Alemanha*. Tradução e apresentação de Edmir Missio. São Paulo: Unesp, 2016.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *A tinta da melancolia*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. “Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard”. In: BRANCA, Vittore (Org.). *Sensibilità e razionalità nel settecento*. Firenze, Venezia: Sansoni, 1967, t. 2, p. 423-462.

_____. *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1989.

_____. *L’Encre de la mélancolie*. Postface par Fernando Vidal. Paris: Éditions du Seuil, 2012.

STEINMETZ, Jean-Luc. « Avant lire ». In : GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Ed. Jean-Luc Steinmetz. Pantin : Le Castor Astral, 1991, p. 7-21.

_____. « Notes – La Soupe et les nuages ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Edição de Jean-Luc Steinmetz. Paris : Le livre de poche, 2003, p. 195.

STEPHENS, Sonya. *Baudelaire’s prose poems: the practice and politics of irony*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. “Boundaries, limits and limitations: Baudelaire’s poème-boutades”. *French Studies*, no. I, v. LII, p. 28-41, jan. 1998.

SUCHER, Paul. « Introduction ». HOFFMANN, E.T.A. *Princesse Brambilla (Prinzessin Brambilla)*. Traduit et présenté par Paul Sucher. Paris : Éditions Montaigne-Aubier, 1951, p. 5-39.

SUZUKI, Márcio. “A gênese do fragmento”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos fragmentos*. Organização, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2021, p. 11-18.

_____. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. “Notas”. In: SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos fragmentos*. Organização, tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2021a, p. 33 a 36.

SZONDI, Peter. « Frédéric Schlegel et l’ironie romantique ». In : _____. *Poésie et poétique de l’idéalisme allemand*. Tradução de Jean Bollack com colaboração de Barbara Cassin, Isabelle Michot, J. Michot e Helen Stierlin. Paris : Gallimard, 1975, p. 95-143.

TEULÉ, Jean. *Crénon, Baudelaire!* Paris: Miallet-Barrault Éditeurs, 2020.

THÉLOT, Jérôme. « Sur *Le Sadisme de Baudelaire* de Georges Blin ». In: *L’Année Baudelaire*, v. 22, 2018. Paris : Honoré Champion, 2018, p. 203-208.

_____. THÉLOT, Jérôme. *Baudelaire, Violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1993.

THÉRIAULT, Patrick. « Hugo, une passion de ‘vieillesse’ de Baudelaire », *L’Année Baudelaire*, Paris, Honoré Champion, n. 25, p. 121-146, 2021.

TORTONESE, Paolo. « Dans la marmite de Baudelaire ». *Revue de langue et littérature françaises de l’Université de Tokyo*. n. 55, 2022, p. 443-459. Disponível em : <

<https://repository.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/record/2003852/files/ff05523.pdf> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

VADÉ, Yves. « Hugocentrisme et diffraction du sujet ». In : RABATÉ, Dominique; SERMET, Joëlle, VADÉ, Yves. *Modernités 8 – Le sujet lyrique em question*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 86-99.

_____. « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique ». In : RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996a, p. 11-37.

VAILLANT, Alain. *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007

VALÉRY, Paul. « Situation de Baudelaire ». In : _____. *Œuvres*. Edição organizada e anotada por Jean Hytier. Volume I. Paris, Gallimard, 1957.

_____. “Situação de Baudelaire”. In: _____. *Variedades*. Organização e introdução João Alexandre Barbosa, tradução Maiza Martins de Siqueira, posfácio Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 19-29.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. “A encenação tediosa do imortal pecado”: *Baudelaire e o mito da queda*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em < https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-95QJHS/1/tese_eduardo_nassif.pdf > . Acesso em: 14 jul. 2023.

_____. “Baudelaire et le Malentendu”. *Revue Italienne d'Études Françaises – Baudelaire et l'image*. [S. l], n. 12, 2022. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/rief/9373> >. Acesso em: 14 jul. 2023.

_____. “Baudelaire e o drama da incompreensão”. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 95-114, jan.-abr. 2022. Disponível em: < <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224105> > Consulta em 28 mai. 2023.

_____. “Baudelaire e o elogio da contradição”. *Revista XIX: artes e técnicas em transformação*, v. 2, n. 5, 2017, p. 8-15.

_____. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.

_____. “Impertinência e crise do sujeito lírico no último Baudelaire”. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 42, n. 1, p. 73-86, jan./jun. 2022a. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8668095> > Acesso em: 14 jul. 2023.

VIEGNES, Michel; LANDES, Agnès. *Petits poèmes en prose, Charles Baudelaire : Profil d'une œuvre*. Paris : Hatier, 2000.

WETHERILL, Peter Ml. *Charles Baudelaire et la poésie d'Edgar Poe*. Paris: Nizet, 1962.

WING, Nathaniel. « The poetics of irony in Baudelaire's *La Fanfarlo* ». *Neophilologus*, v. LIX, n. 1, jan., 1975, p. 165-187.

YOKOHARI, Makoto. « L'incognito, condition de la modernité ». *L'Année Baudelaire*, v. 13/14, 2009/2010. Paris : Honoré Champion, 2011, p. 119-135.

ZINK, Michel. *La subjectivité littéraire*. Paris: PUF, 1985.