

Trm: Barbosa, José Alexandre. As míuses modernas
S. Paulo: Perspectiva.

2. BAUDELAIRE,
OU A LINGUAGEM INAUGURAL.
A HISTÓRIA LITERÁRIA
COMO TRADUÇÃO POÉTICA

1.

A minha proposta é a seguinte: ler um poema de Baudelaire a partir do qual seja possível recuperar, para a reflexão acerca da Modernidade, os traços mais importantes do projeto baudelaireano. Neste sentido, o que está em jogo é, sobretudo, a articulação entre um texto poético e tudo aquilo que, talvez à falta de melhor nome, pode-se chamar de projeto do poeta. É claro que já seria o bastante: articular poema e projeto, sobretudo no caso de um poeta com as dimensões de Baudelaire, significa, na verdade, rastrear alguns dos problemas fundamentais para uma definição da Modernidade do poema. Sendo assim, a proposta inicial é, de certa forma, uma maneira de possibilitar a apreensão de tudo o que, num determinado poema, aponta

para a busca de resolução individual daqueles problemas mencionados.

Por outro lado, a afirmação da viabilidade de uma leitura assim configurada implica na concepção do poema como instante privilegiado do percurso da linguagem. A linguagem do poema deve ser, deste modo, apreendida enquanto instância de um discurso da poesia que, fixado no texto em pauta, deixa ver os acidentes de sua trajetória. As marcas da História.

Não está, portanto, no horizonte deste ensaio, a ambição de uma descrição detalhada dos procedimentos de Baudelaire: a leitura será parcial na medida mesma em que se propõe um corte no poema a fim de que melhor sejam registrados os delineamentos do projeto. Não deixa de ser verdade, por outro lado, que, mesmo parcial, a leitura assim pensada ambiciona transcender os limites textuais: a decifração do poema termina trabalhando no sentido de buscar a recifração no nível das relações entre poeta e história. A história literária como tradução incrustada nas articulações do poema. Dependência de linguagens: aquelas que o poeta encontrava no momento da elaboração de seu texto e por onde criava o espaço para a instauração de sua linguagem. Um ato inaugural.

Seria inútil procurar na fixação de características românticas e pós-românticas uma definição do projeto de Baudelaire. A dependência para com a linguagem do Romantismo e a abertura para aquilo que será a sua posteridade pós-romântica são dois movimentos de uma mesma linguagem: o eixo em torno do qual é possível ler o sentido mais amplo de sua obra. Eis o texto:

LE CYGNE

A Victor Hugo

I

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
4 Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit.

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
8 Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel!);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdiss par l'eau des flaques.
12 Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
16 Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux.

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
20 Prés d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cocur plein de son beau lac natal:
"Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?"
24 Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide.
28 Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

II

Paris changel mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie.
32 Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses restes fous.
Comme les exilés, ridicule et sublime,
36 Et rongé d'un désir sans trêve et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée.
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Après d'un tombeau vide en extase courbée:
40 Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrée et phthisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
44 Derrière la muraille immense du brouillard

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne loutre!
48 Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
52 Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!

1. Cf. CHARLES BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes I*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975. pp. 85-87.

2.

Publicado em *La Causerie*, em 1860, o poema foi incluído na segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, de 1861, constituindo o quarto texto da segunda parte da obra, então criada pelo poeta sob o título de "Tableaux Parisiens". Situado entre "À une Mendiante Rousee" e "Les Sept Vieillards", o poema tem sido, de um modo geral, tratado como uma convergência de dois movimentos fundamentais em Baudelaire: "o poder de evocação que as ruas de Paris acionam em Baudelaire", para repetir as palavras da paráfrase de Albert Feuillerat², e a utilização da alegoria como mediação entre a poesia e a existência do poeta prisioneiro das contingências, conforme a leitura de Mme. E. Noulet³. Sem desprezar nenhuma das duas alternativas, que evidentemente comparecem no texto, algumas leituras mais recentes têm insistido na própria organização do poema como modo de ler a complexidade da linguagem baudelaireana. Selecciono três exemplos: "Baudelaire and Virgil: A reading of 'Le Cygne'", de Lowry Nelson Jr.⁴, "The Originality of Baudelaire's 'Le Cygne': Genesis as Structure and Theme", de F. W. Leakey⁵, e "Le Cygne" de Baudelaire: Douleur, Souvenir, Travail", de Victor Brombert⁶.

O ensaio de Lowry Nelson Jr. assume como argumento central aquilo que, na crítica baudelaireana, tem servido como instrumento de decifração do poema: a referência a Virgílio e ao episódio de Andrômaca do Canto III da *Enéida*. "A evocação de Baudelaire de um episódio da *Enéida* em seu poema 'Le Cygne' é um excelente exemplo do que

2. Cf. "L'Architecture des *Fleurs du Mal*", em *Studies by members of the French Department of Yale University*. Ed. by Albert Feuillerat, Decennial volume, New Haven, Yale University Press, 1941, p. 304.

3. Em STEPHANE MALLARME, *Oeuvres Complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1956, p. 1486.

4. Cf. "Baudelaire and Virgil: A reading of 'Le Cygne'", em *Comparative Literature*. Vol. XIII. Fall 1961. N. 4. Oregon: University of Oregon.

5. Cf. "The Originality of Baudelaire's 'Le Cygne': Genesis as Structure and Theme", em *Order and Adventure in Post-Romantic French Poetry*. Essays presented to C. A. Hackett. Ed. by E. M. Beaumont. I. M. Cocking and J. Cruickshank. Londres, Basil Blackwell, 1973.

