

Alfonso Berardinelli

Da poesia à prosa

Organização e prefácio Maria Betânia Amoroso
Tradução Maurício Santana Dias

COSACNAIFY

Baudelaire em prosa

Ainda hoje Baudelaire é freqüentemente considerado, de forma um tanto apressada, o precursor e teórico da “poesia pura”, na esteira de Edgar Allan Poe. Na realidade, a crítica menos disposta a simplificações sempre enfatizou o quanto há de contraditório em sua obra, a qual, mais que a de qualquer outro poeta do século XIX, exerceu uma vasta e capilar influência póstuma.

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.

Nenhum conteúdo, nenhum dado real, nenhuma inquietação pessoal são transfigurados e superados sem resíduos na forma. Por trás do voluntarismo teórico da poética de Baudelaire, há uma espécie de paralisia letárgica da vontade. O seu gesto estilístico, tão peremptório, ergue-se sobre o caos de uma existência incapaz de encontrar uma ordem. Sartre escreveu:

“Não teve a vida que merecia”. A vida de Baudelaire parece uma ilustração magnífica desta máxima consoladora. Decerto não merecia aquela mãe, as eternas angústias financeiras, o conselho de família, a amante avara, a sífilis; e o que há de mais injusto do que o seu fim prematuro? Entretanto, pensando bem, surge uma dúvida [...], esse solitário tem um medo espantoso da solidão, nunca sai sem um amigo, aspira a uma casa, a uma vida familiar; esse apolo-gista do esforço é um “abúlico” incapaz de submeter-se a um trabalho regular;

*lançou apelos à viagem, aspirou à evasão, sonhou lugares desconhecidos, mas hesitava seis meses antes de partir para Honfleur [...], ostenta desprezo e até ódio pelas figuras opressoras, encarregadas de sua tutela, e no entanto jamais tentou libertar-se nem deixou de cumprir uma única vez as advertências paternas. Será que ele é tão diferente da vida que levou? E se tivesse merecido a sua vida?*¹

Na realidade, Baudelaire sabe que fracassa como autor da própria vida, como esteta e como *dandy*, por isso deve vencer como poeta. Por mais que se esforce em conferir à própria existência uma marca inconfundível, fazendo dela uma forma de arte, essa existência lhe escapa. É irremediável como uma ferida aberta que os seus propósitos de disciplina não conseguem curar. Dessa vida, oscilante como um pêndulo obsessivo entre uma ordem sonhada e as invasões angustiantes do cotidiano, deveria nascer uma obra poética construída e estudada em cada detalhe, em cada efeito.

A aliança com a prosa mencionada por Thibaudet, que aproxima Baudelaire de Sainte-Beuve, tem um duplo significado. A prosa não é apenas aquilo que invade a poesia, minando e perturbando-lhe o sonho de perfeição. A prosa é sobretudo o que sustenta a poesia, conferindo-lhe uma estrutura de discurso que torna a escansão do alexandrino sintaticamente mais dúctil e equilibrada. Não é instrumento do informe na regularidade do verso: é mistura e dissonância de tons, energia intelectual. É isso que, mais tarde, levará Baudelaire a interessar-se pelo aperfeiçoamento artístico da prosa, da breve prosa ensaística, de divagação autobiográfica e crítica, entre o diário íntimo e a alegoria – com o clássico resultado dos poemets em prosa recolhidos no *Spleen de Paris*.

Na condição de moralista da forma artística (nele, a luta entre o bem e o mal convive com a discriminação idiossincrática entre o belo e o feio), e como demonólogo paradoxal da vida urbana moderna, Baudelaire não pode prescindir de uma prosa analítica e introspectiva. Ele conhece o poder “higiénico” e dessacralizador que a prosa analítica sabe desencadear. A prosa das verda-

1. J.-P. Sartre, *Baudelaire* [1947]. Milão: Il Saggiatore, 1964, pp. 7-8.

des áridas e amargas, na tradição de Pascal e La Bruyère (ambos citados no poemeto XXIII, “La Solitude”).

