

O E S S E N C I A L S O B R E

Charles Baudelaire

Jorge Fazenda Lourenço

N IMPRENSA
NACIONAL

M IMPRENSA
NACIONAL

© DISTRIBUIÇÃO GRUPO EDITORIAL E EDITORA CONJUNTO

O E S S E N C I A L S O B R E

Charles Baudelaire

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O E S S E N C I A L S O B R E

Charles Baudelaire

Jorge Fazenda Lourenço

*Para a Catarina, a filha que
me chegou de Paris.*

Índice

- 9 **Siglas usadas**
- 11 **Cronologia**
- 15 **O culto das imagens e da vagabundagem**
- 31 **Os primeiros Salões**
34 *O Salão de 1846*
- 43 **Entre duas exposições e alguns retratos**
52 *A crítica do realismo e as correspondências*
- 59 **Delacroix (ainda), Poe e Maistre**
- 69 **A caricatura e o grotesco: o duplo e a beleza**
- 79 ***As Flores do Mal* (1857): as dores capitais**
92 *O processo judicial*
- 97 **Crítica, modernidade, poesia**
101 *A rainha das faculdades, Wagner e Guys*
- 113 ***As Flores do Mal* (1861): a capital das dores**
119 *Mais sobre o trabalho poético*
- 127 ***O Spleen de Paris***
- 155 **Referências**

Siglas usadas

- C* *Correspondance*, seguida do número do volume.
- LAB* *Lettres à Baudelaire*.
- IM* *A Invenção da Modernidade*.
- OC* *Œuvres complètes*, seguida do número do volume.

Cronologia

- 1821 — 9 de abril: nascimento de Charles-Pierre Baudelaire, em Paris, filho de Joseph-François Baudelaire, nascido em 1759, e de Caroline Archenbaut Defayis, nascida em 1793, em Londres. Charles tem um meio-irmão, Claude-Alphonse, nascido em 1805, fruto do primeiro casamento do pai.
- 1827 — 10 de fevereiro: morte do pai.
- 1828 — 8 de novembro: casamento da mãe com o chefe de batalhão Jacques Aupick, nascido em 1789.
- 1831 — Dezembro: Aupick é colocado em Lyon. Charles prossegue os estudos no Collège royal de Lyon como aluno interno.
- 1836 — Janeiro: o coronel Aupick é nomeado chefe de estado-maior da 1.^a divisão, em Paris. Março: Charles entra como interno no Collège Louis-le-Grand.
- 1839 — Baudelaire conclui o liceu, inscreve-se na Faculdade de Direito e entra na vida boémia.

- 1841 — 9 de junho: embarca, em Bordéus, no *Paquebot-des-Mers-du-Sud*, com destino a Calcutá, numa viagem planeada pelo padrasto e pela mãe, a fim de o afastarem dos «esgotos de Paris». 4 de novembro: após uma estadia na ilha de França (atual Maurícia), recusa seguir viagem, embarcando na ilha Bourbon (atual Reunião) de regresso a Bordéus.
- 1842 — Fevereiro: de regresso a Paris, e alcançada a maioridade, toma posse da herança paterna, prosseguindo a vida boémia. Relaciona-se com Jeanne Duval, que fora atriz no teatro da Porte Saint-Antoine. Contrai a sífilis.
- 1843 — Outubro: aluga um pequeno apartamento no *hôtel Pimodan*, até setembro de 1845.
- 1844 — 21 de setembro: a instâncias da família, é submetido a um conselho judicial, passando a sua herança a ser gerida pelo notário Narcisse Ancelle.
- 1845 — Maio: *Salon de 1845*. 25 de maio: primeiro poema publicado, *À une créole*, em *L'Artiste*. Assina Baudelaire-Dufays, ou com variantes do apelido materno, até 1847. 30 de junho: tentativa de suicídio.
- 1846 — Maio: *Salon de 1846*.
- 1847 — Janeiro: *La Fanfarlo*, novela, por Charles Defayis. Torna-se dependente do ópio, tomado, de início, sob a forma de láudano, como analgésico e relaxante, a fim de minorar o sofrimento provocado pela sífilis.
- 1848 — Participa nas «Jornadas de fevereiro» e nas «Jornadas de junho». Fim da Monarquia de Julho (1830-1848) e início da II República (1848-1852).

- 1851 – 2 de dezembro: golpe de estado de Luís Napoleão Bonaparte. 21 de dezembro: plebiscito que restabelece a monarquia.
- 1852 – 2 de novembro: Napoleão III, imperador, num segundo plebiscito. 2 de dezembro: proclamação do Segundo Império.
- 1856 – Março: *Histoires extraordinaires*, de Edgar Allan Poe.
- 1857 – 27 de abril: morte do general Aupick. A mãe vai viver para a casa de veraneio, a *Maison-joujou*, em Honfleur. 25 de junho: *Les Fleurs du Mal*. 20 de agosto: Baudelaire é condenado a 300 francos de multa e à supressão de seis poemas do livro. 24 de agosto: *Poèmes nocturnes*, seis poemas em prosa, em *Le Présent*.
- 1859 – Fim de janeiro-meados de junho: estadia em Honfleur, junto da mãe, com alguns saltos a Paris. Junho: *Salon de 1859*.
- 1860 – *Les Paradis artificiels*.
- 1861 – Fevereiro: segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, com novos poemas e uma nova secção: «Tableaux parisiens». Maio: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Dezembro: candidata-se à Academia francesa, sem êxito.
- 1862 – 23 de janeiro: primeiro ataque cerebral.
- 1863 – Setembro: *Le Peintre de la vie moderne*, no *Figaro*.
- 1864 – Fevereiro: *Le Spleen de Paris. Poèmes en prose*, no *Figaro*. Abril: parte para Bruxelas, para fazer conferências e encontrar um editor para as obras completas.
- 1866 – Fevereiro: *Les Épaves*, com os seis poemas condenados. Março (meados): queda na igreja

de Namur que o deixa hemiplégico e afásico.
Julho: é internado numa casa de saúde, em
Paris.

1867 – 31 de agosto: morte de Charles Baudelaire,
aos 46 anos.

O culto das imagens e da vagabundagem

Maio de 1845 é uma data marcante para a leitura da obra de Baudelaire, com a publicação, quase simultânea, de um primeiro poema, *À une créole* (depois, *À une dame créole*) e da primeira crítica de arte (e primeiro livro), o *Salon de 1845*. Essa coincidência no tempo aponta para uma aliança entre o poeta e o crítico que será confirmada, no ano seguinte, com a publicação do *Salon de 1846* e de mais dois poemas.

Os estudos sobre o poeta cedo chamaram a atenção para «os laços profundos que unem a poesia de Baudelaire e a sua reflexão crítica sobre a arte» (Pichois, *OC2*, 1251). Ele explora a crítica de arte (e a literária) como um instrumento de esclarecimento da sua poética, e esta informa-se no princípio da *ut pictura poesis* ou da *transposition d'art* para a composição de muitos poemas. A reversibilidade com que Baudelaire utiliza os termos *poeta* e *pintor* é também assinalável. E chega mesmo

a pensar que «a melhor recensão de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia». Segundo ele, «é impossível que um poeta não contenha um crítico» e «todos os grandes poetas se tornam naturalmente, fatalmente, críticos» (*IM*, 230).

Quando olhamos o mapa das primeiras publicações de Baudelaire, entre 1844 e 1848 (com um afloramento, em 1841, anterior à sua viagem forçada às Índias), deparamos com uma paisagem textual muito diversa, que vai da paródia e da sátira ao manifesto político, passando pela crítica literária, a ficção, a poesia (canção, soneto), a tradução, a crónica, a máxima e o ensaio. Este vasto campo de experimentação é extensível ao teatro, e faz jus a quem cedo declarou querer ser *autor*.

Depois da morte do poeta, a mãe, numa carta a Charles Asselineau, relembra o desgosto familiar causado por esta decisão do filho:

Quando chegaram os sucessos do colégio, no Louis-le-Grand, e concluídos os estudos, [Aupick] teve para o Charles sonhos dourados de um futuro brilhante: ele queria vê-lo chegar a uma alta posição social, o que não era impossível, sendo amigo do Duque d'Orléans. Mas qual não foi o nosso espanto quando o Charles recusou tudo o que queríamos fazer por ele, quis voar por conta própria e ser um autor! Que desencanto na nossa vida doméstica, tão feliz até então! Que tristeza! [OC1, 1234.]

Esta vontade de ser autor, de viver da escrita, ficou gravada num poema, «Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre», inspirado por Sara,

uma jovem prostituta do *Quartier latin*, conhecida como *Louchette*, que Baudelaire frequentou antes da viagem de 1841:

Pour avoir des souliers elle a vendu son âme;
Mais le bon Dieu rirait si près de cette infâme
Je tranchais du Tartufe, et singeais la hauteur,
Moi qui vends ma pensée, et qui veux être auteur.

Neste poema, há dois aspetos que vão permanecer como marcas da sua poesia: a contraidealização da amante e a representação derogatória da imagem romântica do poeta. Também a figura do poeta ignorado e incompreendido surge cedo, em 1842-44, no poema *Sur Le Tasse en Prison d'Eugène Delacroix*, que, por sua vez, dá conta de dois outros traços da sua obra: o diálogo poético com a pintura e o fascínio por este pintor romântico.

A entrada de Baudelaire na vida literária faz-se pelas portas giratórias do jornalismo e do teatro, que Balzac descreveu amplamente, associadas, no dizer de Nerval, à «vagabundagem poética». E, nesta época, ele é um poeta convivial, que transita entre diferentes grupos da boémia literária, não se integrando verdadeiramente em nenhum, formados por pessoas de idades e de origens geográficas e sociais diversas que se cruzam nos cenáculos, nas redações das revistas e dos jornais, nos bastidores dos teatros, nos salões das amantes, nos cafés ou em apartamentos seletos.

Em 1839, Louis de la Genevraye, um colega do Liceu Louis-le-Grand, apresenta Baudelaire aos companheiros da pensão Bailly, uma espécie de residência universitária. Este grupo de jovens,

conhecido como a *École normande*, devido à origem de três deles, procura ter alguma intervenção literária em comum. No ano seguinte, além de um encontro fortuito com Balzac, Baudelaire entra em contacto com Pétrus Borel e Gérard de Nerval, dois poetas do *Petit Cénacle*, extinto em 1833, e do grupo do Doyenné, do nome de um apartamento partilhado por ambos, até 1836, no *impasse du Doyenné*, junto ao Louvre.

Estes são os anos da boémia dourada de Baudelaire, marcados por alguma dissipação e, sobretudo, por uma preocupante acumulação de dívidas. O que leva a uma primeira intervenção da família, que decide, sob o comando do padrasto, enviá-lo numa viagem de regeneração às Índias. É o que se lê numa carta do general Aupick, de 19 de abril de 1841, a Alphonse Baudelaire, meio-irmão do poeta:

Na minha opinião [...] é urgente arrancá-lo ao pavimento escorregadio de Paris. Sugerem-me uma longa viagem marítima, às Índias, na esperança de que, assim desenraizado, arrancado às suas detestáveis relações, e perante tudo o que teria que estudar, ele possa voltar ao rumo certo, regressando poeta, talvez, mas poeta tirando a sua inspiração de fontes melhores que as dos esgotos de Paris. [Apud Pichois e Ziegler, 138.]

A 9 de junho de 1841, Baudelaire embarca, em Bordéus, no *Paquebot-des-Mers-du-Sud*, rumo a Calcutá. Na mala, leva os 10 volumes, até então publicados, de *La Comédie Humaine*, de Balzac, o seu romancista preferido, que considera um visionário.