6. Cf. "Le Cygne" de Baudelaire: Douleur, Souvenir, Travail", em *Études Baudelaireennes III*. Hommage à W. T. Brandy. (Publié par James S. Patis et Claude Pichois). Neuchâtel. A la Baconnière, 1973.

podemos chamar com especial ênfase alusão *literária*". A partir daí, entretanto, o ensaio de Lowry Nelson Jr. abre perspectivas bem mais amplas, para a leitura do texto baudelaireano, do que aquela primeira frase poderia deixar suspeitar: observando que o poeta "não somente utiliza palavras e frases da *Enéida* mais incorpora toda a ressonância do episódio ao qual ele alude em seu próprio poema", a leitura que realiza do trecho do poema virgiliano consumido pelo poema de Baudelaire é bastante arguta para tornar evidente aquele modo de incorporação. Assim, por exemplo, a idéia fundamental de que aquela cidade construída por Heleno, e por ele apresentada a Enéias, era "uma pequena réplica de Tróia (parvam Troiam)". Diz o autor:

É "simulata", feita para parecer a grande Tróia, com seu próprio rio Xanto, um patético riacho seco:
procedo ei parvam Troiam simulataque magnis
Pergama et arenam Xanthi cognomine rivum
agnosco....⁹

Da mesma forma, é essencial, para o argumento logo em seguida desenvolvido pelo autor em sua leitura do poema, a caracterização do par Andrômaca/Helieno como existindo no nível das recordações: da Tróia original a "uma Tróia da mente", conforme Lowry Nelson Jr.¹⁰. O que está implícito neste processo, para o autor, é, sobretudo, o sentido da perda, de um futuro além do controle de Andrômaca e Helieno, ou mesmo Enéias. "Há uma sugestão aqui de quase infinita alienação: o saque de Tróia e o exílio dos troianos sobreviventes é como a expulsão de um paraíso que então continua a aparecer para os homens como um sonho irrecuperável!"¹¹.

É claro que este último trecho do ensaio de Lowry Nelson Jr. é básico para a passagem ao poema baudelaireano: o tema do exílio, que o autor reconhece como "major theme" do poema, já está ali configurado com todas as suas implicações. Ou, seguindo o autor: isolamento, privação, abandono, exclusão, inadequação. Todavia, aquilo que será decisivo na leitura do autor, e recorrente em várias instâncias de seu discurso crítico, é o movimento de duplicação que

7. *Op. cit.*, p. 352.

8. *Idem, ibidem*.

9. *Idem*, p. 354.

10. *Idem*, p. 356.

11. *Idem, ibidem*.

a atitude irônica assumida por Baudelaire desencadeia. O "falsus Simois" é também o Sena e Paris uma outra, "embora menos real, 'parva Tróia'".¹² Da mesma maneira, as lágrimas de Andrômaca que aumentam o volume do rio (mas um simulacro!), fecundam a memória do poeta. "Aqui, diz Nelson Jr., a metáfora dos nascimentos e correntes como fontes da inspiração poética é revivida pela implicação concreta do rio trazendo água para irrigar a terra e levá-la a florescer".¹³ Neste momento, é possível passar de Andrômaca ao Cisne: ambas as imagens estão vinculadas por aquela atitude irônica através da qual o poeta desdobra a sua apreensão da realidade inadequada.

A "fecundante" memória de Andrômaca trouxe à mente do poeta a imagem do cisne porque suas condições são paralelas em muitos sentidos. Ambos são ironicamente livres: Andrômaca não está mais escrava, o cisne não está mais confinado à sua gaiola. Mas para que serve a liberdade? Andrômaca construiu com Heleno uma pequena Tróia que serve como uma gaiola para aprisioná-la no passado. O Cisne escapou, não para seu "beau lac natal", mas para um novo confinamento num ambiente hostil: uma desagradável rua seca, áspere chão, um riacho sem água.¹⁴

Daí por diante será mais fácil, para Lowry Nelson Jr., ampliar o sentido em que toma o jogo das alusões literárias: estabelecida a rede irônica que possibilita a equivalência entre os dois símbolos básicos do texto — Andrômaca e cisne — é possível detectar no texto o aprofundamento do processo alusivo. Memória dentro da memória ("Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous"); imagem dentro da imagem ("... et puis à vous, / Andromaque, des bras d'un grand époux tombé"). Ou, referindo-se aos últimos versos do poema: "exílio na cidade e, dentro da cidade, exílio na floresta da mente".¹⁵ Está completo o círculo da alienação e da perda: no processo que vai da Tróia original à Tróia da mente, de acordo com a leitura que Lowry Nelson Jr. faz da passagem virgiliana, o poema de Baudelaire instaurou o espaço da ausência e da desesperança. E preciso citar um dos últimos trechos do ensaio de Lowry Nelson Jr. em que se estabelece, com grande sensibilidade, a medida dessa instauração baudelaireana.

12. *Idem*, p. 337.

13. *Idem*, *ibidem*.

14. *Idem*, p. 339.

15. *Idem*, p. 344.

Em Virgílio, [diz o autor] há a Tróia original, a pequena Tróia de Andrômaca e Heleno, a futura tróia de Roma e a Tróia da mente. Em Baudelaire a Paris contemporânea que ele evoca torna-se também uma pequena Tróia: mas no passado houve uma Tróia um pouco mais próxima ao original em "le vieux Paris", que continha uma espécie de falsa cidade dentro dela, o "camp de barbaques". Mais importante é a Tróia da mente, a cidade nunca-nunca que ocupa a memória e que representa uma espécie de insatisfatório exílio do presente, ou no passado paradisíaco ou no impossível futuro. A memória, então, é tanto libertação do presente quanto, ao mesmo tempo, ironicamente, escravidão ao passado — da mesma forma que o campo da mente é escape da cidade da mente e também uma espécie de miragem que aprisiona a mente na ilusão.¹⁶

Não obstante todos esses elementos de interpretação do texto baudelaireano, levantados, com muito rigor analítico por Lowry Nelson Jr., o ensaio está limitado por seu propósito básico, isto é, esclarecer o modo pelo qual Baudelaire leu e consumiu criativamente, o texto virgiliano. Desta maneira, as suas últimas observações, referentes à linguagem do poema, não vão além de uma indicação de propriedade entre a intenção de fundir Virgílio e experiência pessoal e o que chama de *medium* para tal fusão: latinismos de vocabulário ou "reflexo do estilo latino".¹⁷

Não me parece, por isso, que tenha razão F. W. Leakey quando, em nota ao seu ensaio sobre "Le Cygne", trata o trabalho de Lowry Nelson Jr. como sendo "at times over-ingenious".¹⁸ Ao contrário, por manter-se às vezes excessivamente limitado aos parâmetros de um exercício de decifração da alusão literária (embora cumprindo admiravelmente bem o seu propósito), é que, a meu ver, o texto de Lowry Nelson Jr. falha em não desdobrar mais amplamente, algumas das magníficas descobertas de leitura acerca do poema. Sente-se a ausência, por assim dizer, de uma contextualização dos dados textuais e que poderia, sem dúvida, indicar, de modo mais complexo, a passagem entre a criação do estilo baudelaireano, a partir de sua leitura de Virgílio, e sua experiência de inadequação de um poeta vivendo, para dizer com Walter Benjamin, "a era do alto capitalismo".¹⁹

Este tipo de problematização também não é realizado pelo segundo ensaio escolhido para exemplo: o de F. W.