Quando Charles-Pierre Baudelaire nasceu, em 9 de abril de 1821, em Paris, seu pai tinha 62 anos. Ele havia sido padre, preceptor e funcionário do senado. Viúvo por um longo período, casou-se pela segunda vez em 1819, com uma mulher muito mais jovem, Caroline Archimbaut Dufays, que tinha 28 anos quando o poeta nasceu. A casa em que moravam e onde o pequeno Charles cresceu, na rua Hautefeuille, situava-se no cruzamento com o boulevard Saint-Germain, no Quartier Latin (local hoje ocupado por um edifício construído mais tarde, atualmente sede da livraria Hachette).

Napoleão morre, como se sabe, menos de um mês depois, na ilhota de Santa Helena, encerrando definitivamente uma época. A burguesia com a qual Baudelaire terá de lidar durante toda a vida será a burguesia retórica, sentimental, comerciante e usurária, que toma completamente o poder na França com a Monarquia de Luís Filipe, uma burguesia já distante do espírito dos anos napoleônicos. Uma burguesia facilmente desprezível para um poeta: a classe social que encarna na forma mais clássica o culto do Útil e do Progresso, cuja *sottise* [tolice] (esta é a primeira palavra do primeiro verso das *Fleurs du mal*) parecerá a Baudelaire, assim como ao seu contemporâneo Flaubert, a muralha insuperável do espírito dos tempos.

De sua parte, vivendo em Paris, Heinrich Heine já havia descrito a situação em que Baudelaire passaria a viver:

Essa pauperização de toda grandeza, essa radical destruição do heroísmo são devidas sobretudo à burguesia, à classe burguesa, que na França chegou ao poder subvertendo a aristocracia de nascimento e impondo o seu espírito mercantil e estreito a todas as esferas da vida. Daqui a não muito tempo, qualquer idéia ou sentimento heróico se apagará neste país, ou no mínimo se tornará ridículo [...]. Os homens de pensamento que, no século XVIII, prepararam incansavelmente a revolução ficariam vermelhos de vergonha se vissem para que tipo de gente trabalharam [...].²

². Apud G. Lukács, “Realisti tedeschi dell’Ottocento” [1951], in *Scritti sul realismo*, org. por A. Casalegno. Turim: Einaudi, 1978, p. 522.

Contra a moral, a estética, a política, o gosto e a religião dessa classe, Baudelaire se empenhará numa luta desesperada de provocação e autodefesa, forçado a inventar para si um mundo cultural o mais escandalosamente distante daquele inventado e encarnado pela burguesia em expansão de sua época.

O velho pai, Joseph-François Baudelaire, morrerá logo, deixando viúva a jovem mulher, e órfão o filho Charles, de apenas seis anos. Pouco mais de um ano após a morte do primeiro marido, Caroline se casa com um militar de carreira, Jacques Aupick, capitão de infantaria, cavaleiro de Saint-Louis e oficial da Legião de Honra. A carreira deste homem, que Baudelaire odiará e desprezará ininterruptamente apesar dos esforços iniciais de boa vontade filial, entoa uma espécie de contracanto triunfal em oposição à difícil e quase sempre infeliz trajetória pessoal e literária do afilhado.

Em 1831, o tenente-coronel Aupick torna-se chefe de Estado Maior e é transferido para Lion. É promovido a coronel em 1834 e a general de brigada em 1839. Em seguida, é nomeado comandante da Escola Militar do Estado Maior em 1841, comandante do departamento do Senna e da praça de Paris em 1842 e comandante da École Polytechnique em 1847. No ano seguinte, é ministro plenipotenciário da República Francesa em Constantinopla. Embaixador em Madri em 1851, senador em 1853. Portanto o padrinho Aupick é a imagem viva e enérgica da burguesia ex e pós-napoleônica, imagem que Baudelaire terá diante dos olhos durante a maior parte de sua vida, até o ano crucial de 1857, em que Aupick morre e Baudelaire publica *Les Fleurs du mal*. Os anos de infância e adolescência, e depois toda a vida, são profundamente marcados por essa situação familiar. Conta-se que em 1848, durante as revoltas de fevereiro, na noite do dia 24, Baudelaire foi visto nas ruas de Paris com um fuzil na mão, gritando enfurecido: “É preciso fuzilar o general Aupick!”.

