

As flores do mal e o sublime

SPLEEN

*Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;*

*Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;*

*Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,*

*Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.*

*Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.*

SPLEEN

Quando o céu baixo e carregado pesa como uma tampa
 Sobre o espírito gemebundo à mercê de longos tédios
 E, cingindo todo o círculo do horizonte,
 Verte um dia negro mais triste que as noites;

Quando a terra é transformada em masmorra úmida,
 Na qual a Esperança, como um morcego,
 Vai roçando as paredes com sua asa tímida
 E batendo a cabeça contra os tetos pútridos;

Quando a chuva, ostentando sua imensa cauda,
 Imita as barras de uma vasta prisão,
 E um povo mudo de infames aranhas
 Vem estender seus fios no fundo de nossos cérebros,

[então] os sinos saltam de súbito com fúria
 E lançam aos céus um urro terrível,
 Como espíritos errantes e sem pátria
 Que se põem a gemer obstinadamente.

E longos féretros, sem tambor nem música,
 Desfilam lentamente em minha alma; a Esperança,
 Vencida, chora, e a Angústia atroz, despótica,
 Sobre meu crânio inclinado finca sua bandeira negra.

Este poema consiste em um único movimento e mesmo, apesar do ponto final após a quarta estrofe, em uma única frase, constituída de três orações temporais subordinadas, cada uma delas ocupando uma estrofe inteira e começando com *quand*, e de uma oração principal com várias subdivisões, que se desdobra nas duas últimas estrofes. O metro alexandrino deixa claro que se trata de um poema sério, para ser recitado lenta e grave-

mente; há figuras alegóricas grafadas com letras maiúsculas, como *Espérance*, *Espoir*, *Angoisse*; e há também epítetos e outras figuras retóricas ao gosto clássico (*de son aile timide*). A unidade sintática, o ritmo grave e as figuras retóricas combinam-se para emprestar ao poema uma atmosfera de sublime sombrio, em perfeita consonância com o profundo desespero que expressa.

As orações temporais descrevem um dia chuvoso com nuvens baixas e pesadas. Estão repletas de metáforas: o céu como uma tampa pesada fechando o horizonte, deixando-nos sem perspectiva na escuridão; a terra como uma masmorra úmida; a Esperança como um morcego esvoaçante preso entre paredes pútridas; as gotas de chuva como grades de uma prisão; e dentro de nós um povo emudecido de aranhas repulsivas, tecendo suas teias, simbolizam um desespero apático e profundo que se apossa de nós. Todas essas metáforas têm um caráter simbólico tão eficaz que parecem excluir qualquer possibilidade de uma vida mais feliz. O *quand* perde seu significado temporal e soa como uma ameaça; como o poeta, começamos a duvidar se ainda surgirá um novo dia de sol; pois a Esperança, o pobre morcego, também está aprisionada e perdeu contato com o mundo além das nuvens — se é que esse mundo existe! Mesmo um leitor não familiarizado com outros poemas de Baudelaire, que não saiba como ele evoca constantemente o horizonte bloqueado, a prisão úmida e pútrida do inferno, que não saiba o pouco caso que ele faz do sol quando este está brilhando, conseguirá entender o desespero irrevogável da situação a partir dessas três estrofes. O horror sem esperança tem seu lugar tradicional na literatura: é uma forma particular do sublime; podemos encontrá-lo, por exemplo, em alguns dos poetas trágicos e dos historiadores da Antiguidade, e naturalmente em Dante, sempre dotado da mais alta dignidade artística.

Mas já nas primeiras estrofes encontramos coisas que dificilmente parecerão compatíveis com a dignidade do sublime. Um

leitor moderno quase não se dá conta delas, pois está acostumado a esse estilo, fundado por Baudelaire, em que tantos poetas, cada um à sua maneira, se instalaram depois como em sua própria casa. Mas os contemporâneos de Baudelaire, mesmo os que cresceram habituados às ousadias dos românticos, devem ter se espantado ou mesmo horrorizado já às primeiras estrofes. No primeiro verso, o céu é comparado a uma tampa, à tampa de uma panela ou talvez de um caixão — embora a primeira comparação seja mais provável, pois em outro poema, “Le Couvercle”, Baudelaire escreve:

*Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite
Où bout l'imperceptible et vaste Humanité.*

O Céu! tampa negra da grande panela
Na qual ferve a imperceptível e vasta Humanidade.

É certo que Victor Hugo proclamara alguns anos antes que a diferença entre palavras elevadas e coloquiais estava superada, mas ele não tinha ido tão longe assim, e muito menos Alfred de Vigny, que era talvez entre todos os românticos o mais voltado para o tom do horror sublime. É claro que prisões úmidas, em ruínas, morcegos e aranhas estão perfeitamente em consonância com o estilo romântico, mas apenas como requisitos de novelas e peças históricas, não diretamente no presente imediato, não ao lado ou dentro do poeta — mas somente como símbolo. A última palavra é *cerveaux*, um termo médico. Não há, claro, nenhuma intenção realista; pelo contrário, a imagem de aranhas no cérebro é irrealista e simbólica, e por isso mesmo ainda mais degradante: o poeta angustiado e desesperado vê assim negada a dignidade interna conferida por palavras como *âme* ou *pensée*.

As três estrofes iniciadas por *quand* são de um silêncio carregado. A quarta, que dá início à oração principal, traz um sú-

bito clamor: sinos furiosos saltam e lançam um urro tenebroso ao céu. Sinos que saltam furiosamente e urram para o céu! Mal se pode pensar em algo mais violento e estridente; uma combinação dessas agride a noção tradicional da dignidade do sublime. Com efeito, *hurler* foi empregado pelos românticos num sentido orgiástico;¹ parece ter estado na moda em certos círculos literários na década de 1840; mas combinações desse tipo não aparecem em lugar algum. Sinos de igreja que urram e saltam com fúria: setenta anos depois uma imagem assim seria chamada de surrealista. Vale lembrar que não estamos no nível estilístico da sátira, onde se pode falar leviana e depreciativamente do “repicar dos sinos”, mas numa atmosfera de profunda seriedade e amargo tormento, isto é, no nível estilístico do trágico e do sublime. Nos versos seguintes, os sinos irão emitir sons que podem ser caracterizados como um persistente gemido choroso; *geindre* é um choro infantil, furioso, absurdo e vão; ninguém ouve os espíritos sem lar. E enquanto ainda soa esse estrépito absurdo, começa a última estrofe. Mais uma vez parece haver um silêncio total, a procissão de carros fúnebres, *sans tambours ni musique*, desfila lentamente pela alma do poeta — desta vez é a alma, *mon âme*, cujas últimas forças se esgotam com essa visão (uma procissão de lembranças, uma vida desperdiçada, cheia de culpa). A Esperança desistiu de procurar uma saída; ela está chorando; a Angústia atroz planta sua bandeira negra sobre o crânio inclinado, e assim termina este magnífico poema. A última estrofe, especialmente o último verso, supera todo o resto pela abjeção ex-