16. *Idem*, p. 344-5.

17. *Idem*, p. 345.

18. *Op. cit.*, p. 53, nota 2.

19. Refiro-me à edição inglesa do livro de BENJAMIN, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by Harry Zohn. Londres, NLB, 1973.

Leakey. Embora a sua intenção seja bem mais analítica do que a do ensaio anterior, nem sempre os resultados obtidos são mais originais. O propósito essencial é o seguinte:

Na maioria (talvez em todos) dos poemas previamente escritos, inclusive aqueles pelo próprio Baudelaire, o que é finalmente apresentado ao leitor é a *reorganização* em alguma forma (lógica ou cronológica) das idéias originais, da experiência original, a partir das quais o poema é moldado; quase por definição há uma brecha, mais ou menos ampla, entre a sequência original de idéias e a sequência reorganizada finalmente posta ante o leitor. A realização e inovação incomuns de Baudelaire em "Le Cygne" é ter *fechado* esta brecha, ter feito um poema simplesmente derramando os pensamentos que livremente vinham à sua mente no momento real da composição. Fazendo assim, ele não somente vai além, antecipando técnicas modernas ("associação livre", "fluxo de consciência", "escrita automática", etc.); ele também nos concede o privilégio único de assistir, por assim dizer, a criação real do poema. Tema, estrutura e gênese não são mais distintos e sim idênticos²⁰.

O ensaio, todavia, fica a meio caminho da ambição delineada como intenção fundamental: apenas a gênese do poema, como o próprio autor reconhece, foi abordada²¹. Sobre tudo do ângulo de uma, para mim duvidosa, associação livre fundamental. Duvidosa: a idéia do texto como "essencialmente a transposição poética dos pensamentos de um homem"²² é de uma tal generalidade que não é possível tomá-la como instrumento adequado de análise. E, na verdade, não obstante algumas observações de proveito para a compreensão do poema, o ensaio de F. W. Leakey está marcado por uma inelutável leitura psicologizante: as relações entre o texto e a experiência pessoal de Baudelaire (imaginada pelo crítico!) servem para explicar as passagens entre aquilo que a memória oferecia ao poeta e seu modo específico de retê-la. Deste modo, a imagem de Paris que o poema baudelaireano incorpora é percebida pelo crítico como, antes de mais nada, uma descrição de caráter visual: "before he can *feel*, he must first *see*"²³. Está claro que não se negará a importância, no poema, das imagens visuais (mesmo porque, fundado na memória, o texto baudelaireano não poderia deixar de fazer uso daquilo que a memória visual lhe oferecia como instrumento de captação da cidade): a separação, entretanto, dos movimentos de *sentir* e *ver*

implica numa ruptura do que, no poema, é um só movimento de apreensão, embora modulado pela própria linguagem a um tempo pessoal e histórica de que se serve o poeta. De fato, desejando acompanhar a evolução do pensamento do poeta no momento mesmo da composição, F. W. Leakey cria uma, por assim dizer, circularidade interpretativa: sendo a expressão de um movimento interior ao poeta, cada verso é lido como indicação de um retorno possível, pelo crítico, às fontes do pensamento do poeta.

Neste sentido, pode servir de ilustração o modo pelo qual o autor fixa a passagem entre as duas partes do poema.

A separação [diz ele] entre as partes I e II do poema, representa uma *pausa* nos pensamentos de Baudelaire: podemos imaginá-lo permanecendo sozinho na praça, perdido em suas memórias, e então, voltando a si novamente, juntando os seus pensamentos desde que, mais uma vez, ele se torna consciente da cena presente²⁴.

Eis o que chamei de circularidade interpretativa: está claro que a distância entre as duas partes do poema implica numa "pausa", como quer F. W. Leakey; mas não simplesmente uma "pausa nos pensamentos de Baudelaire"²⁵; por isso mesmo, não é convincente a figuração que o autor faz do poeta (nem, por outro lado, esta acrescenta qualquer elemento para a leitura do poema). Trata-se de um momento fundamental para a compreensão da linguagem do poema: a segunda parte, articulando elementos dispersos da primeira, insiste na transformação *poética* daqueles dados apreendidos pela memória. Neste sentido, a alegoria em que o poeta vê tudo traduzido é mais do que, como quer F. W. Leakey, um despertar de imagens que, "por sua interconexão com outras, pode servir para cristalizar uma emoção ou idéia central"²⁶. Na verdade, a meu ver, a alegoria, de que o poeta é explicitamente consciente, é muito mais uma indicação do sentido de perda e alienação que se instaura entre o poeta e as imagens da cidade colhidas pela memória do "homem na multidão", para usar da expressão de Poe, tão estimada pelo próprio Baudelaire²⁷. Deixando para depois a discussão do papel desempenhado por essa consciência alegorizante, não é difícil perceber, entretanto, de que modo

20. *Op. cit.*, p. 38.

21. *Idem*, p. 53, nota 1.

22. *Idem*, p. 40.

23. *Idem*, *ibidem*.

24. *Idem*, p. 43.

25. *Idem*, *ibidem*.