Da mãe, Baudelaire só se reaproximará nos últimos anos. Foi ela quem, em 1844, dirigiu-se ao tribunal a fim de que o filho gastador (em um ano ele havia dilapidado metade da herança) fosse confiado a um tutor patrimonial, função designada ao notário Narcisse-Desiré Ancelle. E era sempre à mãe que Baudelaire, acossado por dívidas e continuamente forçado a mudar de endereço (seis vezes em um único mês de 1855), pedia insistentemente mais

dinheiro a fim de complementar a insuficiente renda mensal dispensada pelo notário. Retirando-se, após a morte do marido, na casa de Honfleur (chamada pelo poeta de “la Maison-jou-jou”), a viúva receberá visitas bastante freqüentes do filho: em outubro de 1858, de janeiro a março de 1859 (temporada particularmente feliz e profícua) e, de novo, em maio-junho e em dezembro do mesmo ano. É ela quem, finalmente, no verão de 1866 (ajudada pelo pintor Stevens, amigo do poeta) o reconduz acometido de paralisia, de trem, da Bélgica a Paris, onde Baudelaire morrerá cerca de um ano depois, em agosto de 1867, sem ter recuperado a fala.

Em Lion, cidade odiada, para a qual Aupick havia sido transferido, Baudelaire freqüentou dos onze aos quinze anos o Collège Royal. Retornando a Paris, ingressa no Collège Louis-le-Grand. Nele se distingue especialmente por sua capacidade de compor versos em latim, mas é expulso por ter se recusado a entregar a um professor um bilhete que lhe havia sido passado por um colega. Depois de concluir em casa a escola secundária, inscreve-se na faculdade de direito, sem no entanto jamais concluir o curso.

Ao completar vinte anos, diante dos perigos de dissipação de sua “vida livre”, o conselho de família decide enviá-lo em viagem e afastá-lo de Paris. Assim, em 9 de junho de 1841, Baudelaire embarca em Bordeaux no *Paquebot-des-Mers-du-Sud*, que faz a rota para Calcutá. Mas em setembro ele desembarca na ilha Maurício e depois segue para a ilha Bourbon (hoje Saint-Denis-de-la-Réunion). Então decide não prosseguir viagem e embarca num navio que o reconduz à França seis meses antes do previsto. As imagens dessa viagem ficarão impressas em sua memória como uma visão edênica, que retorna em vários poemas das *Fleurs du mal* e em alguns capítulos do *Spleen de Paris*.

Logo após ter tomado posse da considerável herança paterna, Baudelaire se estabelece em um apartamento na sugestiva Île Saint-Louis, morando nele por dois anos, até 1843. Freqüenta os ambientes artísticos e literários, conhece Nerval, Félix Tournachon (o fotógrafo “Nadar”), Gautier, Sainte-Beuve, Hugo. Em 1842, conhece a mulata Jeanne Duval (cujo verdadeiro sobrenome continua incerto), por quem se apaixona e com quem viverá por longo tempo, durante mais de quinze anos, não obstante as brigas, os

desentendimentos e as separações. Começa a escrever poemas que serão publicados muitos anos depois, mas entretanto se revela um genial crítico de arte com o *Salon de 1845* e, particularmente, com o *Salon de 1846*, em que define a sua idéia de crítica (“para ser justa, para alcançar sua razão de existir, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, ou seja, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas que abra o mais vasto horizonte”).³

Já em 1843, contrai grandes débitos com o marchand, antiquário e agiota Arondel, dívidas que comprometem o futuro de sua situação financeira.

Em 1848, apaixona-se pela revolta contra a Monarquia orleanista, colabora em publicações políticas e escreve artigos em parceria com Champfleury e Toubin na revista *Le Salut public*, que tem apenas dois números lançados. Nos anos seguintes, após a desilusão e o desdém pelo golpe de Estado de dezembro de 1851, que restaura o Império, afasta-se de qualquer interesse político e termina por adaptar-se ao regime de Napoleão III.

Nesses anos, publica sobretudo ensaios: “Du vin et du hachisch”, “L’École païenne”, “Morale du joujou”. Mas também algumas coletâneas de poesia e numerosas traduções de Poe, divulgadas em várias revistas. Finalmente, em 1857, o editor Poulet-Malassis publica em um volume todos os seus versos. O título, que deveria ser em um primeiro momento *Les Limbes*, depois será *Les Fleurs du mal*. Após a publicação, Baudelaire sofre um processo (o de *Madame Bovary* acontecera há poucos meses) e é condenado a pagar uma multa, além de ter que excluir seis poemas do livro. O magistrado que havia feito a acusação pública era o mesmo do processo contra Flaubert.