¹ Em E. Raynaud, *Charles Baudelaire* (Paris, 1922), p. 105, encontramos a seguinte citação de uma peça escrita por volta de 1840: *Quel plaisir de tordrel Nos bras amoureux, / Et puis de nous mordrel En hurlant tous deux*. Lembramos-nos também do poema de Leconte de Lisle sobre os cães selvagens, “Les Hurlleurs”.

trema, pela força da representação elevada de um colapso total. Pois o ritmo e as imagens da procissão e do vencedor hasteando uma bandeira na cidade capturada ao inimigo são próprios ao estilo elevado; mas o vencedor é a Angústia, nada resta do poeta, nem alma, nem cérebro, nem mesmo a cabeça; o que se inclinou sob a bandeira preta foi apenas um crânio, *mon crâne incliné*. Ele perdeu toda a dignidade, não diante de Deus, pois não há Deus, mas diante da Angústia.

Em nossa análise tentamos expor duas ideias sob forma antitética. Em primeiro lugar, a antítese entre simbolismo e realismo. Obviamente o objetivo do poeta não é dar uma descrição precisa e realista da chuva e de uma prisão úmida e em ruínas, de morcegos e aranhas, do toque dos sinos e de um crânio humano inclinado. Não tem importância alguma saber se ele de fato ouviu sinos tocando num dia chuvoso. O todo é uma visão do desespero, e a exposição dos detalhes é puramente simbólica. Os dados têm tão pouca importância que os símbolos podem ser deslocados sem que haja perda; a Esperança primeiro aparece como um morcego, mas no fim, quando chora na derrota, ela sugere antes a imagem de uma criança que a de um morcego. Deste modo, não podemos chamar o poema de realista se por realismo entendemos uma tentativa de reproduzir a realidade exterior. Mas como no século XIX a palavra “realismo” estava associada principalmente à representação vívida de aspectos feios, sórdidos e repugnantes da vida; já que isto constituía a novidade e o significado do realismo, a palavra era aplicável às imagens feias e repulsivas, sem preocupação com o fato de elas fornecerem uma descrição concreta ou metáforas simbólicas. Importava que a evocação fosse vívida e, sob este aspecto, o poema de Baudelaire é extremamente realista. Embora as imagens evocadas sejam inteiramente simbólicas na sua intenção, elas dão forma concreta a uma realidade terrível e horrenda — mesmo quando

a razão nos diz que esses símbolos não podem ter nenhuma realidade empírica. Obviamente, não há ninguém com o nome de Angústia que possa hasteiar uma bandeira preta sobre um crânio inclinado; mas a imagem do *crâne incliné* é tão poderosa que vemos o retrato repulsivo. O mesmo é verdade em relação às aranhas no cérebro ou aos sinos que saltam num lamento. Estas imagens impressionam com uma força realista de que não podemos escapar — nem o poeta quer que alguém escape.

A outra ideia enfatizada em nossa análise é a contradição entre o tom elevado e a indignidade tanto do tema como um todo quanto de seus muitos detalhes. Este contraste perturbou muitos de seus contemporâneos como uma ruptura de estilo; foi violentamente atacado na época, mas acabou por se estabelecer desde então. Os críticos modernos, desde a época de Baudelaire mas de modo mais persistente nos últimos anos, tentaram negar a hierarquia dos objetos literários, sustentando que não há objetos sublimes e objetos baixos, mas apenas bons e maus versos, boas e más imagens. No entanto, a formulação é equivocada; ela obscurece o que surgiu de significativo no curso do século XIX. Na estética clássica, o tema e a maneira de tratá-lo foram divididos em três categorias: o grandioso, trágico e sublime; depois, o médio, agradável e suave; e por fim, o baixo, ridículo e grotesco. Dentro de cada uma dessas três categorias havia muitas gradações e casos especiais. Uma classificação deste tipo corresponde à sensibilidade humana, ao menos na Europa; não pode ser eliminada à força de argumentos. O que o século XIX realizou — e o século XX levou ainda mais adiante — foi mudar a base da correlação: tornou-se possível abordar com seriedade temas que até então pertenciam à categoria média ou baixa e tratá-los séria e tragicamente, figurar artisticamente sua essência e seu curso. Os temas de Flaubert ou Cézanne, Zola ou Van Gogh, não são “neutros”; não se pode dizer que sua originalidade con-

sista unicamente na novidade ou na perfeição de suas técnicas; não há técnica nova ou genial sem novos conteúdos. O fato é que esses temas tornaram-se sérios e grandiosos por meio da intenção formal. O mesmo pode ser dito das *Flores do mal* de Baudelaire. No dia 28 de fevereiro de 1866, ele escreveu a Ancelle: *Dans ce livre atroce, j'ai mis toute ma pensée, tout mon coeur, toute ma religion (travestie), toute ma haine...* [Neste livro atroz, eu pus todo meu pensamento, todo meu coração, toda minha religião (travestida), todo meu ódio]. Ele não escreveria assim se não tivesse visto toda a tragédia, a profundidade e grandeza humanas de seu tema e se não tivesse procurado expressá-las em seus poemas. É fútil perguntarmos até que ponto ele simulou e exagerou; a pose e o exagero eram parte inerente ao homem e a seu destino. Todos os artistas modernos (desde Petrarca pelo menos) sentiram-se inclinados a dramatizar a si mesmos. O processo artístico requer uma elaboração dos temas, um processo de seleção, que enfatiza certos aspectos da vida interior do artista e deixa outros de lado. Não era fácil para Baudelaire viver consigo mesmo e pôr-se a trabalhar. Ele tinha a tendência a exagerar seu estado e a exhibir o que legitimamente sentia ser original e único. Mas sua concentração em certos temas que eram nitidamente seus e a força de sua expressão não deixam margem a qualquer dúvida sobre sua autenticidade fundamental.