26. Cf. "Le peintre de la vie moderne", em *Oeuvres Complètes II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.

soteriológica da rememoração. (...). *Le Cygne*, por causa da "memória fértil", sugere uma identidade-identificação coletiva ("quiconque", "ceux qui"); trata-se de recuperar a ausência³⁵.

Finalmente, com relação ao trabalho:

A trindade alegórica do poema, cujo terceiro termo (ao lado da Dor e da Lembrança) é justamente o Trabalho, afirma a unidade na relação específica, em diversos níveis, com o topos da cidade. O Trabalho (com o que esta palavra sugere contextualmente de desprezo e culpabilidade) é, de fato, explicitamente associado à limpeza pública, isto é, às ruas da capital e às imagens de lixos e dejetos. A cidade moderna (...) propõe especificamente imagens complementares de construção e desconstrução³⁶.

Eis, portanto, o sentido básico do ensaio de Victor Brombert: as articulações do poema baudelaireano estão a serviço de uma percepção, por assim dizer, antinômica da realidade, em que tanto os tempos (de Andrômaca, do Círculo e de Paris) quanto os espaços, estilizados pela memória, são confundidos pela própria composição do poema que revela e intensifica aquela percepção.

É que [diz Brombert] na consciência baudelaireana, criação e desintegração estão inevitavelmente acopladas. O esforço artístico é necessariamente recriação (senão anticriação); ele depende do princípio de desintegração e não pode operar senão na medida em que as formas se difuem³⁷.

Desta maneira, contrário mesmo ao sentido da leitura de F. W. Leakey e muito mais de acordo com aquilo que o próprio Baudelaire deixou registrado em seu texto sobre Constantín Guys, Victor Brombert vê o texto como um esboço:

O esboço [diz ele] (...) não se pode realizar senão pela memória. Esta memória a serviço do esboço, este esboço fundado sobre um processo de decomposição: o sentido mais largo do poema compreende, vê-se, o drama da própria cultura, drama fundado sobre a dialética da dissolução e da continuidade³⁸.

Por ampliar, assim, a matéria de reflexão propiciada por sua leitura, é que Victor Brombert pode terminar o ensaio estabelecendo uma fecunda relação entre o Baudelaire de "Le Cygne" e o T. S. Eliot de "The Waste Land".

35. *Idem*, pp. 259-60.

36. *Idem*, pp. 260-61.

37. *Idem*, p. 261.

38. *Idem*, *ibidem*.

Como T. S. Eliot nesta *Waste Land* que tanto deve às *Flores do Mal*, Baudelaire também faz o inventário dos "withered stumps of time". E, como ele, encontra na própria fragmentação uma proteção contra o nada: o material da salvação. "These fragments I have shored against my ruins..."³⁹

Da leitura dos três textos escolhidos para exemplificação o que fica, sobretudo, é a ausência de uma integração de análise, desconectados, está claro, aqueles elementos fundamentais de esclarecimento do poema já ressaltados.

Alusão literária, processo psicológico de composição ou leitura do "sistema de analogias" são, na verdade, resultados de aproximações diferenciadas ao texto baudelaireano. Não será possível, entretanto, vê-las como etapas de uma abordagem mais ampla, capaz de incluí-las como aspectos essenciais de uma leitura que permita descortinar no poema o próprio mecanismo da composição?

Dizendo de outro modo: até que ponto é possível ler o poema como sistema integrador daqueles traços básicos anotados por Lowry Nelson Jr., F. W. Leakey e Victor Brombert? Ou, ainda: de que modo a alusão literária, discutida no ensaio de Lowry Nelson Jr., responde a um certo desenvolvimento psicológico do poeta, fundamento do texto de Leakey, ao mesmo tempo em que é confirmada, ou ampliada, pelo "sistema de analogias" que Brombert salienta na composição do texto?

Neste sentido, o meu pressuposto de leitura é um só: a percepção do poema como sistema somente será possível na medida em que a sua decifração implique necessariamente a reconstrução posterior de um quadro de indagações em que o poema seja lido como movimento de uma linguagem específica. O que significa dizer que não vejo outro meio de realizar uma leitura integradora senão através de uma reflexão acerca das relações entre o poema e tudo aquilo que se possa chamar de projeto baudelaireano. O poema como momento de uma linguagem que, por sua vez, traduz o movimento essencial de uma específica maneira de ver e auscultar os sentidos da realidade.

Começo, por isso mesmo, afirmando o sentido inaugural do poema. A relação, logo estabelecida por Baudelaire, entre a transcrição de leitura e a origem do poema — a lembrança de Andrômaca é o elemento deflagrador da composição — situa, desde o início, o poema num espaço intertextual.

39. *Idem*, *ibidem*.

O início do poema é já a tradução interiorizada daquilo que, pela leitura, a memória releve como instrumento de captação de um certo aspecto da realidade: a adjetivação do segundo verso ("pauvre et triste") acentua, desde logo, o traçado irônico do texto com relação ao sofrimento, desde que o que segue — a partir da utilização do verbo final deste segundo verso ("resplendit") — é dado por oposição àquele par de adjetivos. O encavalgamento entre este e o terceiro verso ("resplendit/L'immense majesté") completa a polarização fundamental. Estes elementos da composição, no entanto, orbitam em torno de uma metáfora essencial: a transformação do pequeno rio em espelho, aspecto muito importante da leitura que faz Baudelaire do simulacro virgiliano, é o que permite passar da lembrança de Andrômaca à criação do poema. A memória, que se afirma como "fértil" no verso inicial da segunda estrofe, é fecundada, portanto, pelas imagens espectrais de uma experiência, por assim dizer, de cultura.