Com o passar dos anos, aumentam as dificuldades econômicas e as disputas com o notário e tutor patrimonial, Ancelle. Apesar dos vários rompimentos, Baudelaire sempre reata com Jeanne Duval. Em 1859, começa a escrever os apontamentos de *Mon coeur mis à nu*, nos quais trabalha até 1866 e que deixa incompletos (em *Fusées* são recolhidos fragmentos compostos entre 1855 e 1862). Solicita ao ministro da Instrução Pública e

3. C. Baudelaire, “Salon del 1846”, in *Poesie e prose*, org. G. Raboni. Milão: Mondadori, 1973, p. 687 [ed. bras.: “Salão de 1846”, trad. Cleone Augusto Rodrigues, in *Poesia e prosa*, org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995].

obtem por duas vezes uma indenização pelas *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, traduzidas por ele. Em 1859, traduz também o poema "The Raven" e "Philosophy of composition", para a *Revue Française*. Projeta um livro de ensaios críticos (*Notices littéraires*), que não chega a concluir. Recebe outras indenizações do ministro da Instrução Pública por sua obra crítica e poética. Em 1861, aparece a segunda edição das *Fleurs du mal*, com 35 novos poemas, quase todos já publicados em revistas.

Entretanto sua saúde está gravemente comprometida. No final de 1861, apresenta a própria candidatura à *Académie Française* (nessa ocasião conhece Vigny, com quem inicia uma relação de mútua estima). Mas seu amigo Sainte-Beuve convence-o a desistir, devido à improbabilidade da eleição. Envia a Arsène Houssaye alguns "*petits poèmes en prose*". Planeja e anuncia traduções de Lucano e de Petrónio, que nunca serão levadas a cabo.

Suas relações editoriais complicam-se sucessivamente com o arresto por dívidas de Poulet-Malassis; Baudelaire então cede os direitos exclusivos de publicação das *Fleurs du mal* e dos *Petits poèmes en prose* a outro editor, Hetzel (mas depois deverá concedê-los novamente a Poulet-Malassis, que em 1865 os reclama legitimamente, já que os havia adquirido antes).

Entre novembro e dezembro de 1863, o *Figaro* publica o ensaio fundamental sobre Constantin Guys, "Le Peintre de la vie moderne". Pouco antes de partir para a Bélgica, em abril de 1864, Baudelaire planeja escrever uma série de *Lettres d'un atrabilaire*, nas quais se propõe a denunciar violentamente a estupidez contemporânea. Na Bélgica, o escasso interesse suscitado por suas conferências (sobre Delacroix e Gautier), as más relações com os editores Lacroix e Verboeckhoven, que terminarão recusando a publicação de suas obras, e a ira pelo rude materialismo comercial que reina no país irão levá-lo a escrever os obsessivos e hiperbólicos panfletos "Amoenitates Belgicae" e "Pauvre Belgique".

Os últimos e funestos anos da vida de Baudelaire, contaminados por dificuldades econômicas e por disputas editoriais, mas também pela ira crescente contra a "mentalidade belga", ou seja, contra a universal *bêtise* burguesa, culminarão no ataque hemiplégico de março de 1866, antecipado por graves distúrbios nervosos e cerebrais. Internado numa clínica, privado da palavra, não se recuperará mais até sua morte, ocorrida em 3 de

agosto de 1867, mesmo dia em que a *Revue nationale et étrangère* publica o último – o quinquagésimo – dos poemets em prosa, “Les Bons chiens”.

A que se propunha Baudelaire ao começar a escrever os poemas em prosa mais ou menos nos mesmos anos em que concluía as *Fleurs du mal*? A princípio, a resposta não era inteiramente clara nem mesmo para o autor, e só viria com a realização do projeto. Seja como for, com os anos parece aumentar em Baudelaire a necessidade da prosa (algo semelhante havia ocorrido com Leopardi e Púchkin).