Ele é autêntico, e concebe seus objetos de maneira grandiosa; sua poesia é de estilo elevado. Mas mesmo entre aqueles cujas intenções eram semelhantes, ele é um caso extremo; distingue-se até mesmo de Rimbaud por sua estagnação interior, sua falta de desenvolvimento. Ele foi o primeiro a tratar como sublimes certos assuntos que pareciam por natureza inadequados a tal tratamento. O *spleen* de nosso poema é desespero sem remédio, não se deixa reduzir a causas concretas ou aliviar de alguma maneira. Uma pessoa vulgar poderia ridicularizá-lo; um moralista

ou um médico poderiam sugerir várias maneiras de curá-lo. Mas com Baudelaire seus esforços seriam inúteis. Ele cantou em estilo elevado a ansiedade paralisante, o pânico diante do emaranhado sem esperança de nossas vidas, o colapso total — um empreendimento altamente honroso, mas também uma negação da vida. A língua alemã tem um termo apropriado para esse *spleen*: *das graue Elend*, a “miséria cinzenta”. Essa miséria é trágica? Não deveríamos precipitadamente indiciar como filisteus os críticos contemporâneos que rejeitaram essa forma de poesia; o que Platão teria pensado sobre ela? O próprio Baudelaire encontrou um termo muito semelhante para seu *spleen*, *ma triste misère*. Está no poema “Le mauvais moine”; depois de um retrato meio irônico dos monges medievais, que pintavam quadros sobre a morte e as verdades da religião para se consolarem da ascética austeridade de suas vidas, ele conclui assim:

— *Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.*

*O moine fainéant! quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux?*

— Minha alma é um túmulo que, mau cenobita,
Desde a eternidade eu percorro e habito;
Nada embeleza as paredes deste claustro odioso.

Ó monge ocioso! quando afinal conseguirei fazer
Do espetáculo vivo de minha triste miséria
O trabalho de minhas mãos e o amor de meus olhos?

Estes versos trazem um problema novo, embora já implícito no que foi dito antes. É característico da “miséria cinzenta”

que ela nos deixe incapacitados para qualquer atividade. Mesmo aqueles que lidam com tais depressões com mais êxito do que Baudelaire têm de se esforçar ao máximo para levar adiante qualquer atividade rotineira; a maior parte deles é auxiliada por seu ambiente ou por alguma ocupação que os obriga a fazer determinadas coisas em horas determinadas. Em muitos casos esse tipo de atividade ameniza ou supera a “miséria cinzenta”. Mas Baudelaire não pertencia a nenhum ambiente nem tinha uma ocupação que demandasse atividade regular. Em vez disso, ele exigiu de si mesmo algo bem mais difícil, algo quase impossível — e conseguiu: transformar sua *triste misère* em poesia, saltar diretamente de sua miséria para o sublime — *d'en faire le travail de ses mains* e também *l'amour des ses yeux*. Sua paixão por expressar a si mesmo conduziu-o a uma luta sem tréguas com sua “miséria cinzenta”, luta em que ele foi várias vezes vitorioso; não sempre, nem o bastante para expulsá-la completamente; pois, de modo inaudito, a “miséria cinzenta” não era apenas o inimigo, mas também a condição e o objeto de sua atividade. Seria difícil pensar em algo mais paradoxal. A miséria que o paralisava e o degradava era a fonte de uma atividade poética que parece dotada da mais alta dignidade, ao mesmo tempo que lhe conferia não só o tom sublime produzido pelo fato de trabalhar sob condições assim tão desesperadas, como também as rupturas de estilo que provêm diretamente do tema.

A miséria do poeta possui ainda outras manifestações, das quais a mais dolorosa é a sua sexualidade. A sexualidade era um inferno para ele, um inferno de desejo degradante (*Lusthölle*, inferno do desejo — creio que Thomas Mann usa esta expressão em *Doutor Fausto*). Aqui, mais uma vez, iremos recorrer aos textos e começar com um poema sem nenhum conteúdo erótico concreto:

*Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,
Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines;
Être maudit à qui, de l'abîme profond
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond!
— O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,
Foules d'un pied léger et d'un regard serein
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!*

Ofereço-te estes versos para que, se meu nome
Alcançar com êxito as épocas longínquas
E em alguma noite fizer sonhar os cérebros humanos,
Nau favorecida por um grande aquilão,
Tua memória, semelhante às fábulas vagas,
Fatigue o leitor como um tímpano e,
Por uma corrente fraterna e mística,
Siga como que pendente de minhas rimas altivas;
Ser maldito a quem, do abismo profundo
Ao ápice dos céus, nada senão eu responde!
— Ó tu que, como uma sombra de rastro efêmero,
Pisas com pés lépidos e olhar sereno
Os estúpidos mortais que te julgaram amarga,
Estátua de olhos de azeviche, grande anjo de semblante brônzeo.