A bagagem literária e cultural do jovem Charles começa a fazer-se no Colégio Real de Lyon e no Colégio Louis-le-Grand, em Paris, cujos *curricula* incluem os Clássicos gregos e latinos, Retórica, Composição, Filosofia, História Antiga e Moderna, Geografia, Língua Inglesa, Matemáticas e Física. A composição e o estudo de versos latinos, fundamental ainda na formação literária de Victor Hugo a Arthur Rimbaud, a par do estudo da língua materna, permitem a aprendizagem quase simultânea de duas línguas literárias, num jogo mútuo de aferição da expressividade da linguagem. Além disso, constituía «uma forma cedo adquirida [...] da racionalidade; o hábito da autoridade, da imitação, o repertório de argumentos e de exemplos» (Philippe e Piat, 239), sem esquecer a prática assídua do hexâmetro latino. Toda esta aprendizagem deixou rasto na poesia de Baudelaire, desde o seu gosto pelas formas fixas, pelo controlo formal das emoções que elas proporcionam ao poeta, até ao uso do latim em vários títulos de *Les Fleurs du Mal*, coletânea que contém mesmo um poema inteiramente redigido em latim: *Francisca maea laudes*.

Dos clássicos antigos, Baudelaire passa para os poetas da Pléiade, em particular, para Ronsard e Malherbe, para os poetas do período Barroco, como Agrippa d'Aubigné, Théophile de Viau ou Mathurin Régnier, cuja poesia erótica e satírica admira, e para os novos clássicos, como Boileau e Racine, que faziam parte dos exercícios escolares. E interessa-se igualmente pela literatura sua contemporânea, desde o pré-romântico Chateaubriand aos primeiros românticos. Alguns colegas, em Lyon e em Paris, ouviram-no recitar versos de Hugo, de Lamartine

e de Gautier. Numa carta à mãe, escrita em junho de 1838, no colégio interno, o jovem Charles fala de livros, de solidão e de tédio. E mais: «je fais des vers, mais maintenant ils sont détestables».

A viagem de Baudelaire aos mares do Sul, a essas terras imaginadas como «uma Arcádia de que seríamos os Reis», segundo o naturalista Joseph Banks, deixou nele uma forte impressão visual e olfativa, que a memória das palavras foi recriando. É significativo desse preito à sua única viagem pelo mundo, que o primeiro poema publicado seja um soneto de feição petrarquista, enviado, convenientemente, ao marido da destinatária, por carta de 20 de outubro de 1841: «Au pays parfumé que le soleil caresse.» É a beleza da mulher exótica, que se confunde com a própria paisagem, que levanta o canto no coração do poeta, e, assevera ele, de muitos mais, se o acaso a levasse a passear «[s]ur les bords de la Seine ou de la verte Loire». O contraste entre os poemas dedicados a Autard de Pragard e a Sara sinaliza bem uma das oscilações da poesia erótica de Baudelaire, entre a tradição petrarquista e a sátira barroca, de gosto macabro. «Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive, / Comme, au long d'un cadavre, un cadavre étendu...», diz outro poema sobre a *Louchette*, que antecipa *Une charogne*.

No regresso, apressado, da viagem marítima, em fevereiro de 1842, o poeta sente-se não só mais enriquecido como mais determinado em prosseguir a sua vocação de artista sem entraves. O que lhe parece, aliás, inteiramente possível, uma vez que em 9 de abril desse ano, atingida a maioridade, toma posse da herança paterna. Aluga aparta-

mento na ilha de Saint-Louis, no coração intocado da grande cidade, primeiro no cais de Béthune e depois no cais d'Anjou, no *hôtel* Pimodan, que Théophile Gautier descreve como um «oásis de solidão no centro de Paris», num texto em que evoca o famoso *Club des haschischins*, formado pelo pintor e músico Joseph Ferdinand Boissard de Boisdenier, no primeiro andar daquele palacete do século XVII, onde Baudelaire reside entre outubro de 1843 e setembro de 1845. O seletto Club é frequentado, entre outros, por Balzac, Daumier, Nerval, Gautier, e pelo psiquiatra Jacques Joseph Moreau de Tours, que tinha descoberto a canábis numa viagem ao Oriente e estudado os seus efeitos, o que lhe permitiu estabelecer uma analogia entre a loucura e o sonho.

Baudelaire habita em grande estilo. «Assim que se instala no cais de Béthune [em 1842], no que chamaríamos hoje um estúdio, composto de uma só divisão de teto alto, Baudelaire compra móveis, objetos e quadros antigos — verdadeiros ou falsos — a um certo Antoine Arondel, entre o *expert* e o escroque, instalado do outro lado da ilha, no palacete Pimodan. E ainda um grande e fundo leito e espelhos venezianos.» (Guyaux, 27-28.) Em 1843, quando muda para uma parte do terceiro andar do palacete Pimodan, na margem direita do Sena, os cuidados são redobrados:

Ele já não compra pinturas antigas, mas obras de artistas contemporâneos. Em poucos meses, o seu gosto afirmou-se. Nas paredes do maior dos três quartos, colou um papel de parede original, ousado mesmo, com grandes desenhos verme-

lhós e pretos, que impressionava os visitantes. E pendura o seu retrato pintado a óleo por um dos seus amigos, Émile Deroy, uma cópia, pelo mesmo Deroy, das *Mulheres de Argel* de Delacroix, e uma cabeça de mulher do próprio Delacroix, que Banville descreve como uma inquietante alegoria da dor. Nas paredes de uma outra sala, mais pequena, que lhe serve de escritório, dispõe a série de doze litografias que ilustram o *Hamlet*, que Delacroix publicou em junho de 1843, e uma gravura representando E. T. A. Hoffmann — o contista romântico alemão que ele admira. É o embrião de um museu imaginário. [Guyaux, 28-30.]

O convívio de Baudelaire com as artes plásticas, em especial com a pintura, começa na infância. O pai, François Baudelaire, pintor amador, levava-o consigo de visita aos ateliês dos pintores e cedo começa a frequentar os museus, em particular o Louvre. Aliás, o poeta também desenha, tendo deixado assinaláveis retratos e autorretratos. Num apontamento autobiográfico, ele lembra esse «gosto permanente, desde a infância, de todas as representações plásticas», reiterado no *Salon de 1859*: «muito jovens, os meus olhos repletos de imagens pintadas ou gravadas nunca haviam conseguido saciar-se, e acho que os mundos poderiam acabar, *impavidum ferient*, antes de eu me tornar iconoclasta» (*IM*, 162). E tudo resumido na célebre declaração de *Mon cœur mis à nu*: «glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)».

A este respeito, é significativo que o poema *Les Phares*, um dos primeiros de *Les Fleurs du Mal*,

reconheça apenas, como guias ou mestres, pintores, com exceção para o escultor barroco Pierre Puget e o compositor romântico Carl Maria von Weber, associado a Delacroix. Os nomes, cada um com a sua estrofe, como numa sucessão de medalhões, estão dispostos por uma ordem caprichosa (Rubens, Leonardo, Rembrandt, Miguel Ângelo, Puget, Watteau, Goya) que culmina com os dois românticos citados.

A boémia de Baudelaire, com o seu nomadismo e a sua irreverência, é uma boémia aristocrática, marcada pelo dandismo, pela busca de singularidade, e não a «boémia pobre» de Henri Murger. Barbey d'Aurevilly publica, em 1845, *Du dandysme et de George Brummel*, fazendo do dandismo uma filosofia da existência, que Baudelaire há de também associar ao satanismo, na esteira de outros poetas «frenéticos» e, nomeadamente, de Gautier, que em 1832 fala de um «Belzébuth dandy».

Esta vida boémia é, no entanto, travada, em setembro de 1844, pela humilhante submissão do poeta a um conselho judicial que lhe institui uma renda trimestral de 600 francos, gerida pelo notário Narcisse Ancelle, reduzida a partir de 1854, e só compensada por donativos da mãe. Em apenas dois anos, Baudelaire delapidara cerca de metade do seu património e vê-se agora confinado a um estatuto de menoridade e a uma instabilidade domiciliária, sofrida e não querida, embora sublimada esteticamente enquanto «horror do domicílio». Entre outubro de 1845, quando deixa o palacete Pimodan, e abril de 1864, quando troca Paris por Bruxelas, Baudelaire terá mais de 40 endereços, entre quartos de hotel, de pensões ou de

amigos, com uma rara temporada em Honfleur, junto da mãe.

O nomadismo da boémia é consagrado pela nova circunstância de Baudelaire, que faz dele um poeta errante, deslocado ou exilado dentro da sua própria cidade. Aquele «horror do domicílio» tem como contrapartida a «glorificação da vagabundagem», traduzida no «Bohémianisme, culte de la sensation multipliée», que o poeta associa à música de Liszt, em *Mon cœur mis à nu*, e ao consumo do vinho, do haxixe e do ópio, em *Les Paradis artificiels*. Este «boemianismo», de quem deambula, física e mentalmente, pelos labirintos de Paris, e que terá na figura do *flâneur* o avatar do poeta moderno, é uma viagem que dá acesso a um novo regime de sensações, de analogias e de correspondências, que Baudelaire liga à ideia de sobrenaturalismo. A vagabundagem é um modo de vida que se vai transformando em método de criação (C1, 523).

Num primeiro momento, a mensalidade exígua e o cerco dos credores conduzem o poeta a desempenhar um papel semelhante ao de algumas personagens de Balzac, procurando no jornalismo uma fonte de rendimento. E o jornalismo que Baudelaire pratica é, como nos romances do seu admirado escritor, o da «pequena imprensa» satírica, com destaque para a sua colaboração, entre 1844 e 1847, em *Le Corsaire-Satan* e, sob anonimato, em *Les Mystères Galants des théâtres de Paris*, onde se cruza com Nadar, ou ainda no jornal *Le Tintamarre*, sob o pseudónimo coletivo de Joseph d'Estienne, que inclui Théodore de Banville e Auguste Vitu.

A *petite presse*, formada por jornais de atualidade cultural, teatral e artística, muitos deles ligados à *bohème*, pratica a *blague*, a provocação, a caricatura, o humor, e tem como método geral de crítica *l'éreintage* (a desanca) de que Baudelaire virá a ser vítima, em 1857, aquando da publicação de *Les Fleurs du Mal*.

Os primeiros textos jornalísticos do poeta são marcados pelo registo humorístico, a *charge*, o *pastiche*, e por uma ambiguidade irónica e sentenciosa que deixa adivinhar o seu pendor moralista ou moralizante, típico, aliás, da literatura satírica — e têm um grande sucesso. O estilo de Balzac é parodiado em *Comment on paie ses dettes quand on a du génie*, texto sobre a condição do escritor e o funcionamento dos meios literários. *De l'amour*, de Stendhal, é objeto de paródia em *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, texto sobre a hipocrisia dos vícios privados e das públicas virtudes. E o campo de manobras da literatura (como dizia Cesário Verde) é de novo objeto de observação crítica nos *Conseils aux jeunes littérateurs*, um brevíssimo «manual de autoajuda» que, entre a ironia dos «preceitos» e os «equívocos» das vogas literárias, acaba por enunciar ideias que interessam ao conhecimento da sua poesia, como, por exemplo, quando fala da relação entre inspiração e trabalho poético, ou quando dá conta do novo modo de produção intelectual trazido pela indústria do jornalismo, marcado pela velocidade de execução e a correspondente exigência de uma preparação prévia: «Para escrever depressa é preciso ter pensado muito — ter carregado consigo um assunto, no passeio, no banho, no restaurante e quase que em casa da amante.»