Como já se disse, não obstante alguns pontos extremos e precursores do seu pensamento teórico (que prenunciam Mallarmé e Rimbaud), Baudelaire escreve uma poesia mais clássica, realista, inclinada a fortes efeitos teatrais e satíricos, mais do que ele talvez estivesse disposto a admitir. O aspecto contraditório da teoria de Baudelaire foi recentemente recordado por Michael Hamburger em seu largo panorama da poesia moderna: “*Dandy* e porta-voz dos deserdados – escreve Hamburger –, Baudelaire era um poeta alegórico, não um simbolista”; como crítico, “não sentiu nenhuma necessidade de elaborar um tipo de análise literária concentrada exclusivamente nos aspectos estéticos e estilísticos da poesia”; e, de fato, “tem mais a compartilhar com Matthew Arnold do que com Poe e Mallarmé, nos quais vemos respectivamente o seu mestre e o seu discípulo”.⁴

Mesmo o recorrente confronto com Dante (que encontramos em Thibaudet, por exemplo, e em Auerbach) não diz tanto respeito à iconografia gótica da luta entre aspirações angélicas e presenças satânicas. Refere-se mais ao lado “impuro”, alegórico, intelectual, antilírico e discursivo de toda a obra baudelaireana. A sintaxe da poesia de Baudelaire é escrupulosamente clássica, ao passo que os seus temas são violentamente autobiográficos e confessionais, até atingir um autêntico exibicionismo moral, e não rumam no sentido da depuração e da despersonalização, como ocorrerá com os simbolistas. Diferentemente destes e de outros “decadentistas”, Baudelaire

4. M. Hamburger, *La verità della poesia. Da Baudelaire a Montale* [1982]. Bolonha: Il Mulino, 1987, pp. 8-11 [ed. bras.: *A verdade da poesia*, trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007].

não crê na divinização do humano ou nos poderes órficos da palavra. Para fazer frente às forças demoníacas que assediam sua mente, o poeta, que aspira a ser ao mesmo tempo Mago e Demonólogo, necessita de uma linguagem capaz não só de extraordinárias sutilezas evocativas, mas também de notável energia e clareza representativa.

Por outro lado, em Baudelaire não se dá realismo sem deformação, paroxismo, parcialidade, obliquidade. O real emerge por um efeito de choque. Uma estética que permita perceber o que é real não deve ser necessariamente uma estética realista nem puramente mimética. Baudelaire, como se sabe, não tinha absolutamente uma idéia burguesa e “realista” (isto é, laica e desmistificada) do real. O estilo não deveria, pois, se assemelhar à coisa, mas sim conservar, e às vezes exhibir, uma ordem estranha ao objeto representado. Não por acaso, foi justamente a propósito de Baudelaire que Walter Benjamin anotou: “A descrição da confusão é algo diferente de uma descrição confusa”.⁵ Para obter os efeitos desejados, Baudelaire precisava da clareza racional e sintática que predomina na tradição poética francesa, daquilo que nela há de *concininitas* [disposição] clássica: em seu estilo da modernidade, coexistem necessidade arquitetônica e impulso extático.

Do mesmo modo, seus gostos de crítico de arte e de crítico literário não são, no fundo, menos contraditórios. Se por um lado ele exalta Poe e Delacroix, a fuga do que é comum, cotidiano e banal, por outro aprecia e ama Balzac, Daumier, Grandville, Constantin Guys, isto é, a observação (ou “visão”) realista, satírica e grotesca da vida social. É sua a definição de Balzac como um escritor mais visionário que realista: “Mais de uma vez espantou-me que Balzac se vangloriasse de passar por um observador. Sempre me pareceu que o seu maior mérito fosse ser um visionário, e um visionário pleno de paixão”.⁶

5. W. Benjamin, “Parco centrale”, in *Angelus novus. Saggi e frammenti* [1955]. Turim: Einaudi, 1962, p. 130 [ed. bras.: “Parque central”, in *Obras escolhidas III*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000, 2ª reimp.].

6. C. Baudelaire, “Théophile Gautier” [1859], in *Poesie e prose*, op. cit., p. 651 [ed. bras.: “Théophile Gautier”, trad. Joana Angélica D’Ávila Melo, in *Poesia e prosa*, org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995].