Na verdade, todo o largo aposto que é constituído pelos versos dois, três e quatro, tradução da leitura de Virgílio, está fundado na metáfora do espelho: aquilo que Baudelaire leu em Virgílio não se distingue, por isso, daquilo que ele lê agora na realidade. A sua memória é *poética* na medida em que produz as relações necessárias para que a visão de Paris não despreze, antes inclua, a sua experiência literária. Neste sentido, o espelho funciona como elemento capaz de, num movimento rápido de refração, aglutinar realidade pessoal e histórica. O segundo verso da segunda estrofe instaura a passagem entre uma e outra: "Comme je traversais le nouveau Carrousel". A experiência do novo, em termos pessoais, apontando para a fugacidade, solicita, por assim dizer, o comportamento do que a memória, em termos históricos, releve como experiência. Por isso mesmo, é de uma grande coerência textual a lamentação que está nos dois últimos versos da segunda estrofe: a oposição entre novo e velho (Carrousel e Paris) estabelece a tensão necessária entre o pessoal e o histórico. Forma da cidade e coração do poeta estão separados pela mudança: o início do poema fala de seu próprio aparecimento porque entre o poeta e a história está a linguagem da poesia — uma maneira diversa de dizer que, entre o novo e o velho, está o sentido da mudança que o poema busca captar. Mas o poema é sempre uma concretização: o seu movimento? — aquilo que a linguagem é capaz de gerar como experiências múltiplas da realidade — só é possível na medida em que aquela concre-

tização não signifique o desprezo pelos objetos não tangíveis que tecem a fina franja entre a experiência imediata e a memória. Toda a terceira estrofe dá conta do modo pelo qual Baudelaire insiste nas imagens espectrais — ecoando basicamente a metáfora germinal do espelho — como maneira de reduzir o histórico ao pessoal, a memória da forma, que muda, à forma da memória, que é o próprio poema. Servindo aos desígnios de concretização, os objetos enumerados nesta estrofe, todavia, são dados a partir de uma perspectiva que não desliza aquele precário movimento entre o novo e o velho em que se situa o poeta:

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques.
Ce tas de chapiteaux ébauchés et de fûts.
Les herbes, les gros blocs verdîs par l'eau des flaques.
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

O primeiro hemistíquio recupera, para o poema, o sentido da visão baudelaíriana: entre o pensamento acerca de Andrômaca e a reconstrução de uma Paris pré-housmaniana (o que dá razão tanto à leitura de Lowry Nelson Jr. quanto à de Victor Brombert), não é senão *en esprit* que o poeta passeia a sua linguagem de indagação, criando, assim, o espaço para que a *memória fértil*, de que fala em verso anterior, possa desatar os fios que amarram a sua experiência parisiense à leitura virgiliana. A figura que o poema constrói em seguida — a do Cisne — é o resultado de um movimento fundamental de construção: *en esprit* podia Baudelaire retomar o mito romântico por entre ruínas passadas (as de Tróia) e presentes (as de Paris). E o que, de fato, começa a acontecer a partir da quarta estrofe: a utilização, em anáfora, do advérbio de lugar cria a distância necessária para que a imagem do Cisne possa surgir por entre os esilhões da memória.

Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux.

Por isso mesmo, para que apareça a figura do Cisne, o leitor precisa passar pelos dois últimos versos desta estrofe: o momento em que ocorre a visão do Cisne está situado no começo do dia e tudo aquilo que, na vida de uma cidade como Paris, se representa pelo trabalho de limpeza pública. Na verdade, o Trabalho que se inicia no terceiro verso (grafado em maiúscula para acentuar o seu valor simbólico) é correlato ao sentido de destruição e abandono que vai tomando conta do texto: a "voirie", por oposição semântica,

deixa entrever a realidade mais íntima da cidade por sua vinculação a dejetos e lixos. A oposição é violenta: veja-se o paralelismo semântico por antinomia criado nos últimos versos da estrofe:

..... ciens
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux

Estabelecido esse quadro tenso e desolado, que a visão baudelaireana de Paris busca acentuar pelas recorrências da experiência cultural (seja a lembrança de Andrômaca, seja a de uma cidade não mais existente, o "vieux Paris", de que fala na segunda estrofe), a imagem do Cisne, que surge na quinta estrofe, não faz senão intensificar essa leitura, por assim dizer, impotente de uma realidade adversa.

É claro que a imagem, no poema, já traz consigo toda a imantação semântica das utilizações líricas anteriores. No momento em que Baudelaire escreve o poema, o Cisne já se havia transformado numa espécie de tópicos recorrente da simbologia poética.

O que entretanto, confere autenticidade à sua utilização por Baudelaire é o modo pelo qual o seu aparecimento no texto traduz um roteiro poético destrutivo e irônico: a identificação do poeta com o Cisne é mais um ato possível de reconstituição histórico-literária do que uma verdade psicológica referendada pelo poema.

Na verdade, entre o poeta e as imagens de abandono, desolação e exílio, que Andrômaca e o Cisne deflagram, está a consciência poética, isto é, um modo de conservar à distância as relações entre poeta e imagem, por onde seja possível organizar um espaço irônico de apreensão da existência.

Conservar à distância: as imagens trabalhadas pelo poema são também textos que o poeta vai lendo à medida em que escreve. Por isso, o que ele vê, como está explicitado na sexta estrofe, é muito mais um mito, "étrange et fatal", do que um cisne. Mais uma vez, como no caso anterior da ficção virgiliana, a tensão entre o pessoal e o histórico é mantida pela insidiosa presença da intertextualidade.

Se nas primeiras estrofes do poema a lembrança de Andrômaca, refletida no "pauvre et triste miroir", desdobra-se num movimento de fecundação da memória, que é o próprio nascimento do poema, nas três últimas estrofes a imagem do Cisne funciona como comentário implícito das

difficultés da inspiração/composição. No primeiro caso, a leitura de Virgílio é elemento deflagrador da criação; no segundo, o tópico poético, por sua própria condição topológica, é o reverso daquele espelho fecundante. Andrômaca e Cisne, começo e fim de um só movimento de criação poética, extraídos pela memória, só têm existência pela presença, mais imediata e aguda da Cidade: entre as duas realidades fictícias — "Simois menteur" e tópico romântico

— situa-se o Trabalho, sobretudo aquele seu aspecto menos edificante nomeado nas ações da "voirie". A oposição entre os dois mitos é retida por Baudelaire naquilo que eles podem representar enquanto fonte de inspiração/fecundação: rio-espelho e solo-cidade. Entre a fecundação da memória pelo simulacro de rio, quer dizer, por tudo o que na leitura de Virgílio é consciente aceitação de uma realidade de ficção, e a impotência diante de um espaço seco, duro, adverso, o poeta encontra o instante apropriado para o registro de sua condição. Na verdade, a fuga do Cisne de sua gaiola não representa uma libertação: a sua "blanc plumage" encontra sua contrapartida naqueles elementos que, no poema, apontam para o que há de irônico no esforço de fuga. "Pavé sec", "sol raboteux", "ruisseau sans eau" são simetricamente opostos àquele "petit fleuve", da primeira estrofe, que impulsionava a criação do poema. Nesse sentido, o espaço para onde foge o Cisne — a Cidade transformada que nada tem de seu "beau lac natal" — é inóspito e anula a possibilidade de canto. Ele não canta, fala: e a fala é um registro de sua impotência ante o espaço em que se encontra:

"J'ai, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?"