Em 1843, Baudelaire tenta a escrita de um drama em verso, *Idéolus*, em colaboração com Ernest Prarond. A peça fica inacabada, mas sinaliza o seu interesse pela criação dramática. «O teatro, cena e bastidores, representará para Baudelaire uma tentação permanente», estando «associado a sonhos de glória, de dinheiro e de amor» (Pichois e Ziegler, 293 e 294). Como sugere Roland Barthes: «Tudo se passa como se Baudelaire tivesse posto o seu teatro por toda a parte, exceto precisamente nos seus projetos de teatro.» E algo de semelhante acontece em relação à sua ficção, com muitos projetos e uma única realização, a novela *La Fanfarlo*, de feição balzaquiana, uma vez que também ela, a nível processual, de configuração de enredos e de situações narrativas, foi deixando traços na sua poesia e em especial nos poemas em prosa.

Muito significativo é o seu abandono de uma das mais importantes iniciativas do grupo da pensão Bailly: a publicação de *Vers* (1843), um livro coletivo. Baudelaire começa por aderir à ideia, mas acaba por retirar a sua colaboração, talvez por achar a sua poesia demasiado singular, demasiado distante do lirismo praticado pelos amigos, entre o romantismo tardio e o parnasianismo por vir. Um episódio acontecido numa tertúlia organizada, por volta de 1842, por Louis Ulbach, é ilustrativo a este respeito:

Baudelaire [...] tomou a palavra. Começou com uma voz grave, com um timbre levemente vibrante, com um ar ascético, e recitou-nos o poema *Manon la pierreuse* [poema de que não há testemunho impresso].

Na primeira rima, era a *camisa enlameada* de Manon, e o resto valia este início. As palavras mais cruas, maravilhosamente encaixadas, as descrições mais ousadas, sucediam-se, e ouvíamos, cheios de estupor, corando, dobrando os nossos poemas seráficos e sentindo bater na testa as asas apavoradas dos nossos anjos da guarda, assustados com o escândalo.

Aliás, o estilo era soberbo; mas era tão pouco parecido com os nossos princípios literários, que sentimos por aquele excelente e depravado poeta uma admiração temerosa, e Baudelaire nunca mais voltou. [*Apud* Pichois e Ziegler, 172.]

Pelo testemunho de alguns dos seus contemporâneos, sabemos que Baudelaire tinha por hábito recitar os seus poemas, sempre atento à reação dos interlocutores, e que muitos dos poemas reunidos em *Les Fleurs du Mal* já estariam escritos na década de 1840, ainda que em versões diferentes, uma vez que era também seu hábito reescrever, retocar e refundir os seus textos. Auguste Vitu fala de Baudelaire, em 1849, como «um poeta estranho e grandioso, que tem como ponto de honra permanecer inédito» (*apud* Robb, 85). Mas também é possível que a retenção dos poemas seja motivada pelo gosto da perfeição: «Je retarde pour mieux faire.» (OC2, 582.)

Durante a década de 1840, Baudelaire alarga progressivamente as suas relações literárias: Balzac, Borel, Nerval, são dos primeiros; Victor Hugo, a quem escreve, em fevereiro desse ano («Je vous aime comme j'aime vos livres») e que encontra em 1842, e também Gautier, o pintor Émile Deroy, Banville, Murger e Sainte-Beuve. 1844 é o ano em

que trava amizade com Pierre Dupont e Privat d'Anglemon, no «sótão» de Louis Ménard, na praça da Sorbonne, onde se consome o haxixe, e ainda com Champfleury, com quem convive diariamente, entre 1848 e 1852. Em março de 1845, Charles Asselineau entra na sua vida, tornando-se um dos seus amigos mais próximos (ele e Banville serão os primeiros organizadores das suas obras completas). Leconte de Lisle, Barbey d'Aurevilly, e os pintores Eugène Delacroix e Gustave Courbet fazem também parte das suas relações afetivas e intelectuais.

Todos estes poetas e pintores formam mais do que uma rede de contactos. Baudelaire escreverá sobre alguns deles, nos seus *Salons* e nas suas *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, mas o mais importante é ter sido exposto com eles, e apesar deles, a um leque variado de opções estéticas, nos domínios da poesia e das artes visuais, com as quais é obrigado a dialogar, a confrontar-se, escolhendo e rejeitando, afinando-se e contraditando-se. No fundo, ele escreve contra a herança do romantismo, mais distante, do ponto de vista geracional, nos casos de Balzac, Hugo, Sainte-Beuve ou Delacroix, ou mais recente, no caso dos *petits romantiques*, como Borel e Nerval. E polemiza tanto com os proponentes da «arte pela arte», como Gautier e seus continuadores parnasianos, como com os defensores do realismo, como Champfleury e Courbet.

Baudelaire procura situar-se no debate entre a «arte útil» e a «arte pela arte», com derivações para a «escola do bom senso», a «escola pagã» (helenista) e o «realismo», numa série de intervenções formada pela apresentação da sua primeira tradução de Poe,

Révélation magnétique (1848), pelo seu primeiro perfil de Pierre Dupont (1851), e por *Les drames et les romans honnêtes* (1851), *L'École païenne* (1852) e *Puisque réalisme il y a...* (1854). Assim, se no sarcástico artigo sobre «os dramas e os romances honestos» parece apoiar a autonomia da arte face à moral (social ou religiosa) e à sua utilidade (didática ou pedagógica), defendida por Gautier no seu prefácio de *Mademoiselle de Maupin* (1835), «[i]l n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien», já no texto que servirá de prefácio ao primeiro tomo de *Chants e chansons*, de Dupont, escreve que «[a] pueril utopia da escola da *arte pela arte*, ao excluir a moral, e frequentemente até a paixão, [é] necessariamente estéril». E no artigo sobre a «escola pagã», a crítica aos cultores de uma mitologia estetizante, inspirada no paganismo helénico, é extremamente violenta, acabando por atingir o parnasianismo nascente, com o seu formalismo e as suas cariátides, à maneira de Banville. O remate é inesperado: «qualquer literatura que se recuse a andar fraternalmente entre a ciência e a filosofia é uma literatura homicida e suicida».

Contraditório? No prefácio à sua tradução das *Histoires extraordinaires* (1856), de Poe, é isso mesmo que Baudelaire reivindica: «No rol numeroso dos *direitos do homem* que a sabedoria do século XIX tantas vezes e tão complacentemente recomeça, dois houve, e bastante importantes, que foram esquecidos, a saber, o direito de contradizer-se e o direito a *ir-se embora*.» (*IM*, 81-82.) Enquanto liberdade do poeta, o direito à contradição (e à mudança) é o catalisador de uma poética que faz da discordância a sua base operatória.

Os primeiros Salões

Os *Salons* são exposições organizadas pela Academia Real de Pintura e Escultura e, depois, pela Academia de Belas-Artes, em Paris, desde os finais do século XVII até 1880. A partir de 1725, as exposições têm lugar no *Grand Salon* ou *Salon carré* do Louvre, que passa a emprestar o nome ao evento. Esta manifestação artística acaba por dar origem a um género discursivo, entre o literário e o jornalístico, com o mesmo nome, antecessor da moderna crítica de arte, de que Denis Diderot é um dos primeiros representantes.

Nos salões, a disposição das obras de arte obedece a uma hierarquia definida pela Academia, por ordem decrescente de prestígio: pintura de história (profana, religiosa, mitológica ou alegórica), retrato, pintura de género (representações da vida quotidiana), paisagem e natureza morta. Esta ordenação pressupõe que a pintura de história é a que exige mais imaginação e criatividade, e, portanto, mais talento, enquanto as outras estão próximas de

uma cópia da realidade. A escultura surge depois da pintura, e o desenho e as estampas (gravuras ou litografias) são considerados à parte.

Os *Salões* do século XVIII pouco mais eram que catálogos, com a enumeração dos artistas e as descrições das peças de arte, uma vez que não existia ou era escassa a reprodução gráfica das obras, que só a fotografia, no final do século, veio paulatinamente satisfazer. Na introdução ao *Salão de 1845*, Baudelaire fala ainda de «ces utiles guide-ânes qu'on nomme comptes rendus de Salons».

A estreia do poeta como crítico de arte coincide, justamente, com a reedição de alguns dos *Salons* de Diderot, nomeadamente o *Salon de 1759*, na revista *L'Artiste*, em 1845. Diderot, mas também Stendhal, Heine ou Gautier, são influências a ter em conta na formação do crítico. E a admiração particular pelos *Salões* de Diderot terá que ver com o facto destes não se limitarem à descrição e ao comentário das obras expostas, oscilando entre a crónica e o ensaio.

O *Salon de 1845* de Baudelaire segue a apresentação convencional das resenhas habituais, mas termina de um modo irónico, surpreendente:

Creemos não ter feito omissões graves. [...] De resto, constatamos que toda a gente pinta cada vez melhor, o que nos parece desolador; mas quanto a invenção, ideias, temperamento, tudo como dantes. Ao vento que há de soprar amanhã ninguém estende o ouvido; e, no entanto, o heroísmo *da vida moderna* cerca-nos e pressiona-nos. Os nossos sentimentos verdadeiros sufocam-nos o suficiente para que os possamos conhecer.

Não são nem os assuntos nem as cores que faltam às epopeias. O *pintor*, o verdadeiro pintor, será aquele que souber arrancar à vida atual o seu lado épico, fazendo-nos ver e compreender, com a cor ou o desenho, quão grandes e poéticos somos nas nossas gravatas e nas nossas botas envernizadas. Que os verdadeiros pesquisadores nos deem no próximo ano essa alegria singular de celebrar o advento do *novo!* [OC2, 407.]

Está, assim, lançado o programa de pesquisa, no domínio estético, daquilo a que Baudelaire chamará a modernidade, e que ele procurará esclarecer nos textos seguintes, até culminar em *Le Peintre de la vie moderne* (1863).

A tônica na invenção, associada à surpresa, ao inesperado, ao explosivo, é o que tornará possível, na perspectiva do poeta, a emergência do *novo*, isto é, de uma arte moderna pós-romântica. A que o crítico junta a sutil distinção entre o *feito* e o *acabado*, entre o *feito* e o *perfeito*, a propósito das paisagens de Corot, conferindo ao inacabamento um valor estético, na medida em que ele significa uma abertura ao «jogo de encadeamentos analógicos e de sensações sinestésicas que a memória prolonga para lá da percepção visual» (Draguet, 22). Este inacabamento, característico dos melhores coloristas, como Delacroix, que assim privilegiam o movimento e o gesto, opõe-se à intemporalidade idealizada da forma desenhada, perfeita e fechada, típica de Ingres, e será de novo valorizada nos ensaios do poeta sobre a caricatura e, nomeadamente, os *croquis* de Constantin Guys, «o pintor da vida moderna».

O Salão de 1846

O grande trabalho de Baudelaire, a partir do *Salon de 1846*, consiste numa progressiva desarrumação da hierarquia das belas-artes, a favor de uma reflexão estética transversal aos diversos domínios da arte, procurando paralelos e analogias com a poesia, a literatura, a música e, também, passo decisivo, com a geografia das grandes cidades.

O *Salão de 1846* segue, tendencialmente, uma ordem temática (a crítica, o romantismo, Delacroix, a beleza moderna, o sobrenaturalismo, são os tópicos que aqui nos interessam mais), num discurso concatenado com aspetos técnicos e compositivos (a cor, a linha, o movimento, o ritmo), que vão problematizando os modos vigentes de representação artística.

Baudelaire começa por abandonar o falso ecletismo da crítica dominante, impondo uma perspetiva pessoal, parcial, empenhada:

Creio sinceramente que a melhor crítica é a crítica divertida e poética; não esta, fria e algébrica, que, a pretexto de explicar tudo, não tem ódio nem amor, e que voluntariamente se despoja de qualquer espécie de temperamento; mas sim — uma vez que um belo quadro é a natureza refletida por um artista — aquela que consistirá nesse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim, a melhor recensão de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia.

Mas este género de crítica destina-se às coleções de poesia e aos leitores poéticos. Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser justa, isto

é, para ter a sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, quero dizer, feita de um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abre mais horizontes. [IM, 24.]