Do ponto de vista sintático, este poema consiste num único e amplo movimento: à oração principal, simples e solene (*Je te donne ces vers*), subordina-se uma longa e intrincada oração final cujo sujeito só irá aparecer no início da segunda estrofe (*Ta mémoire*); a esta se segue, nos tercetos finais, a apóstrofe em três partes (*Être maudit à qui...; O toi qui...; Statue...*). O conteúdo não parece menos elevado: o poema é solenemente dedicado à amada, de modo que ela possa, em alguma época no futuro distante, partilhar de sua fama. O leitor recordará passagens semelhantes em poetas anteriores, Horácio, Dante, Petrarca, Ronsard ou Shakespeare (alguns críticos chegaram até a mencionar Corneille e Byron), em que eles falavam em estilo elevado de sua fama futura, às vezes em conjunto com sua amada. As palavras *Je te donne ces vers*, seguidas pela imagem de um navio chegando ao porto após uma longa viagem, parecem inteiramente condizentes com esta tradição do sublime. A concentração num momento particular (*un soir*), quando a fama do poeta provocará seu efeito, evoca um famoso soneto de Ronsard. Mas então o leitor, preparado para a grandeza e a dignidade, fica chocado com a palavra *cervelles* (na primeira versão este verso dizia *fait travailler un soir les cervelles humaines*); o valor da fama duradoura do poeta torna-se estranhamente dúbio, e já aqui se enuncia o que na próxima estrofe se tornará uma certeza: a fama de que o poeta irá falar não vai enriquecer as gerações futuras e alegrar seus corações; irá irritá-las e atormentá-las (*Ta mémoire... fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon*), enredando o futuro leitor num emaranhado daninho. A desagradável lembrança da amada a quem o poema é solenemente dedicado permanecerá ligada aos versos orgulhosos do poeta *par un fraternel et mystique chaînon* — em outras palavras, a lembrança não é orgulhosa nem elevada, mas 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 disponível), mas também contra o futuro leitor; pois agora, retroativamente, o *afin que* dos primeiros versos adquire um significado insidioso: o objetivo do poeta em suas *rimes hautaines* é pérfido, ele quer tyrannizar o futuro leitor e vingar-se da amada. Na apóstrofe final, o último tema é desenvolvido explicitamente; pois a apóstrofe é uma maldição em três partes; a amada é descrita primeiro em relação ao poeta, em seguida em relação ao resto da humanidade, e, por fim, em si mesma. Não poderemos examinar aqui todos esses temas — o poeta à mercê de uma mulher sem caráter; a indiferença dela; a presença misteriosa dessa estátua imóvel, desse anjo das profundezas. Mesmo assim, no final, algo aparentado à admiração e à adoração entra na maldição, algo que se exprime num último escárnio altivo dos *stupides mortels qui t'ont jugée amère*. Este poema, tão rico em contradições, sustenta seu tom elevado da primeira até a última palavra. A maldição termina com algo à maneira de uma apoteose.

O significado de tudo isso já é algo que conhecemos através de outros poemas que lidam diretamente com o amor ou o desejo. O ritmo, a forma e a postura de quase todos eles remetem ao estilo elevado. Mas os temas tradicionais da poesia amorosa sublime estão quase ausentes; a ênfase está na sexualidade exposta, particularmente em seus aspectos terríveis, abissais. Se quisermos entender completamente o significado profundo de Baudelaire, devemos evocar o lugar destas coisas na tradição literária europeia. Tradicionalmente, o amor físico era tratado em estilo ligeiro.² Na poesia anterior, o aspecto perverso ou abjeto

² *Sum levis, et mecum levis est, mea cura, Cupido* [Sou leve e comigo é leve Cupido, meu cuidado], diz Ovídio, *Amores*, 3, 1, 41. Mas tudo isso termina com

raramente vem mencionado em qualquer categoria estilística.³ Em Baudelaire, ele é dominante. Os ecos tradicionais não estão totalmente ausentes, como, por exemplo, o tema da celebração da amada (Musa, Madona), mas soam falsos, às vezes parecem irônicos e sempre estranhamente desfigurados. A ternura íntima que conquistara um lugar ao lado do sublime na poesia amorosa dos primeiros românticos também aparece aqui e ali em Baudelaire (*Mon enfant, ma soeur...*); mas não é a mesma intimidade idílica dos românticos, o que seria incompatível com o temperamento de Baudelaire; nele, ela adquire um novo e estranho sabor.

Em quase todo Baudelaire a relação entre amantes — ou mais precisamente entre os que estão ligados pela atração sexual — é representada como uma obsessão misturada ao ódio e ao desprezo, um vício que não perde nada de sua força atormentadora e degradante ao ser experimentado em plena (e indefesa)

Baudelaire; a poesia amorosa ligeira tornou-se *kitsch* ou pornografia. Mas ainda no século XVIII, em Chaulieu ou Voltaire, por exemplo, as coisas eram muito diferentes. Neste sentido é interessante ler as instruções de Baudelaire a seu advogado quando *As flores do mal* foram perseguidas por imoralidade; estão em muitas edições críticas e biografias. Ele enfatiza o caráter sério de sua poesia contra a *polissonnerie* [gaiatice] de alguns poemas “ligeiros” de Béranger e Musset, diante dos quais as autoridades não se sentiram ofendidas. Basta ler esses poemas para perceber o quanto se tornou incrivelmente vulgar esta poesia erótica no “estilo ligeiro”.

³ Mesmo em prosa esses assuntos raramente eram tratados. Algumas alusões suaves aparecem em Montaigne. Crépet, em sua edição crítica (Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal: édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin* [Paris, 1942], p. 431; citada mais adiante como *FdM*, Crépet-Blin), expressa a crença de que Baudelaire tenha lido estes trechos em Montaigne e refere-se aos *Essais*, II, cap. XV. Isto é perfeitamente possível, mas é claro que Baudelaire não aprendeu nada de Montaigne.

consciência. O amor é um tormento, no melhor dos casos um entorpecimento dos sentidos; claro, é também a fonte da inspiração, a verdadeira fonte da intuição mística do sobrenatural; no entanto, é tortura e degradação. Às vezes a amada é uma mulher doente e já não tem o frescor da juventude; na maioria das vezes é uma espécie de ídolo bestial, sem alma, estéril e moralmente indiferente. A representação magistral das impressões sinestésicas, em que o sentido do olfato é dominante (*respirer le parfum de ton sang; des parfums frais comme des chairs d'enfants; forêt aromatique* dos cabelos), ajuda a criar uma impressão única, ao mesmo tempo sensual, fria, bestial, dolorosa, demoníaca e sublime. Tudo isto é bastante conhecido.

Parece haver algumas poucas exceções. Entre os poemas que sabemos ou presumimos serem endereçados a madame Sabatier,⁴ há alguns em que a saúde e a beleza imaculada são celebradas; à primeira vista parecem pertencer a uma esfera de poesia mais livre e mais feliz. Mas, se examinarmos estes poemas em seu contexto, logo começaremos a questionar nossa primeira impressão. Em primeiro lugar, descobrimos que essa exuberante saúde carnal equivale estranhamente à santidade e ao poder de redimir. Começamos a interpretar o belo mas estranho verso *Sa chair spirituelle a le parfum des Anges* (em "Que diras-tu ce soir...") com a ajuda de outros versos, como

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

⁴ "Semper Eadem", "Tout entière", "Que diras-tu", "Le flambeau vivant", "A celle qui est trop gaie", "Réversibilité", "Confession", "L'aube spirituelle", "Harmonie du soir", "Le flacon", "Hymne".

O desgosto passageiro que mal sentes
É ofuscado por tua saúde
Que mana como um clarão
De teus braços e de teus ombros.