Nem mesmo a magnífica ginástica retórica, que recupera, no texto, o movimento inicial do poema, esconde a opção pela fala: o canto já não é possível porque entre a inspiração a partir de Andrômaca, rio-espelho, e a realidade imediata da Cidade, o Cisne perdeu a sua viabilidade. A transformação em mito na sexta estrofe é correlata à passagem entre canto e fala: aquilo que o poeta agora vê é o que resultou do encontro da inspiração poética com a realidade da cidade:

Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal.

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide.

Vers le ciel ironique et cruellement bleu.

Sur son cou convulsif tendant sa tête avide.

Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

Tudo está preparado para que o Cisne ingresse também naquele espaço a que, no poema, pertence Andrômaca: entre os verbos *penser* e *voir*, a existência mítica do Cisne possibilita a passagem. Nesta primeira parte do poema, o poeta *pensa* em Andrômaca e *vê* o Cisne. Todavia, como ele o vê “en esprit”, e uma vez afirmada a metamorfose mítica, é possível assumir a distância entre o poeta e a imagem e pensá-la em relação a outras metamorfoses. Da mesma maneira que, na quarta estrofe desta primeira parte, como instrumento de distanciamento ainda maior:

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,

A antropomorfização do Cisne, pela referência erudita ao verso das *Metamorfoses* — “Os homini sublime dedit coelunquae tueri...” —, já estava inclusa na fala da estrofe anterior: mais do que um ornamento retórico, ela responde à alienação impotente do poeta ante a realidade imediata da Cidade. A direção para o céu, depois da anulação do canto pelo solo seco, é um gesto desesperado: o céu é “irônica e cruelmente azul” em oposição ao que foi afirmado com relação ao solo na estrofe anterior. Desta maneira, a leitura que Baudelaire realiza do tópico está permanentemente referida aos dois espaços essenciais de que o seu poema busca dar conta: o da tradição literária, por onde é possível vincular Andrômaca e Cisne, e o da sua experiência concreta da Cidade. Dizendo de outra maneira, o texto está fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico. É o último que desencadeia, pela memória, as associações, por assim dizer, líricas; mas é o primeiro que confere àquelas associações uma validade estrutural básica. Sem a história, o passeio baudelaireano pelas ruas parisienses estaria privado de sua dimensão temporal que é essencial para que, num estágio posterior, a nomeação de sua experiência cidadina possa ultrapassar os limites da descrição imediata. Por outro lado, contudo, a memória não seria acionada sem aquela experiência: a metamorfose do Cisne, embora sugira a impossibilidade da inspiração dar conta de uma realidade brutal — a da Cidade —, é também, por sua vez, um modo do poeta ampliar o seu raio de ação perceptivo. Na medida em que a transformação mítica significa uma relação à distância, é possível, como já se assinalou, abrir o caminho para outras metamorfoses. Neste sentido, não é um caminho que se abre a partir de, por assim dizer, um *a priori* lírico, mas uma transformação sustentada inter-

naamente pelo texto. A metamorfose mítica encontra a sua contrapartida na nomeação daquilo a que foi possível chegar pela articulação entre memória e experiência. O *voir* cede, definitivamente, lugar ao *penser*: depois da experiência da memória, está criado o espaço para a memória da experiência. A ironia é substituída pela prática consciente da alegoria, como está explicitado no terceiro verso da primeira estrofe da segunda parte do texto:

Paris changel' mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neutrs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie.
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Paralela à terceira estrofe, por seu caráter enumerativo, esta estrofe inicial da segunda parte afirma a imobilidade do poeta por entre a imagem de mudança que a Cidade impõe. Depois de, na primeira parte, terem sido estabelecidos os parâmetros da desolação e deslocamento, é possível refletir sobre as consequências das relações entre poeta e imagem. A melancolia é a mesma: mas a articulação entre novo e velho, como está nos dois versos centrais da estrofe, e o peso da memória, que havia permitido a superposição das experiências históricas e pessoais, possibilitam uma mais ampla leitura intratextual das metamorfoses do Cisne e Andrômaca. Na verdade, a construção do poema produziu o espaço necessário para que elas passem a existir no mesmo sistema alegórico em que o poeta classifica os fragmentos da cidade resultantes de um movimento de destruição/construção. Não são mais objetos criados pela linguagem da poesia de que se serve Baudelaire: Andrômaca, Cidade e Cisne são representações, quer dizer, reflexos de uma realidade que as experiências históricas e pessoais do poeta internalizaram como linguagem do poema. Quero deixar bem clara a passagem: as imagens de Andrômaca, Cidade e Cisne, vinculadas, na primeira parte do poema, por um movimento intertextual, alusivo, como diria Lowry Nelson Jr., são agora, nesta segunda parte, exploradas a partir daquilo que a própria construção do poema foi possibilitando; as suas significações, para dizer de outro modo, são extraídas por intermédio de uma leitura intratextual realizada pelo poeta com referência às metamorfoses por que passaram as suas imagens centrais. Deste modo, a relação Cisne-Exílio, fixada na segunda estrofe, explicita a recuperação do mito no nível da Cidade: não mais aquele revoltado

da imagem ovidiana, dirigido para o céu, mas o que resulta da confrontação com as mudanças urbanísticas:

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous.
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous.