O poeta procura estabelecer uma relação triangular entre a ideia de beleza (e o surgimento de uma «beleza moderna»), a pintura de Delacroix e uma redefinição do romantismo. Ou melhor: uma tentativa de redefinição do romantismo que, apoiada em alguns aspetos da pintura de Delacroix, endossa um novo conceito de beleza.

Baudelaire parte de uma identificação entre *romântico* e *moderno* que, não sendo nova, é requalificada (o que se segue é uma montagem de citações):

Quem diz romantismo diz arte moderna — isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressas por todos os meios que as artes comportam.

Segue-se daqui que existe uma contradição evidente entre o romantismo e as obras dos seus principais sequazes.

Autodenominar-se romântico e olhar sistematicamente para o passado é contradizer-se.

O romantismo não reside concretamente nem na escolha dos assuntos, nem na verdade exata, mas na maneira de sentir.

Procuraram-no fora, e só era possível encontrá-lo dentro. [IM, 25-27.]

A pintura de história, aquela que «olha sistematicamente para o passado», é a que Baudelaire

mais destaca em Delacroix, nos Salões de 1845 e 1846. Ainda assim, o pintor, sendo «o mais digno representante do romantismo», é «o chefe da escola *moderna*» (OC2, 427). Por um lado, porque não é o assunto que mais importa e sim o modo como é tratado do ponto de vista estético. Por outro lado, porque a sua pintura cumpre os requisitos de «intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito», que, para Baudelaire, definem o romantismo enquanto arte moderna. Requisitos que lhe servem ainda para, num hábil confronto entre Delacroix, o pintor que é poeta, e Hugo, o poeta que é pintor, «excluir naturalmente o Sr. Victor Hugo», tido como «um operário bastante mais habilidoso do que inventivo, um trabalhador muito mais correto do que criativo» (OC2, 431). Delacroix, graças à sua «imaginação poética» e à sua «potência selvagem e ardente» é um criador de «poemas», um pintor que escreve ou compõe com formas e cores, em suma, um *autor*, em sentido forte. «Delacroix parte, portanto, deste princípio de que um quadro deve antes de mais reproduzir o pensamento íntimo do artista, que domina o modelo, como o criador a criação.» (OC2, 433.) Esta é uma ideia fundadora para Baudelaire e que se aplica à sua conceção do poeta e da poesia: «O que é a arte pura segundo a conceção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista», escreve em *L'Art philosophique*, texto inacabado, esboço de uma poética da metamorfose ou alquimia do verbo.

Outra qualidade dos quadros-poemas de Delacroix tem que ver com o seu poder de evo-

cação e sugestão, proporcionando, a quem vê e lê (interpreta), analogias e associações de ideias, sobretudo a nível da memória. São quadros-poemas transponíveis em poemas-quadros. E se é uma pintura «qui procede du souvenir, parle surtout au souvenir» (OC2, 433), isso significa que não estamos perante uma representação imitativa da realidade, mas antes da sua recriação imaginativa, o que exige uma conceção e uma interpretação muitas vezes alegórica do objeto representado. E ainda de que se trata de uma arte da memória ou «arte mnemónica» (capítulo do *Pintor da Vida Moderna*) ligada às ideias de «analogia universal» e de «correspondências», tudo princípios que regem, igualmente, a poesia de Baudelaire.

É neste âmbito que a parte IV do *Salão de 1846*, inteiramente dedicada a Eugène Delacroix, introduz o conceito de *surnaturalisme*, que vai buscar ao *Salon de 1831*, de Heine. Este sobrenaturalismo, que pressupõe uma crítica do positivismo e o exercício da imaginação criadora, mas também de alguma forma de vidência, é o que justifica a derradeira qualidade que Baudelaire destaca na pintura de Delacroix, relativa à «moral do século», e com relação direta com a sua poesia: a melancolia.

Resta-me [...] notar uma última qualidade em Delacroix, a mais notável de todas, e que faz dele o verdadeiro pintor do século XIX: é a melancolia singular e obstinada que exala de todas as suas obras e que se expressa tanto pelo gesto como pelo estilo da cor. Delacroix afeiçoa Dante e Shakespeare, dois outros grandes pintores da dor

humana; ele conhece-os a fundo e sabe traduzi-los livremente. Ao contemplarmos a série dos seus quadros, dir-se-ia que assistimos à celebração de um mistério doloroso: *Dante et Virgile*, *Le Massacre de Scio*, o *Sardanapale*, *Le Christ aux Oliviers*, o *Saint Sébastien*, a *Médée*, *Les Naufragés*, e o *Hamlet* tão ridicularizado e tão pouco compreendido. Em vários deles encontramos, por não sei que constante acaso, uma figura mais desolada, mais abatida do que as outras, na qual se resumem todas as dores circundantes; assim a mulher ajoelhada, de cabelos pendentes, no primeiro plano dos *Croisés à Constantinople*; a velha, tão triste e enrugada, em *Le Massacre de Scio*. [OC2, 440.]

Algumas destas observações remetem diretamente para o modo como Baudelaire dá um tratamento alegórico às figuras ou personagens da sua poesia: velhos e velhas, saltimbancos, mendigos, cegos e zíngaros. Como no soneto *Bohémiens en voyage*, transposição de uma água-forte de Jacques Callot, *Bohémiens en marche: L'Arrière-garde ou Le Départ* (1621), e glosa da sua legenda: «Ces pauvres gueux pleins de bonadventures / Ne portent rien que des Choses futures», que o último verso do poema transforma em «L'empire familial des ténèbres futures».

Baudelaire ficaria surpreendido se lesse que as *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1833), uma das pinturas de Delacroix que mais apreciava e a que dedica mais espaço no *Salão de 1846*, foi considerada «a tela realista por excelência» (Pierre Daix), quando o que ele lê, nesse «pequeno poema

de interior», é uma representação do tédio e da «dor moral» que marcam os tempos modernos:

Essa melancolia respira até nas *Femmes d'Alger*, o seu quadro mais galante e mais florido. Esse pequeno poema de interior, repleto de quietude e de silêncio, atulhado de ricos tecidos e de bugigangas de toilette, exala não sei que intenso perfume de mau lugar que nos guia rapidamente para o limbo insondado da tristeza. Em geral, ele não pinta mulheres bonitas [...]. Quase todas estão doentes e brilham com uma certa beleza interior. Não exprime a força pelo volume dos músculos, mas pela tensão dos nervos. Não é apenas a dor que ele sabe exprimir melhor, mas sobretudo — mistério prodigioso da sua pintura — a dor moral! Essa elevada e séria melancolia brilha com uma claridade sombria, mesmo na cor, ampla, simples, abundante em massas harmónicas, como a de todos os grandes coloristas, mas plangente e profunda como uma melodia de Weber. [OC2, 440.]

A última parte do *Salão de 1846*, «Do heroísmo da vida moderna», constitui um *volte-face* provocatório, na medida em que problematiza algumas das declarações expendidas acerca do romantismo, da ligação entre as paixões e o uso da cor, e da situação do próprio Delacroix enquanto representante de uma pintura moderna. Aliás, a questão do heroísmo moderno (o antigo remetendo para a mitologia e a história política e militar) é posta com alguma ironia, como é usual em Baudelaire.

Ao retomar o final do *Salão de 1845*, que apelava ao surgimento do *novo*, esta última parte

vai introduzir uma fratura entre o romântico e o *moderno*, passando este a estar associado ao *atual* e ao *urbano*.

Entrando na questão principal e essencial, que é a de saber se possuímos uma beleza própria, inerente a paixões novas, observo que a maioria dos artistas que abordaram os temas modernos se limitaram a assuntos públicos e oficiais, das nossas vitórias e do nosso heroísmo político. [...] Porém, há assuntos privados que são verdadeiramente heroicos à sua maneira.

O espetáculo da vida elegante e dos milhares de vidas flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade — criminosos e mulheres por conta —, só precisamos de abrir os olhos para nele conhecermos o nosso heroísmo [...] [IM, 29.]

Para Baudelaire, a arte do seu tempo, e também a poesia, está fora de tempo. Daí a urgência em ser moderno (Rimbaud falará ainda na necessidade de ser «absolutamente moderno»), que significa, em termos estéticos, tornar visível, ou legível, um novo regime de beleza, agora entendida de maneira plural, ligado à experiência das grandes cidades, e que tem como um dos seus emblemas a casaca preta, «farpela do herói moderno», signo da desolação aristocrática, da melancolia e do *spleen* (termo que vem a caminho) encarnados pelo *dandy* ou, anteriormente, por algumas personagens de Balzac, evocado no final do texto. A ênfase posta pelo poeta é, só por si, significativa: «Há, portanto, uma beleza e um heroísmo modernos!»

«A vida parisiense é fecunda em assuntos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso rodeia-nos e embebe-nos como a atmosfera; mas não o vemos.» (IM, 29-30.)

O poeta tem plena consciência do momento de crise da pintura (e das outras artes). Um momento de transição, de suspensão, em termos estéticos: «É verdade que a grande tradição se perdeu e que a nova não está criada.» (IM, 27.) Aquilo a que chama «a grande tradição» é a «idealização vulgar e costumada da vida antiga» (IM, 27), patenteada na predominância da pintura de história.

Neste texto seminal que é, sob diversos aspectos, o *Salon de 1846*, Baudelaire incita os artistas seus contemporâneos a descobrirem «o lado épico da vida moderna», feita de uma beleza dual, que contém «qualquer coisa de eterno e qualquer coisa de transitório» (IM, 28), ideia que vai perseguir até ao seu último ensaio sobre arte, *Le Peintre de la vie moderne*, e que vai procurar verbalizar nos seus poemas.

Os quadros de Delacroix que o poeta-crítico refere ou comenta nos seus *Salões* estão longe de uma qualquer representação da vida urbana, desse «espetáculo da vida elegante e dos milhares de vidas flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade», legível, no domínio da ficção narrativa, na *Comédie humaine* de Balzac. Porque então Delacroix? Porque ele representa, para Baudelaire, um lado do «heroísmo» que diz respeito às «paixões», e não ao dandismo crepuscular do vestuário preto, com o qual, alegoricamente, «Celebramos todos um enterro qualquer» (IM, 29), prenúncio irónico do decadentismo esteticista do

fim de século, que recorda como a sua vivência de Paris está associada a uma experiência do luto.

A casaca preta, enquanto traje emblemático dessa sensibilidade moderna, crepuscular, vai surgir na pintura de Édouard Manet, em particular num quadro em que Baudelaire aparece de perfil, *La Musique aux Tuileries* (1862), considerada a primeira obra de arte impressionista. Mas Manet, apesar da sua atenção ao espetáculo da vida urbana, não será, também, «o pintor da vida moderna» que o poeta espera. Quanto à impossibilidade dessa escolha vir a recair em Courbet, ela é explicável pela sua rejeição do realismo emergente, que lhe parece uma arte mimética, falha de imaginação, carente de transcendência, e um tanto à margem da grande metrópole.

Entre duas exposições e alguns retratos

Num balanço da atividade criativa de Baudelaire, é possível dizer que ela foi «grande de 1842 a 1846, tendo diminuído fortemente em seguida, sendo retomada entre 1858 e 1860, antes de se extinguir num crepúsculo atravessado por alguns relâmpagos. Baudelaire viveu durante muito tempo do que tinha acumulado até aos vinte e cinco anos» (Pichois, 94). De facto, depois do *Salon de 1846* e do *Salon caricatural* do mesmo ano, o poeta só publica um novo ensaio de crítica de arte por ocasião do Salão de Belas-Artes integrado na Exposição Universal de Paris, em 1855. E só volta a publicar poesia, timidamente, em 1850.