Foi um análogo realismo visionário que permitiu a Baudelaire delinear em seus "Tableaux parisiens" e em muitos poemets em prosa a imagem talvez mais incisiva e memorável de Paris capital do século XIX.

Giovanni Macchia observou que, na edição de 1861 das *Fleurs du mal*, multiplicam-se e amontoam-se tanto as presenças fantástico-obsessivas quanto as satíricas, com o conseqüente reforço do caráter prosaico e ensaístico da poesia de Baudelaire:

Enriquece-se o grande arsenal baudelaireano de neuroses, ódios e remorsos, de horrores e fantasmas, de possuídos e obsessivos, em um gosto mais amargo do nada e num sentimento do tempo como asfixia. No discurso poético se adensam os elementos da sátira, do episódio, do ensaio, numa veia quase didática ou de forte estrutura ideológica.

E parece estranho que, se por um lado o encontro com Poe o conduziria cada vez mais, em teoria, ao céu despojado da poesia pura, por outro, na prática e na substância, Baudelaire se afastava dele. O exemplo mais consistente nesse sentido é "Le Voyage", o poema mais longo que ele compôs e cujas proposições estão bem distantes dos ensinamentos de seu mestre — um poema que pode ser lido [...] como um ensaio em versos.⁷

Baudelaire interpreta e representa a vida cotidiana de seu tempo segundo módulos estranhos à ideologia burguesa progressista e, portanto, distantes da cultura "moderna" daqueles anos. Fazendo incidir sobre os dados da modernidade urbana as visões titânicas de um cristianismo negativo e maniqueísta, Baudelaire nega todo valor de positividade à ação social e histórica. Sua interpretação da modernidade é orientada por valores antimodernos. Certamente o satanismo é para ele uma fonte de imagens, um aparato de figuras retóricas e um expediente para a construção de cruéis cenografias de efeito. Mas, antes disso, é a convicção nada estética de que o Mal existe e de que existe o demônio — quando menos, porque o próprio homem se incumbe de criá-lo e de garantir-lhe cuidadosamente a sobrevivência.

7. G. Macchia, *Baudelaire*. Milão: Rizzoli, 1975, p. 205.

No ensaio sobre Constantin Guys, há um útil esclarecimento sobre esse modo de representação que poderia parecer excessivo, grosseiro, cruel e bárbaro:

Esta palavra, barbárie, que talvez tenha freqüentado em excesso a minha pena, poderia induzir alguém a acreditar que aqui se trata de uns poucos esboços informes [...]. Eu quero falar de uma barbárie inevitável, sintética, infantil, que é freqüentemente visível numa arte perfeita (mexicana, egípcia ou ninivita⁸) e que provém da necessidade de ver as coisas com grandiosidade [...] [grifo meu].⁹

Cada época tem seu gênero de beleza, em que se funde “algo de eterno e de transitório”, e, contra a aviltante mediocridade dos “republicanos da arte”, Baudelaire reivindica para o próprio estilo a necessidade de “poses majestosas e violentas”. De resto, a Paris do século XIX não era parca de maravilhas nem de seres heróicos: “A vida parisiense é fecunda de motivos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos inebria como a atmosfera: mas nós não o vemos [...]”.¹⁰

Comparadas à concentração e variedade dos poemas em verso, as prosas poéticas do *Spleen* que retomam mais diretamente seus temas e situações podem parecer transcrições enfraquecidas, mecanismos artísticos desativados. Quase como se a força prosaica da poesia de Baudelaire tendesse à dissolução precisamente no momento em que se realizava sua tradução em prosa. A tensão entre rigor métrico-sintático e magnetismo perceptivo-visionário (percepção que, em Baudelaire, tende quase sempre a dilatar-se em visão) se enfraquece nas prosas dos *petits poèmes*. A soltura da prosa só pode atenuar ou eliminar os efeitos de estranhamento devidos à força de abstração do alexandrino e à arquitetura estrófica.

8. Arte relativa a Nínive, antiga capital da Assíria. [N.T.]

9. C. Baudelaire, “Il pittore della vita moderna” [1863], in *Poesie e prose*, op. cit., p. 947 [ed. bras.: “O pintor da vida moderna”, trad. Suely Cassal, in *Poesia e prosa*, org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995].