A relação Cisne-Exílio só foi possível porque, na primeira parte do poema, o tópico romântico não era apenas tradução de uma condição mas parábola de uma alienação básica: a do poeta diante da realidade fragmentária da Cidade. A meu ver, tanto o "désir sans trêve" do último verso quanto o "extase" da estrofe seguinte são indicações de uma mesma condição de impotência que é mais do que uma descrição generalizante: estão ambos fundidos pela impossibilidade que os leva ao simulacro, seja a revolta ante os céus, seja ao "Simois menteur".

Na verdade, a imagem do exílio de que agora Baudelaire contamina o tópico romântico, assim como a transcrição de Andrômaca à condição animal ("Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus"), que está na terceira estrofe, identificam, no nível das metamorfoses, o sentido da separação entre o ato criador e o registro da alienação deseperada.

As duas expressões assinaladas anteriormente ("désir sans trêve" e "extase") marcam a tensão daquele sentido: a relação Cisne-Andrômaca-Exílio aponta para a impossibilidade instaurada a partir da confrontação com a adversidade. De fato, os exílios do Cisne e de Andrômaca respondem, no texto, à mesma situação de distanciamento entre uma condição anterior e o estado presente.

O Cisne é como um exilado, "ridicule et sublime", não apenas porque se encontra deslocado por entre as mudanças da Cidade como ainda porque experimenta a inadequação entre esta e o seu "désir sans trêve", correlato à sua condição de cisne; da mesma maneira, Andrômaca tem o seu exílio intensificado não apenas pela posição de inferioridade a que se vê reduzida como ainda, "en extase courbée", pela aspiração a um passado que os acontecimentos transformaram em simulacro da realidade:

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Après d'un tombeau vide en extase courbée;
Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus!

Neste sentido, pode-se afirmar que a imagem do exílio não está fora, mas dentro do poema: ela traduz, sobretudo, o esforço de realização que, procurada na tradição literária, o poeta fazia enfrentar a dura realidade da memória e da cidade. Dentro do poema: não é por simples associação de imagens, como quer F. W. Leakey, que Baudelaire pode abrir o seu texto para a nomeação de condições múltiplas;

é o espaço de saturação metafórica, criado pela própria relação entre história e experiência pessoal, que permite a universalidade. Nesta segunda parte do poema, por isso, ela não mais vê e sim *pensa* o sentido das suas nomeações: de mito e símbolo à alegoria, o traçado da construção da realidade correspondente ao traçado da construção do poema. Entre uma e outra realidade, está a ausência que o exílio traduz. Mas que ausência é esta senão o próprio espaço de inadequação expressiva criado pela relação entre realidade (histórica e pessoal) e a construção do poema? Por isso, as concretizações das três estrofes finais apontam também para a generalidade: os traços distintivos das condições múltiplas devem ser lidos com referência a essa ausência básica. Modelados por ela, os "exilados" baudelaireanos ganham o estofo de abstrações universalizantes mas, ao mesmo tempo, conservam, no texto, o valor de objetos bastante concretos: são alegorias da ausência *pensadas* pelo poeta e não somente pelo poeta. Ou: a construção da realidade desolada funda-se na instauração de um espaço poético capaz de consumir as ressonâncias de um exílio maior — aquele do poeta por entre "florestas de símbolos". A tradução desta imagem do poema "Correspondances" aparecerá no primeiro verso da última estrofe:

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile.

Antes disso, no entanto, as estrofes quarta e quinta encaregam-se de compor o quadro das desolações "exiladas". Neste sentido, as ressonâncias são fundamentais: transformações de elementos anteriores que são recuperados em níveis diferentes. Deste modo, na quarta estrofe, Baudelaire realiza um perfeito paralelismo semântico com relação à imagem anterior do Cisne que está na primeira parte do poema:

Je pense à la negresse, amaigrée et phthisique,
Préignant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard.

Tome-se, por exemplo, a imagem do segundo verso: "pié-tinant dans la boue". Na verdade, ela parece resultar da fusão de dois traços anteriores de caracterização do Cisne: "Et, de ses pieds palmés frottant de pavé sec", segundo verso da quinta estrofe da primeira parte, e "Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre", primeiro verso da estrofe seguinte. Mais ainda: a expressão final do segundo verso, "l'oeil hagard", de certa maneira, traduz o "nerveusement" da sexta estrofe. A forte adjetivação do primeiro verso — "amaigrie et phthisique" — permite ao poeta o estabelecimento do paralelismo das condições do Cisne e da Negra. Sendo assim, da mesma forma que aquele buscava no solo duro e seco o espaço para o canto, esta exila-se na medida em que entre ela e o seu espaço natural — "superbe Afrique", transformação de "son beau lac natal" — instaura-se a ausência.

O que ela procura não são apenas coqueiros mas "cocotiers absents": está, de antemão, condenada pela consciência da inutilidade de seu gesto. O último verso desta estrofe marca bem a distância entre a Cidade e o seu hábitat: o "brouillard", que se interpõe entre ela e a visão da "superbe Afrique", ganha as dimensões da adjetivação baudelaireana — ele é "immense" porque não é só "brouillard" mas tudo o que impede a fuga do exílio. Está claro que, na composição do poema, é fundamental a oscilação entre os dois níveis de discurso: aquele que, extraído da memória, assume o nível da alusão literária (Andrômaca e Cisne) e aquele que o próprio conflito com a Cidade permite ao poeta passar para o nível da experiência pessoal. A passagem entre um e outro é que possibilita o jogo entre abstrato e concreto. Por isso mesmo, é possível ver nesta Negra a reminiscência de Jeanne Duval: a ressonância das imagens utilizadas para o Cisne, entretanto, extrai da "Vénus negra", como a chama Enid Starkie, aquilo que serve ao poeta como instrumento mais amplo de análise da condição do exílio. Na verdade, é a própria transformação interior das imagens que impõe a passagem do concreto ao abstrato.