A partir de 1847, Baudelaire entra num tempo de crise que se prolonga até meados da década seguinte. É um tempo que lhe traz algumas mudanças de vida e de orientação estética, enquanto poeta e crítico de arte, e que coincide com ilusões e desilusões suas relacionadas com a turbulência social

e política que se vive em França, com a revolução republicana de 1848, o golpe de estado bonapartista de 1851, e a instauração do Segundo Império, em 1852, quando o presidente-rei vira imperador e, no ano seguinte, nomeia o barão Haussmann prefeito do Sena, o qual, logo em junho de 1853, dá início à renovação urbana de Paris, com a demolição de grande parte da cidade velha, preparando-a para se afirmar como a capital do mundo moderno.

A vida boémia, e por vezes faustosa, de Baudelaire, que significa a recusa de uma vida burguesa ordenada e estabelecida, com uma carreira profissional, de advogado ou de burocrata, que a mãe e o padrasto sonharam por ele, ficara impossibilitada com o conselho judicial de 1844. E ele é incapaz de se tornar um escritor profissional, como Balzac, ou de sacrificar a literatura na tarimba do jornalismo, como Gautier e muitos outros. «Être un homme utile m'a paru toujours quelque chose de bien hideux.» (*Mon cœur mis à nu.*) Baudelaire torna-se um poeta errante, à maneira dos zingaros de Callot e do seu soneto de 1852, mudando frequentemente de domicílio, para escapar aos credores, sobretudo, mas também aos momentos mais tumultuosos da sua vida com Jeanne Duval. E passa a ter de escrever onde calha: num quarto de pensão, na rua, na casa de amigos, nos cafés, nas salas de leitura, sem as condições de silêncio necessárias, sem o mínimo de estabilidade.

Samuel Cramer, o protagonista da novela *La Fanfarlo* (1847), constitui, do ponto de vista físico e psicológico (moral), uma espécie de autorretrato composto de três fases distintas de Baudelaire: o poeta retratado por Deroy, em 1843, como um

jovem *dandy* de «cabeleira pretensiosamente rafaelesca»; o jornalista satírico e sem escrúpulos da *petite presse*; e, por último, o «chantre des *Orfraies*» que acaba de fundar «um jornal socialista» com o intuito de «se meter na política». Ato premonitório, ou de como a ficção se antecipa à realidade, como veremos já de seguida.

Por estes anos, Baudelaire continua numa encruzilhada. Frequenta os estúdios de Delacroix e de Courbet, descobre Poe, e participa nas barricadas da revolução republicana de 48, fundando, com Champfleury e Charles Toubin, o jornal *Le Salut public*, para o qual Courbet desenha o frontispício. Romantismo, realismo, grotesco, republicanismo, socialismo utópico e cristão, tantos são os caminhos que nele se entrecruzam e se bifurcam.

A ligação assídua com Courbet fica eternizada num retrato que o pintor fez do poeta, em 1847 ou 1848. Este *Portrait de Baudelaire* é bem diferente do realizado por Deroy.

A barba e a «cabeleira pretensiosamente rafaelesca» deram lugar a um rosto imberbe e a cabelos muito curtos. O elegante de sorriso fino, de olhar um pouco trocista e de atitude desenvolta transformou-se num homem de letras absorvido na leitura. Numa divisão de paredes nuas, ele está sentado a três quartos, o cachimbo na boca, a mão esquerda crispada sobre uma almofada, o pescoço esticado, o busto curvado sobre um grande livro apoiado na borda da mesa. A atividade de leitor completa-se com a de escritor simbolizada por uma grande pena branca enfiada num tinteiro. O *dandy* não foi esquecido: sob o casaco amplo,

de acordo com as suas «simpatias democráticas», veste uma camisa imaculada e uma larga gravata. [Natta, 255-256.]

O envolvimento de Baudelaire nas «Jornadas de fevereiro», que conduzem à queda de Louis-Philippe e à proclamação da Segunda República, e nas «Jornadas de junho», em que a insurreição popular é reprimida de forma sangrenta, tem sido entendido como uma questão temperamental: «curiosidade pelo socialismo» e «pretexto para libertar os seus instintos de revolta» (Pichois, 96); desejo de «vingança» em relação ao padrasto, expresso na sua palavra de ordem «Il faut aller fusiller le général Aupick!» O próprio Baudelaire, nas notas confessionais de *Mon cœur mis à nu*, revê-se com perplexidade:

A minha embriaguez em 1848.

De que natureza era essa embriaguez?

Gosto da vingança. Prazer *natural* da demolição.

Embriaguez literária; recordação das leituras.

[...]

Os horrores de Junho. Loucura do povo e loucurada burguesia. Amor natural do crime.

O termo *revolta* pode ser a chave. O dandismo e o satanismo de Baudelaire são a expressão estética de um espírito de rebeldia que lhe vem da infância. Caim, Satanás, Don Juan são figuras que surgem destacadas na sua poesia. *L'Impénitent* é o título do poema que publicou em 1846, depois renomeado como *Don Juan aux enfers*. «Este Don Juan baudelairiano não é nem um libertino nem

‘um *flâneur artístico*’. É um *dandy* que lança o seu desafio a Deus e à humanidade. É irmão do Don Juan de Hoffmann.» (Pichois, OC1, 868.)

O poeta, numa nota, de 1851, ao poema *La Rançon*, fala de um «socialismo mitigado», que parece feito de uma mistura de «romantismo social», «socialismo cristão» e «socialismo autogestionário», a que se referem aquelas «lembranças de leituras» de, provavelmente, Charles Fourier e Alphonse d’Esquiros, seu amigo e autor de *L’Évangile du Peuple*, de Pierre Leroux e Edgar Quinet, de Lamennais e do abade Constant (o ocultista Éliphas Lévi), autor de *La Bible de la Liberté*, *La Voix de la Famine* e do poema *Les Correspondances* (*Les Trois Harmonies*, 1845), e ainda de Pierre-Joseph Proudhon, amigo de Champfleury e de Courbet, com o qual se relaciona em agosto de 1848.

É ainda em 1851 que Baudelaire escreve uma resenha de *Chants et chansons*, de Pierre Dupont, que inclui *Le Chant des ouvriers* (1846), um retrato das condições de vida miseráveis da classe operária que se transforma no hino da revolução de fevereiro de 1848. E descreve a obra como um «admirável grito de dor e de melancolia», classificando-a como a «*Marselhesa* do trabalho». A atenção de Baudelaire aos desafortunados da grande metrópole será uma das marcas mais singulares da sua poesia, em verso e em prosa. Alguns dos poemas mais importantes, a este respeito, como *Le Vin des chiffonniers* e *Les Petites Vieilles*, já estarão escritos nesta época.

A revolução de 1848 trouxe para primeiro plano «a questão social», relacionada com a dignidade

do trabalho e com as condições de vida dos trabalhadores dos campos e das cidades. É o tempo do *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels, ainda que a sua tradução e difusão seja tardia em França. Para os artistas realistas, politicamente idealistas, «o heroísmo da vida moderna» está no mundo do trabalho. E Baudelaire parece estar momentaneamente em sintonia com as ideias de Champfleury, Courbet, Esquiros, ou mesmo Proudhon, que propõe uma sinergia entre realismo e idealismo, em termos estéticos: «uma representação idealista da natureza e de nós próprios, tendo em vista um aperfeiçoamento físico e moral da nossa espécie» (*apud Vaillant et al.*, 268). Parece. Só que, para ele, o heroísmo mora «Nas dobras sinuosas das velhas capitais, / Onde tudo, mesmo o horror, vira um encantamento», e está povoado por «seres singulares, decrépitos e encantadores» (*Les Petites Vieilles*).

Na sequência do golpe de estado de Louis-Napoléon Bonaparte, em 2 de dezembro de 1851, e do plebiscito que o entroniza como Napoleão III, o poeta sente-se defraudado e afasta-se da política e do «sufrágio universal», entendido como a «ditadura do número». Como ele explica a Ancelle, numa carta de 5 de março de 1852: «Vous ne m'avez pas vu au vote; c'est un parti pris chez moi. LE 2 DÉCEMBRE m'a *physiquement dépolitiqué*. Il n'y a plus d'idées générales. Que tout Paris soit *orléaniste*, c'est un fait, mais cela ne me regarde pas. Si j'avais voté, je n'aurais pu voter que pour moi. Peut-être l'avenir appartient-il aux hommes *déclassés*?» Estes solitários que se desejam acima do vulgo e da multidão são os dândis: *déclassés*,

dépolitiqués, désœuvrés, três características que os definem.

No dia em que Baudelaire completa 30 anos, 9 de abril de 1851, o folhetim de *Le Messenger de l'Assemblée* publica um conjunto de 11 sonetos, com o título *Les Limbes* e uma nota em que se lê que o livro, a publicar em breve, «est destiné à retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne». Aliás, o livro fora já anunciado em novembro de 1848. E em 1850, *Le Magasin des familles*, publicara dois poemas, *Châtiment de l'orgueil* e *Le Vin des honnêtes gens*, com uma nota semelhante, em que a palavra-chave, *mélancolie*, esclarece, por antecipação, o conteúdo daquelas «agitações espirituais»: «Estes dois textos inéditos são retirados de um livro intitulado *Les Limbes*, destinado a representar as agitações e as melancolias da juventude moderna.»

A ideia de limbo está associada a limite, orla, fronteira, franja, margem. Em sentido figurado, significa região indefinida, ou mal definida, estado incerto, ou de incerteza. Um lugar de pensamento onde as coisas flutuam, para parafrasear Flaubert. A ideia de vacilação, ondulação, incerteza, quadra-ria bem com aquelas «agitações e melancolias» de juventude e com o tempo de crise experienciado por Baudelaire. Por seu lado, do ponto de vista da teologia católica, sempre atuante no espírito do poeta, o limbo é a morada das almas dos justos antes da Redenção e das crianças mortas sem o batismo. Estar no limbo é ficar *à margem* da presença de Deus.

O limbo pode também ser visto como uma espécie de inferno mitigado. O certo é tratar-se,

na tradição poética, de uma estação na descida ao Inferno, tal como é apresentado na *Divina Comédia* de Dante, a que faz alusão um passo do *Salon de 1846*. Respeitando o pensamento teológico, o limbo dantesco é o primeiro círculo do Inferno. Ali não há sofrimento nem lamentação: apenas suspiros e desesperança. É o lugar das almas dos pagãos virtuosos, como Virgílio, e dos que tiveram o infortúnio de não serem batizados.

Le Messenger de l'Assemblée é o mesmo jornal que, em março desse ano, publicara o texto «Du Vin et du haschisch», embrião de *Les Paradis artificiels* (1960). E um dos poemas que Baudelaire projeta integrar em *Les Limbes* remete, precisamente, para essoutro tipo de limbo, essoutra forma de suspensão da consciência, próxima da ataraxia: *Le Vin des honnêtes gens*, título irónico, depois transformado em *L'Âme du vin*, aquando da sua publicação em *Les Fleurs du Mal*. Se os habitantes do limbo estão privados do paraíso, o vinho e o haxixe poderão ser «meios artificiais» para a criação de paraísos mentais. O título completo do artigo de Baudelaire é, aliás, esclarecedor: «Du Vin et du haschisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité». A conclusão do texto é irónica:

Termino este artigo com algumas belas palavras que não são minhas, mas de um notável filósofo pouco conhecido, Barbereau, teórico musical e professor do Conservatório. Estava ao pé dele, num grupo em que algumas pessoas tinham tomado o bem-aventurado veneno, e disse-me com uma expressão de indizível

desprezo: «Não consigo compreender porque é que o homem racional e espiritual se serve de meios artificiais para alcançar a beatitude poética, quando o entusiasmo e a vontade bastam para o elevar a uma existência supranatural. Os grandes poetas, os filósofos, os profetas são seres que pelo puro e livre exercício da vontade atingem um estado de que são ao mesmo tempo causa e efeito, sujeito e objeto, magnetizador e sonâmbulo.»