10. C. Baudelaire, “Salon del 1846”, op. cit., p. 774.

A organização conjunta dos dois livros responde, além disso, a critérios explicitamente antagônicos. Enquanto as seis seções das *Fleurs du mal* estabelecem que nenhum texto deveria ser lido isoladamente, os cinquenta capítulos do *Spleen*, como declara o autor na dedicatória a Arsène Houssaye, formam um conjunto “sem pé nem cabeça”. Não é sobre os significados suplementares, resultantes da organização do conjunto, que Baudelaire insiste a propósito dos poemets, mas sim na “comodidade”, para o leitor e para o autor, de uma sequência livre, desvinculada, em que cada fragmento pode ter uma existência própria. A ordem arquitetônica é substituída por uma maleável capacidade de adaptação “aos movimentos líricos da alma, às oscilações da fantasia, aos sobressaltos da consciência”.

Os capítulos do *Spleen de Paris* constituem parte de uma obra inacabada: um diário em forma de arte, um itinerário às avessas que deveria repetir, traduzir e desatar o que havia de amarrado e entrelaçado na trama das *Fleurs du mal*. Mas a pesquisa de Baudelaire prosador permanece uma pesquisa aberta: como aparece também no peculiaríssimo estilo “privado”, assintático, nominal e cumulativo do diário *Mon coeur mis à nu*.

Uma das ambivalências que caracterizam toda a vida e a obra de Baudelaire diz respeito à relação entre moral e estética. O ponto de vista moral, que julga e interpreta a recíproca exclusão de Bem e Mal, busca inutilmente se fundir, em Baudelaire, com o ponto de vista estético, que opõe Belo e Feio. Diante de qualquer objeto e situação da experiência, Baudelaire oscila entre o primeiro e o segundo ponto de vista, pondo em conflito, de modo muitas vezes provocador, um tipo de moral e um tipo de estética. Alternativamente, e dependendo do alvo polêmico do momento, Baudelaire lançará uma luz sarcástica sobre a obtusidade moral que não sabe distinguir o que é belo e o que é feio ou, ao contrário, a obtusidade estética que não sabe ver, sob a superfície das aparências, a oposição entre bem e mal, entre inocência e pecado. Assim julgará inocentes e puras algumas encarnações convencionais e comumente condenadas do pecado, para depois julgar sordidamente pecaminosas e ousadamente culpáveis figuras sociais aceitas, burgueses de boa vontade e do bem entendido de modo

convencional. Para Baudelaire, a prostituta não é apenas esteticamente mais sugestiva e atraente do que a esposa: é também mais pura e inocente. Na sociedade burguesa formada pelo domínio das trocas e do dinheiro, a verdadeira prostituição é aquela mascarada, hipócrita, da relação conjugal.

A ambigüidade e a duplicidade deixam Baudelaire até o fim lacerado e indeciso entre o gosto do pecado e a aspiração à pureza. À primeira oposição frontal entre moral e estética se soma uma ambigüidade e uma ambivalência no interior de cada um desses dois pontos de vista distintos.

O Belo é, de fato, nada mais que belo? E o Feio é pura e simplesmente feio? Toda a assim chamada originalidade da estética e do gosto baudelairiano está aí para mostrar o contrário das aparências mais banais: nem o Belo nem o Feio, nem o Bem nem o Mal são univocamente idênticos a si mesmos. Tão sensível ao belo quanto ao feio, tão obcecado pelo bem quanto pelo mal, Baudelaire tem de ambos uma visão sumamente pessoal e idiossincrática. Por exemplo, parece-lhe belo — e ele elege como belo — o que ordinária e convencionalmente é reputado feio e mesmo repugnante. E acha banal, comum e vulgar o que é considerado erroneamente, isto é, habitual e comumente, belo.