(de "A celle qui est trop gaie")

*David mourant aurait demandé la santé
Aux émanations de ton corps enchanté;*

Davi agonizante clamaria por saúde
Às emanações de teu corpo encantado.

(de "Réversibilité")

Há algo espantoso e incongruente a propósito desta espiritualização e adoração de uma magia tão espalhafatosamente carnal ("L'ange gardien", "La muse et la madonne", ou "Chère déesse", "Être lucide et pur"). E de fato o quadro é falso. Toda esta saúde e vitalidade é intolerável ao poeta; como já dissemos antes, o sol tem pouca valia para ele; o ódio e o desejo de destruição caminham lado a lado com a admiração e a adoração:

*Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime!*

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

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

Louca que me enlouquece,
Eu te odeio tanto quanto te amo!

Por vezes, em um belo jardim,
Onde levava a passear minha atonia,
Sentia, como uma ironia,
O sol dilacerar meu peito;

E a primavera e o verde
A tal ponto humilhavam meu coração
Que eu puni uma flor
Pela insolência da Natureza.

Estes versos⁵ são de “A celle qui est trop gaie”, um dos poemas condenados pela corte como imorais; termina com uma explosão de frenesi destrutivo (*Ainsi je voudrais, une nuit... pour châtier ta chair joyeuse... t'infuser mon venin, ma soeur!* [Assim quisera, uma noite... para castigar tua carne alegre... infundir em ti meu veneno, irmã!]).

O ódio e o tormento contidos nesses poemas teriam parecido intoleráveis ao gosto de uma época anterior; ninguém vira e tratara os tormentos do amor (e podemos propriamente falar em amor?) deste modo; não há nada comparável nos românticos, pelo menos não em sua poesia. Muitos poetas, desde os trovadores provençais, tinham sido impedidos pela tristeza de seus corações de gozar a primavera. É o que se pode quase chamar de tema tradicional. Basta ler o soneto 42 de Petrarca “In morte di

⁵ Baudelaire fez muitas declarações desse tipo. Uma das mais características está numa carta a Fernand Desnoyers. É muito citada — por exemplo, em *FdM*, Crépet-Blin, p. 463.

Madonna Laura” (“Zefiro torna”), para compreender o alcance da ruptura de estilo realizada por Baudelaire.

Só nos resta concluir que todos os poemas⁶ de *As flores do mal* que lidam com temas eróticos estão impregnados da mesma desarmonia estridente e dolorosa que tentamos descrever — ou então são visões nas quais o poeta luta para conjurar o torpor, o esquecimento, o absoluto *au-delà*. Quase em toda parte encontramos degradação e humilhação. Não apenas o sujeito do desejo torna-se um escravo, consciente mas sem vontade; também o objeto do desejo é desprovido de humanidade e dignidade, insensível, tornado cruel por seu poder e pelo tédio, estéril, destrutivo. Citações e análises são supérfluas — tudo isto é conhecido demais para os leitores de *As flores do mal*. Ainda assim, gostaríamos de citar alguns exemplos particularmente gritantes e magníficos de ruptura de estilo.⁷ No “Hymne a la Beauté”, temos o verso:

⁶ O terno e belo poema “Je n’ai pas oublié” refere-se a uma época feliz em sua primeira juventude, passada com sua mãe antes do segundo casamento dela. Com essa exceção, onde quer que encontremos um sentimento mais gentil, mais terno em *Les fleurs du mal*, ele se revela enganoso. É genuíno quando, falando à sua amada, ele manifesta fuga, renúncia, repouso ou um entorpecimento dos sentidos; então encontramos frases como *Mon enfant, ma soeur* ou *O ma si blanche, ô ma si froide Marguerite*.

⁷ Jean Royère (*Poèmes d’amour de Baudelaire* [Paris, 1927]) chama *catachrèses* a estas rupturas de estilo e dá uma excelente descrição delas. Royère vê Baudelaire como um místico católico; sobre os versos de “Hymne a la Beauté”, dos quais citamos uma parte (*L’Amoureux pantelant...*), ele escreve (p. 123): “Declino comentar mais diretamente estes versos. Contento-me em recitá-los todo dia como um Pai Nosso e uma Ave Maria”. Há muitos exageros desse tipo em seu livro, e quase todas as suas ideias me parecem arbitrarias e diletantes. Mesmo assim, é um belo livro.

Tu répands des parfums comme un soir orageux

Tu espalhas perfumes como uma noite tempestuosa

Alguns versos mais adiante, o poder da beleza é celebrado da seguinte maneira:

Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien

O Destino enfeitiçado segue tuas saias como um cão

E eis como se apresenta o amante:

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle

A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

O amante ofegante inclinado sobre sua beldade

Tem o aspecto de um moribundo acariciando

[o próprio túmulo.

Entre os retratos do desejo escolhemos dois; convidamos o leitor a saborear seu ritmo e conteúdo:

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,

Comme après un cadavre un chœur de vermiseaux

Parto para o ataque e me lanço ao assalto

Como um coro de vermes sobre um cadáver

(de "Je t'adore")

e

Je frissonne de peur quand tu me dis: "Mon ange!"

Et cependant je sens ma bouche aller vers toi.⁸

⁸ Esse verso é um bom exemplo do alexandrino romântico em três membros, com uma cesura não depois da sexta, mas depois da quarta e da oitava sílabas. Deveria ser lido e saboreado dessa maneira.

Tremo de medo quando me dizes: “Meu anjo!”
E no entanto sinto que minha boca avança em tua direção
(de “Femmes damnées [Delphine et Hippolyte]”)

A degradação da carne e particularmente as equações mulher-pecado e desejo-morte-putrefação pertencem à tradição cristã que foi particularmente forte no final da Idade Média. Era inevitável que certos críticos relacionassem Baudelaire a essa tradição, em especial porque ele se opunha enfaticamente às tendências do Iluminismo e uma vez que se encontram preces ou algo de muito semelhante em *As flores do mal*. É verdade que Baudelaire, assim como os românticos antes dele, foi influenciado pelas imagens e idéias cristãs e medievais. Também é verdade que Baudelaire tinha a mente de um místico; no mundo dos sentidos ele buscava o sobrenatural, e acabou encontrando um segundo mundo sensorial que era sobrenatural, demoníaco, artificial e hostil à natureza. Por fim podemos dizer — e de fato já se disse — que a visão da realidade sensorial que encontramos em *As flores do mal* teria sido inconcebível numa cultura pagã. Mas só podemos ir até aí. Por justiça à tradição cristã é preciso assinalar que, embora as linhas centrais de *As flores do mal* sejam impensáveis sem tal tradição, diferem fundamentalmente e são incompatíveis com ela. Vamos resumir os pontos essenciais desta diferença:

1. O que o poeta de *As flores do mal* procura não é a graça nem a beatitude eterna, mas antes o nada, *le Néant*,⁹ ou uma

⁹ Há um trecho em que até mesmo *le Néant* parece não ser suficiente para ele. Aparece nos “Projets de préface pour une nouvelle édition”, já no fim do parágrafo que começa com as palavras *D’ailleurs, telle n’est pas...* (*FdM*, Crépet-Blin, p. 214).

espécie de satisfação sensorial, a visão de uma artificialidade estéril porém sensual (*volupté calme; ordre et beauté; luxe, calme et volupté*; cf. também a visão contida em “Rêve parisien”). Sua espiritualização da memória e seu simbolismo sinestésico são também sensoriais, e por trás deles não há qualquer esperança de uma redenção pela graça de Deus, apenas o nada, o absoluto *au-delà*.

2. Em qualquer interpretação cristã da vida, a redenção pela Encarnação e Paixão de Cristo é o ponto cardinal da história universal e a fonte de toda a esperança. Não há lugar para o Cristo em *As flores do mal*. Ele só aparece uma vez, em “Le Reniement de Saint-Pierre”, em disputa com Deus. Esta noção já aparecera antes em alguns românticos; mas, para um devoto, uma confusão ou erro de tal proporção é inconcebível. Mesmo de um ponto de vista histórico, trata-se de uma incompreensão diletante da tradição cristã. Este segundo ponto não difere basicamente do primeiro, mas o complementa e propicia uma imagem mais clara da situação do poeta das *Flores do mal*.

3. A corrupção da carne tem um significado bem diferente nas *Flores do mal* e no cristianismo da Idade Média tardia. Nas *Flores do mal*, o desejo que se revela como danação é, na maior parte das vezes, um desejo do que é fisicamente corrupto ou deformado; o gozo terreno e sadio nunca aparece como índice de pecado. Nas advertências da moral cristã, por outro lado, o objeto da tentação carnal podia ser representado por uma criatura efêmera, mas dotada de juventude e de perfeita saúde terrena. Não há nada decrépito em relação a Eva com a maçã: seu aspecto saudável é exatamente o que torna a tentação tão insidiosa e condenável. O poeta das *Flores do mal* vê a juventude, a vitalidade e a saúde apenas como objetos de anseio e admiração —

ou então de inveja perversa. Às vezes quer destruí-los, mas no essencial tende a espiritualizá-los, admirá-los e adorá-los.¹⁰

4. Nas *Flores do mal*, Baudelaire não está em busca de humildade, mas de orgulho. Claro, ele degrada a si mesmo e a toda a vida terrestre, mas, em meio à sua degradação, faz o possível para preservar seu orgulho. Neste sentido vale a pena mencionar os versos em tom de prece de “Bénédiction” (*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance...*). São muito comoventes, mas a ideia que os impregna é a da própria apoteose do poeta; apartando-se da estirpe desprezível dos homens, ele se mostra diante da face de Deus. É difícil imaginar que versos como estes pudessem ter sido escritos antes da famosa apóstrofe de Rousseau a Deus no começo das *Confissões*. Nenhum dos dois escritores é inocente em matéria de autoengrandecimento.¹¹

O que estou dizendo refere-se tão somente a *As flores do mal*. Não pretendemos falar da salvação da alma de Baudelaire, que foge ao nosso alcance. É fácil compreender que importantes críticos católicos tenham se preocupado, não só com Baudelaire,

¹⁰ Ver os versos para madame Sabatier (*Ta chair spirituelle a le parfum des anges* [Tua carne espiritual tem o perfume dos anjos]); ou estes versos de “Sonnet d’automne”: ... *Mon coeur, que tout irrite,/ Excepté la candeur de l’antique animal* [Meu coração, que se deixa irritar por tudo,/ Exceto pelo calor do antigo animal]. “J’aime le souvenir des ces époques nues” é um outro exemplo, embora a apoteose da juventude no fim (*A la sainte jeunesse...*) seja muito surpreendente em Baudelaire. Ver a nota em *FdM*, Crépet-Blin, p. 303.

¹¹ Royère, *loc. cit.*, p. 58, escreve: “Baudelaire não está longe de uma teologia que de algum modo pusesse o homem no mesmo nível de Deus”. Mas essa seria uma teologia demoníaca. Neste trecho, claro, Royère está falando mais do sexo masculino que do gênero humano, o que faz pouca diferença no caso.

mas também com outros rebeldes desesperados do século XIX, e tenham tentado interpretá-los como casos exemplares de luta pela fé e testemunhas do triunfo da graça. Almas como a de Baudelaire são as *âmes choisies* do nosso tempo ou pelo menos de uma época não tão distante assim no passado.¹² Mas este não é o nosso problema; não estamos falando da história da alma de Baudelaire mas de *As flores do mal*. É uma obra do desespero e da amarga volúpia do desespero. Seu mundo é uma prisão; às vezes a dor é amortecida ou apaziguada, e às vezes há também o gozo extático da soberba artística; mas não há como escapar da prisão. Nem podia haver. Jean-Paul Sartre, um pensador agudo e concreto, embora também tendencioso, demonstrou brilhantemente como o homem Baudelaire encaminhou-se de caso pensado para um beco sem saída e como fechou para si mesmo qualquer rota de fuga ou retorno.¹³ Para que possamos determinar a posição histórica das *Flores do mal*, é importante observar como um certo homem, em meados do século XIX, foi capaz de moldar tal caráter e biografia, logrando alcançar expressão integral justamente nesta época, de maneira a revelar algo que até então estivera latente e que muitos homens só iriam perceber de modo gradual e através dele. Os períodos da história humana preparam seus possíveis representantes; escolhem-nos, moldam-nos e trazem-nos à luz para, através deles, deixarem-se reconhecer.

Não havia saída, nem podia haver. O poeta de *As flores do mal* odiava a realidade do tempo em que viveu; desprezava suas

¹² A expressão *âmes choisies* é das *Mémoires* de Saint-Simon, mas pode ter sido usada antes, no século XVII. O princípio de eleição parece ter mudado desde então.