Penso exatamente como ele. [OC1, 398.]

No *Salon de 1846*, Baudelaire lê as *Mulheres de Argel*, de Delacroix, como um quadro que «exala não sei que perfume de mau lugar que nos guia rapidamente para o limbo insondado da tristeza». O tédio e a melancolia marcam essa suspensão do tempo, própria do limbo, caracterizado por uma atmosfera crepuscular.

Não por acaso, dois dos poemas que publica, depois dos 11 sonetos de *Les Limbes*, são, em 1852, *Les Deux Crépuscules* e *Le Reniement de saint Pierre*. Hugo, no preâmbulo de *Les Chants du crépuscule* (1836), apontara já «o estado crepuscular da alma e da sociedade no século em que vivemos.» Quanto ao segundo poema, parece ainda ecoar o desânimo com que Baudelaire sai das «Jornadas de junho»: «— Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait / D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve». É a clivagem entre a política (a ação) e a poesia (o sonho), com algum sarcasmo à mistura: «1848 só foi divertido porque cada um fez com ele utopias como castelos em Espanha» (*Mon cœur mis à nu*).

A crítica do realismo e as correspondências

É este Baudelaire complexo e crepuscular, despolitizado e distante, que entra no pavilhão da Avenida Montaigne, onde fica o Salão de Belas-Artes da Exposição Universal de 1855, ou que surge representado no grande quadro de Courbet, *L'Atelier du peintre*: na direita extrema, sentado sobre uma mesa, absorvido na leitura, isolado do mundo, numa pose semelhante à do retrato que o pintor fizera dele sete anos antes. O título completo do quadro é *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*. Por coincidência, o arco temporal da vida e da obra de Baudelaire aqui em observação.

O *Atelier do Pintor* foi concluído em 1855 e posto a concurso, com outras obras, para o Salão desse ano, integrado na Exposição Universal de Paris, acabando por ser recusado pelo júri, juntamente com o *Enterro em Ornans*. Courbet decide então, com o apoio financeiro de um amigo, construir um pavilhão próprio, próximo do recinto da exposição, encimado pela tabuleta Du Réalisme. Esta iniciativa foi, curiosamente, elogiada por Delacroix, no seu *Journal*, mas é depreciada por Baudelaire.

A Exposição Universal de 1855 é a grande montra do Segundo Império. Um objeto de propaganda tecnológica e cultural, de que o nome oficial dá conta: *Exposition Universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts de Paris*. A grande novidade em relação à *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*,

realizada em Londres, em 1851, é a inclusão de uma exposição de pintores franceses e estrangeiros, que põe em destaque, pela quantidade de obras expostas, os representantes das duas grandes escolas de pintura, o neoclassicismo e o romantismo, da primeira metade do século XIX francês, vistos, em geral, como «rivais»: Jean-Auguste Dominique Ingres e Eugène Delacroix.

O texto de Baudelaire, «Exposição Universal — 1855 — Belas-Artes», parece mais um manifesto do que uma resenha crítica. Dividido em três partes, a primeira, intitulada «Método de crítica. Acerca da ideia moderna de progresso aplicada às belas-artes. Deslocação da vitalidade», e a terceira, sobre Eugène Delacroix, saem em *Le Pays*, em maio e junho, que recusa publicar a segunda parte, sobre Ingres, pois o jornal, então próximo do Segundo Império, julga o texto atentatório da glória nacional do pintor. Esta segunda parte sairá, em agosto, num jornal modesto, *Le Portefeuille*.

O que o poeta escreve sobre Ingres e Delacroix acrescenta pouco ao que já dissera anteriormente, em especial no *Salon de 1846*. A novidade do seu texto está na crítica da ideia de progresso, e não apenas da ideia de progresso em arte, e na crítica do realismo de Courbet, que ele associa, por um lado, ao positivismo progressista e, por outro, a Ingres. Estes dois planos estão, aliás, interligados, e não estão isentos de contradições: uma das críticas a Ingres diz respeito à sua incapacidade de progredir, e o que se lê no *Salon de 1846* é que «Delacroix é a última expressão do progresso em arte».

Para o poeta e crítico, «o progresso, essa grande heresia da decrepitude» (*IM*, 99), conduz a uma de-

cadência da sensibilidade. «O pobre homem [francês] está de tal modo americanizado pelos seus filósofos zoocratas e industriais que perdeu a noção das diferenças que caracterizam os fenómenos do mundo físico e do mundo moral, do natural e do sobrenatural» (*IM*, 54). E, «[t]ransportada para a ordem da imaginação [...], a ideia do progresso ergue-se com um absurdo gigantesco» (*IM*, 55).

Na Exposição Universal de Paris, o símbolo do poderio industrial da França estava na grande máquina que era a locomotiva e na ideia de mobilidade representada pelo caminho de ferro. É o tempo em que as grandes gares são vistas como as catedrais da nova religião do progresso. De acordo com uma descrição da época: «Quatro locomotivas guardavam a entrada do anexo das máquinas, lembrando aqueles grandes touros de Nínive, aquelas grandes esfinges egípcias que se viam à entrada dos templos.»

A exibição do progresso material e as relações que se vão desenhando entre a arte e a indústria parecem exigir dos artistas, poetas, pensadores, uma tomada de posição, de adesão ou de rejeição. *Les Chants modernes*, de Maxime Du Camp, surge, precisamente, em 1855, com um prefácio que exorta os poetas a inspirarem-se nos esplendores da indústria e da ciência modernas, embora os poemas sejam demasiado convencionais, com um imaginário neoclássico, digno do anexo das máquinas (o vapor e a locomotiva chegam mesmo a interpelar o leitor na primeira pessoa). Em sentido contrário, a evocação de um tempo revoluto ou de um tempo fora do tempo, marcará o caminho de regresso à ordem, no plano estético, de parnasianos

e helenistas, representado pelos *Poèmes antiques* (1852), de Leconte de Lisle.

No entendimento de Baudelaire, ao invés de Delacroix, tanto Ingres como Courbet são inimigos da imaginação e, portanto, «antissobrenaturalistas» (a palavra é sua). O primeiro argumento, sobretudo polêmico, parece-nos, hoje, extremamente frágil, senão mesmo desajustado, uma vez que, não havendo apenas uma forma de beleza, como Baudelaire reivindica, não pode haver um tipo único de imaginação criadora. É natural que as suas relações com Courbet tenham esfriado. Mas, se juntarmos a imaginação ao sonho, talvez vejamos o alcance do que Baudelaire visa, e que já apontara no *Salon de 1846*, ao sinalizar o erro do pintor realista (positivista): «o pintor tende cada vez mais a pintar, não aquilo que sonha, mas aquilo que vê» (*IM*, 157). Nesta perspectiva, o olhar do pintor positivista realista seria um olhar privado da capacidade de imaginar, ficando limitado a uma imitação da realidade. Baudelaire tenta ainda um esclarecimento da sua posição em «Puisque réalisme il y a...», um artigo apenas esboçado, eivado de ironia e de sarcasmo, que contém duas interessantes provocações: «Tout bon poète fut toujours réaliste»; «La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*.»

É este o ponto da crítica baudelairiana ao realismo: procurar representar o que se vê não é suficiente para quem propõe uma outra realidade, ou uma dimensão transcendental da realidade, seja de origem divina ou diabólica, celeste ou infernal. A imaginação, «rainha das faculdades», o sonho,

o devaneio, são fundamentais. Como escreve no *Salon de 1859*: «Acho inútil e fastidioso representar o que existe, porque nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia, e prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva.» (IM, 158.)

O que funciona sempre, para Baudelaire, como separador de estéticas, é o conceito de *sobrenaturalismo*, ligado às ideias de «analogia universal» e «correspondências», referidas na primeira parte do texto de 1855 sobre o Salão de Belas-Artes. Baudelaire vai fazer convergir as duas no soneto *Correspondances*, sem distinguir entre Fourier e Swedenborg, ainda que ciente de que a teoria das correspondências proposta pelo biblista e naturalista sueco tem um fundo teológico e um cariz místico, com raízes em Platão e em Plotino. As alusões de Baudelaire às teorias de Swedenborg e de Fourier começam no *Salon de 1846* e prolongam-se, com algumas *nuances*, até aos ensaios de 1861 sobre Hugo e Wagner.

A tradição platónica, fundamental no renascimento e no romantismo, afirma a existência de uma analogia entre o mundo sensível e o mundo inteligível, o físico e o metafísico, o material e o espiritual, o finito e o infinito, o natural e o sobrenatural, o humano e o divino, numa correspondência vertical, em que as formas visíveis do universo são sinais de uma realidade espiritual invisível. Neste caso, a analogia é o procedimento que permite o trânsito do domínio inferior para o domínio superior, dando expressão a um pensamento unitário que visa o restabelecimento de uma totalidade perdida, de uma «harmonia do universo» (a expressão também é usada por Bau-

delaire), ditada por um ente superior, indefinível, que coincide com a ideia de Deus.

O primeiro quarteto do soneto exemplifica esta verticalidade transcendental das correspondências, legível nas metáforas da «Natureza é um templo» e das «florestas de símbolos». Porém, o segundo quarteto e os tercetos que o desenvolvem investem numa correspondência horizontal entre os sentidos («Os perfumes, as cores e os sons correspondem-se»), a câmara de eco das sinestésias, em que o sentido do olfato é predominante. A correspondência horizontal é, como tudo em Baudelaire, dual: «Há perfumes frescos»; «E outros, corrompidos». Estes são os mais aptos à «expansão das coisas infinitas / [...] / Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos». Em qualquer caso, a função do poeta é saber compor de acordo com o «imenso teclado das correspondências» (IM, 51). E as correspondências (analogias) atraem reminiscências, como no poema *La Chevelure*.

Mas o manifesto de 1855 é também a confissão de que «um sistema é uma espécie de danação que nos empurra para uma constante abjuração; é sempre preciso inventar outro, e essa fadiga é um cruel castigo» (IM, 51). Não desistindo da tarefa de Sísifo, de ir em «perseguição do belo multiforme e variegado, que se move nas espirais infinitas da vida» (IM, 52), o poeta tenta recuperar uma atitude de «impecável ingenuidade», que ele associa à infância e à sua grande faculdade: o espanto.

Se é incerto que Baudelaire «teve que inventar a arte que queria ver» (Needham, 218), o certo é que ele teve de escrever a poesia que desejava ler.

Delacroix (ainda), Poe e Maistre

Se há autores com que Baudelaire se identificou, eles são o pintor Eugène Delacroix e o escritor Edgar Allan Poe.

Para Baudelaire, Delacroix é um poeta que compõe os seus quadros-poemas tendo como predominante fonte de inspiração a literatura. Como diz Mario Praz, «é sintomático que Baudelaire tenha apreciado sobretudo os pintores e os músicos que estavam mais impregnados de literatura, como Delacroix e Wagner, dois cerebrais com uma sensibilidade problemática» (Praz, 139). Para a que podemos juntar o «cerebral» e não menos problemático Poe.

Baudelaire descobre a pintura de Delacroix através do quadro *La Bataille de Taillebourg*, ao visitar as galerias do Musée du Château de Versailles, em 1838, ainda no liceu, ficando logo fascinado pela sua arte. O grande relevo que dá ao pintor romântico é uma constante de todos os seus Salões e culmina no artigo «L'Œuvre et la vie d'Eugène

Delacroix», publicado em *L'Opinion nationale*, em setembro e novembro de 1863, logo após a morte do pintor, em 31 de agosto desse ano.