Essa reversibilidade dos opostos, do belo e do feio, com a conseqüente valorização estética do feio por um imoderado e polêmico amor ao belo, reaparece também no interior do seu ponto de vista moral. O mal se apresenta muitas vezes com a aparência bem-comportada do bem (do bem comum, do bem geral, do bem futuro). Enquanto o verdadeiro bem, ou a recusa a um bem falsificado, pode assumir feições bizarras, escandalosas e perversas. De qualquer modo, não sendo mais comunicável de modo positivo nem socialmente reconhecível, o bem subsiste como algo que só o indivíduo pode, *diante de si mesmo*, conceber e perseguir. A moral baudelairiana é individualista e negativa. Serve-lhe para proteger-se da moral burguesa (e para distinguir-se da estética burguesa). Mas serve somente a ele, se é que lhe serve. “Ser um grande homem e um santo *per se*: eis a única coisa importante”, escreve em *Mon coeur mis à nu*.

O verdadeiro bode expiatório de Baudelaire é a burguesia pós-napoleônica, uma classe de militares inutilmente orgulhosos, de literatos “militantes” e de “vanguarda”, de comerciantes que só adoram os negócios. Por

mais que se tente sutilmente reconstruir e racionalizar suas idéias estéticas e morais, dificilmente se chegará a um critério de orientação geral mais seguro do que este: Baudelaire odeia em todas as suas manifestações a burguesia em meio à qual lhe coube viver. Ele ama e aprecia aquilo que ela despreza. Detesta os sonhos mais caros e preciosos dessa classe, estejam eles recolhidos no doce decoro da vida familiar e privada ou no otimismo da idéia de um progresso global e ilimitado do gênero humano. A prostituta, o *dandy*, o perverso, o pobre, o desgraçado, o vagabundo — tudo o que de mais antiburguês e não-burguês possa existir, Baudelaire o assume apaixonadamente como próprio e fraterno. Em nome da provocação, até o mau gosto é reabilitado, desde que escandaloso: “O que é inebriante no mau gosto é o prazer aristocrático de desagradar”.

Sem saber, sem nem sequer suspeitar, laboriosamente, obtusamente, a burguesia, segundo Baudelaire, está nas garras do demônio. E o demônio, por sua vez, tal como é retratado no capítulo “Le Joueur généreux”, é um demônio historicamente bem determinado: é um “bom diabo”, um iluminado e magnânimo senhor burguês, sem preconceitos, inimigo de escândalos, senhor de si, conversador fascinante, que preza muito seu bom nome, que jamais perde a calma e que sabe nomear Deus com desenvolta bonomia. É este o Diabo da nova sociedade: “Todos o servem e ninguém crê nele” (assim havia escrito em um projeto de prefácio para as *Fleurs du mal*).

Reelaborando uma tradição ensaística e moralista bem presente na França, formulando de novo, nos cenários da modernidade urbana e em termos alegóricos, o gênero da prosa breve, do fragmento livre, divagante, analítico, descritivo, satírico, Baudelaire retoma reflexivamente, nos poematos em prosa, os lugares fundamentais de sua poesia. Mistura e contamina a forma do diário íntimo e a de um singular jornalismo antijornalístico, fazendo do artigo uma aperfeiçoada e sofisticada forma de arte.

Além disso, ao escrever em prosa, Baudelaire se empenhava em satisfazer a própria exigência de um exercício da vontade e da atenção. Esse exercício ascético, que o poeta sabia que devia impor-se para não cair no informe, tinha por outro lado a necessidade de um alimento contínuo de curiosidade e da especial euforia do *flanêur* que perambula sem meta pela

imensa cidade moderna para aí encontrar um restaurador “banho de multidão”. De Bruxelas, em 30 de março de 1865, escreve a Sainte-Beuve:

Fazer cem bagatelas trabalhosas que exigem um perene bom humor (bom humor necessário para tratar até de temas tristes), uma excitação bizarra que precisa de espetáculos, de multidões, de música, até de lampiões: eis o que eu quis fazer! Estou ainda nos sessenta, e não consigo continuar.

Na edição póstuma de que dispomos, “as cem bagatelas trabalhosas” previstas são apenas cinqüenta. Livro desafortunado e projeto incompleto, os *Petits poèmes en prose* são uma das obras-primas ou um dos livros-chave e documento de identidade da literatura moderna: diário em público, exercício de repetição e de exorcismo, série aberta e inacabada de fragmentos em que Baudelaire expressou o seu amor e horror pelo presente, sua idéia da literatura e da poesia como evasão impossível e denúncia impotente.