¹³ Charles Baudelaire, *Écrits intimes*, introdução de Jean-Paul Sartre (Paris, 1946).

tendências, o progresso e a prosperidade, a liberdade e a igualdade; recuava diante de seus prazeres; odiava as forças vivas e cambiantes da natureza;¹⁴ odiava o amor no que este continha de “natural”. E seu desprezo por todas essas coisas só fazia aumentar pela consciência de que nunca experimentara ou tentara seriamente aproximar-se de boa porção delas. Invocou as forças da fé e da transcendência apenas quando estas podiam ser usadas como armas contra a vida, ou como símbolos de fuga; ou ainda quando podiam servir à sua adoração exclusiva e ciumentada pelo que realmente amou e perseguiu com toda a força que lhe restava depois de tanta resistência desesperada: a criação poética absoluta, o artifício absoluto e sua própria pessoa de criador artificioso. Aqui vale a pena examinar um texto, “La mort des artistes”, o poema com que fechava a primeira edição de *Les fleurs du mal*. Ei-lo em sua forma final (1861):¹⁵

*Combien faut-il des fois secouer mes grelots
Et baiser ton front bas, morne caricature?
Pour piquer dans le but, de mystique nature,
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots?*

¹⁴ Seu ódio à natureza frequentemente soa cristão (*la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable*; ou *le commerce est naturel, donc il est infâme*: ambos de *Mon coeur mis à nu*). Mas é tão absurdamente exagerado (*j'aime mieux une boîte à musique qu'un rossignol*, eis a frase com que é citado nos *Souvenirs* de Schaunard) que tudo parece concentrar-se na revolta. Sobre o Apocalipse como fonte de suas visões de paisagens sem vegetação (por exemplo, “Revê parisien”, cf. *Apoc.* 21-2), ver J. Pommier, *La mystique de Baudelaire* (Paris, 1932), p. 39.

¹⁵ A primeira versão, que apareceu em 1851 em *Le Messager de l'Assemblée*, é muito diferente, mais fraca e suave; na edição de 1857 de *Les fleurs du mal*, o poema já traz sua forma definitiva, com exceção do terceiro verso, que diz: *Pour piquer dans le but, mystique quadrature...*

*Nous userons notre âme en de subtils complots,
Et nous démolirons mainte lourde armature,
Avant de contempler la grande Créature
Dont l'inférial désir nous remplit de sanglots!*

*Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
Qui vont se martelant la poitrine et le front,*

*N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole!
C'est que la Mort, planant comme un soleil nouveau,
Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau!*

Quantas vezes terei que sacudir meus grilhões
E beijar tua fronte baixa, morna caricatura?
Para acertar o alvo, de natureza mística,
Quantas javelinas terei que perder, ó meu carcás?

Malgastaremos nossa alma em complôs sutis
E demoliremos muita armadura pesada
Antes de contemplar a grande Criatura
Cujo desejo infernal nos enche de soluços!

Há quem jamais tenha conhecido seu Ídolo,
E esses escultores malditos e marcados pela afronta,
Que saem a golpear o peito e a face,

Não têm senão uma esperança, estranho e sombrio

[Capitólio!

Que a Morte, pairando como um novo sol,
Faça desabrochar as flores de seus cérebros!

Mal pode haver dúvida de que se está falando da luta do artista por algo absoluto; uma luta desfigurada pelo amargo desespero, pela ideia ou arquétipo no sentido platônico ou neo-

platônico. A *morne caricature*, diante da qual o artista se humilha como um palhaço, só pode ser a aparência terrena decaída; o poeta gasta suas forças tentando atravessá-la rumo ao arquétipo místico. Deste modo, o poema, apesar da extrema agudeza com que expressa a indignidade da aparência terrena, ainda se revela compatível com a ideia tradicional de uma ascensão à visão do arquétipo. Mas o que é incompatível com essa longa tradição é a maneira como Baudelaire fala do próprio arquétipo. A princípio, ele é chamado *la grande Créature*, o que traz uma conotação sensual, pejorativa e que, para os leitores familiarizados com *As flores do mal*, evoca a insensibilidade demoníaca e a estéril ânsia de poder (cf. “Hymne à la Beauté”, “La Beauté”); e, um pouco mais adiante, com escárnio evidente, ele vai chamá-lo de *leur Idole*. Mais chocante ainda é o que ele diz da busca do arquétipo. Em toda a literatura visionária e mística, esta busca, por mais árdua e vã, jamais foi representada senão como grandiosa e nobre; foi elevada à mais alta forma de empreendimento e atividade que um homem possa escolher. Mas o autor de nossos versos vai chamá-la *infernal désir*, como se fosse um vício. Os métodos que ela emprega são *subtils complots*, que desgastam a alma. Aqueles que jamais conseguem ver seu *idole* são amaldiçoados e degradados (*damnés et marqués d'un affront*). No vigésimo ensaio do livro primeiro, Montaigne diz: *L'entreprise se sent de la qualité de la chose qu'elle regarde; car c'est une bonne partie de l'effect, et consubstancielle* [“O esforço se mede pela qualidade da coisa que visa, e perfaz parte considerável e consubstancial do efeito”]. Se isto é verdade, como de fato é, a degradação do esforço degrada a meta. No fim do poema, sem qualquer dúvida, há uma súbita elevação; uma esperança parece surgir; seu nome é Morte, *planant comme un soleil nouveau*, que “fará com que as flores de seus cérebros desabrochem”. Mais uma vez, é algo que se poderia vincular à tradição. Acima da visão que às vezes pode

ser concedida a um homem em *excessus mentis*, está a visão de Deus em sua glória, e esta não pode ser roubada à alma redimida. Mas aqui, no poema de Baudelaire, a morte não é a beatitude eterna: isto fica claro pelas palavras *étrange et sombre Capitole*, que também excluem qualquer outra forma de pura consumação na transcendência; há uma nota rouca, uma zombaria velada em todo o terceto, cujo ritmo parece elevar-se tão abruptamente. E o que é feito da esperança? Como pode ser o nada um novo sol que faz com que as flores desabrochem? Não conheço nenhuma resposta. Nem há nenhuma que possa ser encontrada em *As flores do mal*.¹⁶ Em vez disto encontramos, logo depois do nosso poema, uma descrição da morte em “Le rêve d’un curieux”; que termina com as seguintes palavras:

*J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore
M'enveloppait. — Eh quoi! n'est-ce donc que cela?
La toile était levée et j'attendais encore.*

Morri sem surpresa, e a terrível aurora
Me envolvia. — Mas então isso é tudo?
A cortina já fora levantada e eu ainda espreitava.