«É em contacto com a obra de Delacroix que Baudelaire elabora a sua própria estética.» (Pichois, OC2, 1070.) Mesmo quando o entusiasmo parece esmorecer, na consciência de que este não é ainda «o pintor da vida moderna», ele cumpre, todavia, um requisito fundamental: o sobrenaturalismo, expresso através de uma grande violência simbólica e erótica: «E, de facto, as composições mais famosas de Delacroix estão cheias de pormenores sádicos — a mulher arrastada por um cavaleiro turco no *Massacre de Chios*, a bela escrava apunhalada até à morte no primeiro plano da *Morte de Sardanapalo*.» (Lucie-Smith, 116.)

Edward Lucie-Smith lembra que este tipo de sadismo, mais ou menos erotizado, que permeia o romantismo francês, e se encontra igualmente em Ingres, apesar deste ser considerado um antirromântico, tem um antecessor importante, o pintor suíço Johann Heinrich Füssli ou Fuseli, a que associa o nome de Francisco de Goya, um dos pintores que Baudelaire homenageia em *Les Phares*, numa estrofe que exalta o lado satânico e macabro da sua obra:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De foetus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leur bas;

«Delacroix, lago de sangue assombrado por anjos maus»: este verso, da estrofe seguinte de

Les Phares, diz muito sobre o entendimento que o poeta tem do seu pintor preferido:

Delacroix, lac de sang hanté de mauvais anges,
Ombagé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber.

Este quarteto é transcrito e comentado pelo próprio Baudelaire, no final do seu Salão de 1855, na parte dedicada ao pintor, descobrindo correspondências e sinestésias, associadas à ideia de sobrenaturalismo:

Mar de sangue: o vermelho; — *onde pairam maus anjos*: sobrenaturalismo; — *um bosque bem verde*: o verde, complementar do vermelho; — *um céu triste*: os fundos tumultuosos dos seus quadros; — *as fanfarras e Weber*: ideias de música romântica que despertam as harmonias da sua cor. [IM, 69.]

Praz liga boa parte da pintura de Delacroix à literatura «frenética», um ramo do «romantismo negro», caracterizado pelo grotesco e pelo sadismo. E associa estes versos de Baudelaire a um dos contos de Poe que ele traduziu:

Versos que dos quadros de Delacroix nos remetem para a sinistra casa de Usher, com aquela lagoa sombria sobre a qual pesa uma atmosfera fatal, e esse maníaco que se delicia com improvisações fúnebres, entre as quais «uma certa paráfrase singular — uma perversão do ar já muito estranho,

da última valsa de von Weber». No espírito de Baudelaire tinha-se estabelecido uma relação entre Delacroix e Poe. [Praz, 142.]

O que Baudelaire escreveu no final do prefácio, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, da sua tradução das *Histoires extraordinaires*, é o seguinte:

No seio desta literatura em que o ar é rarefeito, o espírito pode sentir aquela vaga angústia, aquele medo pronto para as lágrimas e aquele mal-estar do coração que moram em paragens imensas e singulares. [...] Ali os fundos e os acessórios são apropriados aos sentimentos das personagens. Solidão da natureza ou agitação das cidades, tudo ali é descrito nervosamente e fantasticamente. Tal como o nosso Eugène Delacroix, que ergueu a sua arte às alturas da grande poesia, Edgar Poe gosta de agitar as suas figuras sobre fundos violáceos e esverdeados onde se revelam a fosforescência da podridão e o odor da tormenta. A natureza dita inanimada participa da natureza dos seres vivos e, como eles, estremece num arrepio sobrenatural e galvânico. O espaço é aprofundado pelo ópio; e o ópio confere um sentido trágico a todos os tons e faz vibrar todos os ruídos com uma significativa sonoridade. [IM, 92.]

O paralelo com o que ele refere acerca do vinho e do haxixe como «meios de multiplicação da individualidade» e de expansão da mente criativa, através de um mundo artificial de sensações híbridas e perceções sobrenaturais, é evidente. Voltemos,

porém, à parte final do Salão de 1855, dedicada a Delacroix, ao penúltimo parágrafo do texto:

Diz Edgar Poe, já não sei onde,^[1] que o resultado do ópio para os sentidos é o de revestir toda a natureza de um interesse sobrenatural que confere a cada objeto um sentido mais profundo, mais voluntário, mais despótico. Sem recorrer ao ópio, quem não conheceu essas admiráveis horas, verdadeiras festas do cérebro, onde os sentidos mais atentos percebem sensações mais retumbantes, em que o céu de um azul mais transparente se afunda como um abismo mais infinito, em que os sons retinam musicalmente, em que as cores falam, em que os perfumes narram mundos de ideias? Pois bem, a pintura de Delacroix parece-me ser a expressão desses belos dias do espírito. Reveste-se de intensidade, e o seu esplendor é privilegiado. Como a natureza apreendida pelos nervos ultrasensíveis, revela o sobrenaturalismo. [IM, 69-70.]

Como já tem sido dito, Baudelaire acabou por criar o seu Delacroix. E vai recriar o seu Edgar Poe, naturalmente, pela tradução. Foram ambos traduzidos para si, como resposta a inquietações suas.

Numa carta a Armand Fraisse, de 1860, diz que, ao ler Poe pela primeira vez, «sentiu uma comoção singular»: «eu encontrei, acredite, se

1 Em *A Tale of the Ragged Mountains*, com o título *Souvenirs de M. Auguste Bedloe*, na tradução de Baudelaire.

quiser, poemas e contos sobre os quais tinha uma ideia, mas vaga e confusa, mal organizada, e que Poe tinha sabido combinar e levar à perfeição». Noutra carta, a Théophile Thoré, de junho de 1864, a sua identificação com Poe é apresentada como um fenómeno paranormal, digno das narrativas do poeta norte-americano: «Sabe porque traduzi tão pacientemente Edgar Poe? Porque ele se parecia comigo. A primeira vez que abri um livro dele, vi, com pavor e encanto, não só assuntos sonhados por mim, mas FRASES pensadas por mim e escritas por ele vinte anos antes.»

Baudelaire vai ocupar-se de Poe, intensamente, a partir de 1848. Primeiro com a publicação, com uma breve introdução, do conto *Révélation magnétique*, a que se seguem: o ensaio *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852), que será a base do prefácio da tradução de *Histoires extraordinaires* (1856), a tradução de *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), com um novo importante prefácio (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*), a tradução de *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858), a tradução do poema em prosa *Eureka* (1863) e de *Histoires grotesques et sérieuses* (1865), volume que inclui também a tradução de ensaios, como *La Philosophie de l'ameublement* e *La Genèse d'un poème*, a sua versão de *The Philosophy of Composition*, sobre a escrita do poema *The Raven*, que traduziu também.

Poe vem substituir E. T. A. Hoffmann no seu gosto pela literatura fantástica. E o que mais lhe interessa na figura e na obra do poeta de Boston é muito e importante.

Baudelaire vê em Poe não só um escritor à margem como uma vítima da cultura de progresso

da América do Norte, um «Byron perdido num mundo malévolo» (IM, 97), que recusa ser (como ele) «*a money maker author*» (IM, 73), e que (também como ele) manifestou «o seu desprezo e o seu nojo pela democracia, pelo progresso e pela *civilização*» (IM, 96; itálico do autor). Outro aspeto relevante diz respeito ao escritor místico e alumbrado entrevistado em *Mesmeric Revelation*: «Os discípulos de Swedenborg felicitam-no pela sua *Revelação Magnética*.»

Num breve retrato que traça de Poe, Baudelaire desenha o seu caráter como a própria encarnação do grotesco, como «algo de tenebroso e de brilhante ao mesmo tempo» (IM, 84). Uma das obras dele que sempre o fascinou é *Tales of the Grotesque and Arabesque*, «um título notável e intencional, porque os ornamentos grotescos e arabescos rejeitam a figura humana, e veremos que, sob muitos aspetos, a literatura de Poe é extra ou supra-humana» (IM, 79). Por isso, Poe é também importante na medida em que propõe «a criação de um novo Belo» (IM, 87).

A representação (física e psicológica) da vida urbana no conto *The Man of the Crowd*, que Baudelaire traduz nas *Nouvelles Histoires extraordinaires*, deixou uma forte impressão nos seus textos, sendo fulcral para as suas reflexões sobre a situação do poeta moderno e a noção de «modernidade». O «homem das multidões» está no título de um dos capítulos de *Le Peintre de la vie moderne* e em *Les Foules* («As Multidões»), poema em prosa.

O estilo de Poe é caracterizado como «um arsenal de imagens retiradas de um mundo pouco frequentado pela multidão dos espíritos», objeto de «rápidos

bosquejos secretos e novos, para abrir surpreendentes perspectivas» (*IM*, 88). «Poe é o escritor dos nervos», e uma vez que o mundo moderno é feito da «contradição estabelecida entre os nervos e o espírito», ele é, por excelência, «o homem desafinado ao ponto de exprimir a dor através do riso» (*IM*, 91). Mais uma vez, a aproximação entre o (homem) moderno e o grotesco.

Importante também para Baudelaire é o Poe teórico da poesia, o criador de um método matemático de composição do poema, em suma, o poeta que «não queria ser o joguete da inspiração» (Pichois e Ziegler, 237). O Poe de *The Philosophy of Composition* e de *The Poetic Principle* vem ao encontro da necessidade de um controlo da criação por parte do criador, de contrariar «a poesia do coração», que Baudelaire refere desde os seus «Conselhos aos jovens literatos», de 1846.

Nas «Novas notas sobre Edgar Poe», é dito, *en passant*, mas com intenção, que algumas das páginas do poeta filósofo «teriam encantado e perturbado o impecável De Maistre» (*IM*, 99). «De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner», escreve Baudelaire, em *Hygiène*. E Maistre é «um vidente» (*Cl*, 337).

Joseph de Maistre irrompe na vida de Baudelaire por volta de 1850, num momento propício, quando ele se sente «*dépolitiqué*», um neologismo que traduz bem a desilusão do poeta em relação aos regimes políticos e à bondade dos povos. O conde é um pensador contrarrevolucionário, católico e monárquico, que condena a Revolução Francesa como um atentado à «Ordem natural» (leia-se, a monarquia absoluta), e é um crítico feroz das ideias

iluministas. Ao invés de Rousseau, Maistre defende que o homem nasceu mau, manchado (estragado) pelo pecado original. Proclama a universalidade do Mal, defende que só os regimes autoritários podem canalizar a violência inerente aos seres humanos, e é um adepto da teoria da «reversibilidade dos méritos».

Joseph de Maistre deixou marcas profundas em Baudelaire, detetáveis em poemas como *Réversibilité*, *Le Voyage*, *Le Miroir* (crítica do sufrágio universal), *Le Gâteau* (negação do bom selvagem) ou *L'Héautontimorouménos*, tradução de um pensamento, «Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau» (*Mon cœur mis à nu*), fundador da sua conceção da sexualidade. É também no pensador reacionário que o poeta obtém uma caução para as suas críticas ao humanismo, iluminista ou positivista, e suas esperanças na democracia e no progresso, consubstanciadas no seu ódio a Voltaire, no seu pessimismo antropológico, na sua crença na fatalidade do mal, na sua obsessão com o pecado original. Veja-se o poema-prólogo de *Les Fleurs du Mal* ou declarações várias em *Mon cœur mis à nu*.

Baudelaire coincide com o filósofo na visão de uma natureza humana miserável e pervertida (o homem é «*naturalmente* depravado», sublinha em *Fusées*), mas é ainda mais pessimista do que o mestre em relação à humanidade: «ele duvida das suas possibilidades de redenção e não acredita que a lei divina erradique o mal, nem que o homem recupere a idade de ouro anterior à Queda» (Natta, 360).

«Seduzido pela filosofia de De Maistre, Baudelaire é-o também pelo seu aristocratismo,

dogmatismo e estilo cáustico que dão um suporte intelectual ao seu dandismo.» (Natta, 361.) Mas se Maistre é um pensador e um polemista de convicções, Baudelaire propõe-se como um *dandy* sem convicções.