A quinta estrofe, iniciada pela elipse do verbo, realiza plenamente o sentido dessa passagem: a abstração concretiza-se pela recorrência das imagens.

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux que s'abreuve de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne loutre!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Se, por um lado, os pronomes utilizados nos dois versos iniciais ("quiconque" e "ceux") abrem o caminho para a generalização, por outro lado, os dois versos seguintes repercutem aquilo que o texto produzira anteriormente no nível da imagem alusiva (a referência à Loba do terceiro verso faz ressoar imediatamente a melodia latina da leitura virgiliana), ou, através da repetição do adjetivo, embora numa forma ligeiramente modificada ("maigres orphelins" e "amaigrie et phthisique"), o que o outro nível do discurso — o da confrontação com a experiência pessoal — fora capaz de articular.

Nestes dois últimos versos da estrofe, aliás, a imbricação imagética é muito grande: "maigres orphelins" é também tradução para Remo e Rômulo!

Desta maneira, mais do que em qualquer outra estrofe do poema, é nesta que a tensão entre o histórico e o pessoal é registrada através da criação imagética. Esclareço: a elipse inicial do verbo, propondo uma maior liberdade na formação da imagem, atua por acumulação, concorrendo para que diminua a distância entre os dois níveis da experiência. Por isso mesmo, a estrofe é ressonante por excelência: em todos os seus níveis de composição (simático, morfológico, sonoro) o que sobressai é um tecido de implícitas alusões compondo a metáfora da desolação e do abandono. Tome-se, por exemplo, a repetição que inicia o segundo verso. A perda é absoluta porque ela se situa cada vez mais distante: "Jamais, jamais!" No mesmo sentido, a estrutura dos símiles dos dois últimos versos ("comme une bonne loutre" e "comme des fleurs") intensificam o teor implícito da desolação: opõem-se, delicadamente, à realidade brutal — "la Douleur", "maigres orphelins".

A leitura da última estrofe, por isso, completa o poema na medida mesmo em que, no nível das imagens, o texto se conserva aberto para as múltiplas significações trabalhadas nas estrofes anteriores:

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein soufflé du cor!
Je pense aux martelets oubliés dans une île,
Aux capitis, aux vaincus!... à bien d'autres encor!

Os quatro versos desta estrofe recuperam, de modo definitivo, o equilíbrio entre memória e consciência que caracteriza todo o poema.

Os dois primeiros versos, iniciados por uma cláusula conclusiva ("ainsi") fazem ecoar todo o movimento inicial

do texto. Este "vieux Souvenir", do segundo verso, é a lembrança de Andrômaca mas, ao mesmo tempo, é mais do que isso: imanta, no nível da recuperação pela memória, tudo o que o poema foi capaz de traduzir.

De qualquer modo, no entanto, é o disparo inicial, aquilo que põe a funcionar a máquina do poema. É preciso notar, todavia, que esse disparo está referido ao espaço do primeiro verso, isto é, aquele preenchido pela existência dos símbolos em que se exila o espírito do poeta.

Floresta: nada se perde da contaminação com o que está dito na quarta estrofe desta segunda parte — a "suprême Afrique" é também uma floresta, e não só uma Tróia, como quer Lowry Nelson Jr., da mente. Está claro que, ao escrever floresta, Baudelaire não apenas aponta para a sua imagem anterior: é possível pensar no modo pelo qual, no texto, a Cidade é afirmada em nível semelhante. (A Cidade é uma floresta em que o poeta lê símbolos escondidos: "flâneur" curioso e heróico.) Mas ele não é senhor da Cidade: a sua posição é a de um exilado, um marginal. Por isso mesmo, os dois últimos versos explicitam a sua companhia: esquecidos, cativos, vencidos.

O poema pode começar a ser relido: "Andromaque, je pense à vous!"

Conclusão do inconcluso: é sempre possível ampliar a relação daqueles que se incluem na separação entre memória e consciência. A Modernidade essencial de Baudelaire está em fazer desta separação o espaço ilusório para a conquista de uma cidadania (a do poeta) que ele sabia, para sempre, perdida. Não sendo mais *da* Cidade, resta-lhe ser *poeta* da Cidade. Já que a Cidade não o inclui, mas o marginaliza, compete-lhe incluir a Cidade no poema, alegorizando-a. E por aqui a sombra melancólica do pensamento de Walter Benjamin pode passar.

3.

Exílio, ausência: um salto para o nada mallarmeano. Diferente do exílio romântico, o de Baudelaire traduz a *ausência conquistada* do objeto pela linguagem que é presença exilada num código estabelecido.

O *frisson* que Victor Hugo percebeu pouco tem a ver com isso: Hugo pensava e atuava dentro de um *outro* código. Quando Baudelaire dedica-lhe um poema, Hugo estava

à margem, politicamente exilado, mas ainda *falava* a linguagem daqueles que o exilaram.

Baudelaire não: incorporando o *frisson* que Hugo podia perceber, isto é, o conteúdo do código estabelecido pela tradução, efetiva um desvio mais profundo. A tradução da História em termos de poema importava — e Auerbach captou o problema noutra direção ⁴⁰ — nessa oscilação fundamental de códigos.

Não há resolução, nem mesmo (ou principalmente!) para o "Baudelaire Crisião" porque, entre o pessoal e o histórico, a linguagem cava o fosso do nada. E dos deuses a linguagem nada pode dizer: cala ou implora a sua intercessão.

Entre prostitutas e santos, Baudelaire escolheu a "porta estreita": aquela que não leva a lugar nenhum (nem ao êxtase do sexo nem aos céus) mas a si mesma: o poema. Antes e melhor do que qualquer outro, Baudelaire, o "flâneur", o esgrimista, o dândi, sabia que "homem nenhum é uma ilha", a não ser o poeta: o seu ancoradouro chamase linguagem.

40. Refiro-me a ERICH AUERBACH, "The Aesthetic Dignity of the 'Fleurs du Mal'", em *Scenes from the Drama of European Literature*, New York, Meridian Books, 1959, talvez o mais agudo, certo e belo ensaio sobre Baudelaire, leitura admirável de "Splicen".