O arquétipo, *la grande Créature*, é para o poeta um objeto de desejo desesperado e, ao mesmo tempo, de desdém zombeteiro. Como realidade transcendente, é nada ou menos que nada: um nada que, por sua nulidade, escarnece e humilha os que lutam por ele.

¹⁶ Crépet (*FdM*, Crépet-Blin, p. 158) considera que “La mort des artistes” é “la plus mallarméenne peut-être des *Fleurs du mal*”. Isso é incontestável. Mas talvez possamos dizer igualmente que não há melhor indicação do caráter profundamente diferente dos dois poetas.

Mas aqui Baudelaire é injusto consigo mesmo. É seu desespero inabalável que lhe deu a dignidade e o peso que tem para nós. Sua grandeza está na honestidade inabalável que numa época sem deuses tornava-lhe impossível adorar os ídolos por um momento sequer. Seu dandismo e sua pose eram apenas uma deformação imposta pela luta desesperada. Qualquer um que o leia sente, logo depois dos primeiros versos, que seu dandismo estético nada tem em comum com os estetas pré-parnasianos e parnasianos, com Gautier ou Leconte de Lisle. A poesia de Baudelaire tem um alcance muito mais amplo. E ele não pode esconder-se sob sua obra. Degradado, deformado e sublime, ele está bem no centro dela. “É um livro consubstancial a seu autor”, para citar Montaigne de novo. 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*. Citamos alguma delas ao longo deste estudo. *Des cloches tout à coup sautent avec furie*, *La Mort, planant comme un soleil nouveau* etc. O poder visionário de tais combinações exerceu uma influência crucial na poesia posterior; parecem ser a mais autêntica expressão tanto da anarquia interior da época quanto de uma nova ordem ainda encoberta que começava a surgir. Num estilo inteiramente novo e consumado, este poeta, cujo caráter e cuja vida foram tão singulares, expressou a existência desnuda e concreta de toda uma época. Pois seu estilo não se baseava em sua situação pessoal e em suas necessidades pessoais; tornou-se evidente que sua personalidade extremada encarnava uma situação e uma necessida-

de bem mais universais. Agora que a crise de nossa civilização (que na época de Baudelaire ainda permanecia latente, pressentida tão só por uns poucos) — agora que essa crise se aproxima de um momento de decisão, podemos esperar que haja talvez um declínio da influência de Baudelaire; num mundo totalmente transformado que se dirige talvez para uma nova ordem, as gerações vindouras podem perder contato com seus problemas e suas atitudes.¹⁷ Mas o significado histórico de *As flores do mal* jamais será abalado. A figura humana que aparece nestes poemas é tão significativa para a transformação ou para a destruição da tradição europeia quanto a figura humana de Ivan Karamázov. A forma, não apenas da poesia moderna, mas também de outros gêneros literários do século que se escoou desde então, é dificilmente imaginável sem *As flores do mal*; a marca da influência de Baudelaire pode ser encontrada tanto em Gide, Proust, Joyce e Thomas Mann como em Rimbaud, Mallarmé, Rilke e Eliot. O estilo de Baudelaire, a mistura que tentamos descrever, continua tão vivo quanto antes.

E ainda assim não quero terminar este breve ensaio com a celebração do feito literário de Baudelaire, mas sim com o motivo por onde principiamos, o horror de *As flores do mal*. É um livro de desesperança sombria, de tentativas absurdas e fúteis de se inebriar e de escapar. Em consequência, algo deve ser dito em defesa de certos críticos que o rejeitaram energicamente. Alguns deles, só uns poucos, compreenderam-no melhor do que muitos de seus admiradores contemporâneos e subsequentes. Uma declaração de horror é melhor entendida pelos que sentem o horror em seus ossos, mesmo se reagem contra ele, do que pelos que

¹⁷ *Un état d'esprit auquel Baudelaire aura cessé de correspondre*, diz E. Raynaud, *loc. cit.*, p. 307.

não conseguem expressar mais do que seu arrebatamento diante da realização artística. Os que são tomados pelo horror não falam do *frisson nouveau*, não gritam bravo nem congratulam o poeta por sua originalidade. Até mesmo a admiração de Flaubert, apesar de lapidarmente formulada, é estética demais.¹⁸ Muitos críticos posteriores deram por evidente que o livro só poderia ser considerado de um ponto de vista estético e rejeitaram com escárnio qualquer outra possibilidade de abordagem. Parece-nos que a crítica puramente estética não está à altura da tarefa, embora Baudelaire dificilmente pudesse compartilhar a nossa opinião: ele estava contaminado pela idolatria da arte que ainda está presente entre nós. Que fenômeno singular: um profeta do infortúnio que só espera de seus leitores a admiração por sua realização artística! *Ponete mente almen com'io son bella* [“reparem pelo menos como sou bela”] — com estas palavras Dante conclui a *canzone* aos que caminham pelo terceiro céu. Mas como essas palavras poderiam aplicar-se a poemas cujo significado é tão atual e urgente, cuja beleza é tão amarga quanto a das *Flores do mal*?

¹⁸ Como Taine depois dele, Flaubert denominou o estilo de Baudelaire *âpre* [áspero] e escreveu: *Vous chantez la chair sans l'aimer* [O senhor canta a carne sem amá-la]. Ao lado da carta de Ange Pechméja, não há dúvida de que esse é o mais extraordinário dos julgamentos de seus contemporâneos; J. J. Weiss deve ser mencionado como um de seus adversários contemporâneos. Essas e outras observações críticas podem ser encontradas em Eugène Crépet, *Charles Baudelaire: étude biographique*, edição revista e atualizada por Jacques Crépet (Paris, 1906); Flaubert, p. 359; carta de Pechméja, p. 414; Taine, p. 432. Mas a ação contra *Les fleurs du mal* e a reação contemporânea contra o livro são tratadas extensamente em outras biografias. A mais completa compilação de opiniões é provavelmente a de Vergniol em *La Revue de Paris*, agosto de 1917.