A caricatura e o grotesco: o duplo e a beleza

A necessidade de «ser do seu tempo» — «Il faut être de notre temps» era a divisa de Honoré Daumier, depois repetida por Manet — faz com que Baudelaire, insatisfeito com a pintura do século, dirija a sua atenção para as artes gráficas e, em especial, para a caricatura, onde encontra um misto de realismo e de fantasia na representação da vida presente. Uma crítica da trivialidade da existência que articula *sobrenaturalismo e ironia*, os dois ingredientes que ele julga caracterizadores de uma arte moderna.

A aproximação entre a escrita e a gravura assenta na ilusão de uma partilha de materiais equivalentes (papel, tinta, lápis, pontas, aparos) e estende-se ao facto de as caricaturas terem, em geral, legendas, num diálogo entre imagem e texto, que indicia uma narrativa. Por outro lado, a caricatura tem um poder de intervenção social, de crítica política, cívica e moral, que a aproxima da atuali-

dade jornalística, da vida quotidiana de diferentes classes sociais, criando *tipos*: o mendigo, o bêbedo, o trapeiro, a *lorette*. Mas também a multidão que circula nas ruas das grandes cidades. Balzac é o exemplo cimeiro: «para os contemporâneos, as afinidades eram evidentes entre os desenhos impressos nos jornais e o ‘romance de costumes’ de *La Comédie humaine*, entre os tipos do romancista e os dos caricaturistas» (Chagniot, 362).

A relação de Baudelaire com a caricatura é transversal a toda a sua obra, sendo legível na sua colaboração, já referida, em jornais satíricos e no uso que dela faz como fonte de inspiração ou instrumento retórico de poemas em verso e em prosa, sem esquecer a sua paixão de colecionador de gravuras e o seu passado de «criança enamorada de mapas e estampas», como ele próprio diz.

Na contracapa do *Salon de 1845*, o poeta anuncia, entre outros livros a publicar, *De la caricature*. A obra é projetada, a partir de 1851, em duas partes: «uma filosófica» e outra constituída por «uma resenha dos caricaturistas». É o que acaba por acontecer, mas em publicações separadas: em 1855, com *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, e, em 1857, com *Quelques caricaturistes français* e *Quelques caricaturistes étrangers*, onde destaca Daumier e Goya. Mas já em 1846 colaborara (é seu o prólogo em verso) na redação de *Le Salon caricaturel. Critique en vers et contre tous illustrée de soixante caricatures dessinées sur bois*, com Banville e Vitu.

Todo este interesse pela caricatura, bem como outras observações dispersas pelos Salões e outros

textos, relativos às gravuras, culmina num breve, mas incisivo, capítulo, «Du croquis de mœurs», em *Le Peintre de la vie moderne*, ensaio iniciado em 1859, dois anos depois dos artigos sobre os caricaturistas. Agora, são os esboços de costumes de Constantin Guys que se tornam, para Baudelaire, modelos de representação da vida quotidiana, citadina, efémera e trivial, a que se ligam muitos dos seus poemas em prosa. Um projeto sobre os *Peintres de mœurs*, ou seja, um estudo sobre «a pintura de costumes do presente», anunciado a Sainte-Beuve, em 1862, reforça a sua ideia de que «o prazer que retiramos da representação do presente provém, não só da beleza de que pode revestir-se, mas ainda da sua qualidade essencial de presente» (IM, 280).

Os epítetos que Baudelaire emprega para caracterizar os caricaturistas são significativos: «Observador, vagabundo, filósofo [...] às vezes é poeta; com maior frequência, aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno», por oposição «ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, das coisas heroicas ou religiosas» (IM, 282).

O apreço de Baudelaire por Daumier só é superado, no campo das artes visuais, pela sua admiração por Delacroix. A aproximação dos dois surge logo no *Salon de 1845*, mas é no ensaio sobre os caricaturistas franceses que encontramos a sua apresentação como um «pintor» da vida moderna, que sabe ler no quotidiano da capital os traços de uma epopeia grotesca da condição humana, com as suas dores e comédias, com as suas misérias e disformidades.

No domínio dos caricaturistas estrangeiros, o seu espanto vai para o autor dos *Caprichos* e dos *Desastres da guerra*: «O grande mérito de Goya consiste em ter criado o monstruoso verosímil». E acrescenta:

Ninguém ousou mais do que ele no sentido do absurdo possível. Todas aquelas contorções, aqueles rostos bestiais, aquelas caretas diabólicas estão impregnadas de *humanidade*. [...] numa palavra, a linha de sutura, o ponto de junção entre o real e o fantástico é impossível de apreender; é uma fronteira vaga que a análise mais subtil não saberia traçar, de tal modo a arte é, a um tempo, transcendente e natural. [OC2, 570.]

O que o poeta descreve em Goya aproxima-se muito do que Freud vem a designar como «inquietante estranheza», no seu artigo «Das Unheimliche» (1919), baseado num conto de Hoffmann, «O homem da areia». O sinistro, o assustador, o inquietante é esse estranho no seio do familiar, «o ponto de junção entre o real e o fantástico impossível de apreender». Esta «descoberta do estranho no banal» (Valéry) é também uma das marcas dos contos de Poe.

Além disso, há nas obras provenientes de individualidades profundas algo que se assemelha aos sonhos periódicos ou crónicos que assediam regularmente o nosso sono. É isso que marca o verdadeiro artista, sempre duradouro e vivaz mesmo nessas obras fugazes, por assim dizer suspensas dos acontecimentos, a que chamamos *caricaturas*;

é isso, digo eu, o que distingue os caricaturistas históricos dos caricaturistas artísticos, o cômico fugitivo do cômico eterno. [OC2, 568.]

É no ensaio *Da essência do riso* que Baudelaire expõe a sua teoria do «cômico absoluto», assente, em boa medida, nas reflexões de Victor Hugo sobre o grotesco como reverso do sublime, no prefácio de *Cromwell*, nalguns contos de Hoffmann, na «ferocidade» da pantomima inglesa e das gravuras de William Hogarth — «encontro em Hogarth aquele não sei quê de sinistro, de violento e resoluto que respira em quase todas as obras do país do spleen» (OC2, 565) — e ainda nas reflexões de alguns românticos alemães, como Jean Paul, sobre o humor enquanto «manifestação do finito no infinito».

O crítico estabelece uma distinção entre o «cômico significativo» ou «cômico de costumes» (caraterístico da comédia vulgar, da farsa, do ridículo) e o «cômico absoluto» (caraterístico do grotesco, mais profundo e primitivo), com base num critério estético — «o cômico é uma imitação; o grotesco é uma criação» (IM, 40) — e numa premissa decisiva para o entendimento da questão: «O cômico só pode ser absoluto relativamente à humanidade decaída» (IM, 41). Tal como a dor, o riso é uma debilidade, uma deformação, resultante da perda do paraíso, ou do luto que habita as modernas metrópoles. O riso e a dor são dois modos simétricos de lidar com a experiência da perda.

[...] não há dúvida de que o riso humano está intimamente ligado ao acidente de uma queda antiga, de uma degradação física e moral. O riso

e a dor exprimem-se pelos órgãos onde residem o domínio e o conhecimento do bem e do mal: os olhos e a boca. [...] No paraíso terrestre, isto é, no meio onde ao homem parecia que todas as coisas eram boas, a alegria não estava no riso. [...] O riso e as lágrimas não podem aparecer no paraíso de delícias. São ambos filhos da dor e surgiram porque ao corpo do homem enfraquecido faltava força para os constranger. [IM, 33-34.]

Para Baudelaire, o riso, na ausência de toda a alegria, é uma expressão do que há de mais sombrio e trágico na condição humana, e é nesta medida que ele é satânico. «O riso é satânico, e, portanto, é profundamente humano.» (IM, 37.) Além disso: «O riso é a expressão de um sentimento duplo, ou contraditório; e daí a convulsão.» (IM, 40.)

A transfiguração grotesca provocada pelo riso do «cômico absoluto» dá conta de uma dualidade inerente à condição humana, que o poeta (o criador, o ator) não deve escamotear, pois «o artista só é artista se for duplo e não ignorar qualquer fenómeno da sua dupla natureza» (IM, 48). Que «o homem é duplo», eis um motivo recorrente na obra de Hugo, de Nerval e de outros românticos. Baudelaire, num texto sobre *La Double vie* (1858), de Asselineau, pergunta: «Quem entre nós não é um *homo duplex*? Refiro-me àqueles cujo espírito foi desde a infância *touched with pensiveness*; sempre duplo, ação e intenção, sonho e realidade; sempre um lesando o outro, um usurpando a parte do outro.» (OC2, 87.)

«A dualidade da arte é uma consequência da dualidade do homem.» (IM, 281.) «Há em cada

homem, a toda a hora, duas orientações simultâneas, uma para Deus, a outra para Satanás. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de grau; a de Satanás, ou animalidade, é um júbilo em descer.» (OC1, 682-683.) «Quando era criança, senti no meu coração dois sentimentos contraditórios, o horror da vida e o êxtase da vida.» (OC1, 703.)

É a consciência experimentada dessa dualidade que confere ao poeta, ao criador, «o poder de ser ao mesmo tempo ele próprio e outro» (IM, 48). Esta ideia do desdobramento da personalidade, fundadora da poesia modernista, que permite ao poeta «assistir como espectador desinteressado aos fenômenos do seu *eu*» (IM, 38), está na base do conceito poético de «um *eu* insaciável de *não-eu*», no *Pintor da vida moderna* (e, antes, no ensaio sobre Gautier), ideia e conceito com os quais Baudelaire rompe com o biografismo e o confessionalismo romântico. «Il n'y aura plus que les gens d'une mauvaise foi absolue qui ne comprendront pas *l'impersonnalité volontaire* de mes poésies.» (C1, 523; *italico meu.*)

A aceitação da dignidade estética do feio, que o cômico grotesco impõe, é, também, um passo fundamental para a relativização do belo, que vem desde o *Salon de 1846*: «A beleza eterna e absoluta não existe, ou, antes, não passa de uma abstração desnata da superfície geral das diversas belezas. O elemento próprio de cada beleza provém das paixões e, como temos as nossas paixões próprias, temos a nossa beleza.» (IM, 28.) «Todas as belezas contêm [...] qualquer coisa de eterno e qualquer coisa de transitório». E como «não há um belo único

e absoluto», «o belo é sempre, inevitavelmente, de composição dupla» (OC2, 685).

A poética baudelairiana, em que tudo é de composição dupla, ao fazer a valorização estética da fealdade moral, opera uma dissociação entre o belo e o bem da tradição platónica, abrindo caminho à discordância das suas «flores do mal». «O belo é sempre extravagante [*bizarre*]», «O belo é sempre espantoso [*étonnant*]», são duas fórmulas que surgem nos Salões de 1855 e 1859, que dão expressão a um desejo de divergência dos modelos ideias (absolutos) de beleza. E sendo o «belo multiforme e variegado», a beleza será sempre fugitiva, como no poema *À une passante*, espécie de *croquis* verbal que, como qualquer esquisso, visa fixar um instante significativo, fugaz e único. Em Baudelaire, o «bizarro», o «espantoso», o «fugitivo» são categorias estéticas, a par da «estranheza», sem a qual a beleza não existe, como se diz no conto de Poe, *Ligeia*: «Il n'y a pas de beauté exquise, dit lord Verulam, parlant avec justesse de toutes les formes et de tous les genres de beauté, sans une certaine *étrangeté* dans les proportions» (tradução de Baudelaire).

Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant defende que a arte pode tratar de qualquer assunto e exprimir qualquer sentimento, independentemente da sua moralidade e do horror que possa despertar, com uma única restrição: o asco, pois o sentimento do repugnante produz a rutura do efeito estético. Baudelaire transgride esta fronteira das belas-artes, ao escrever um soneto em que confronta a beleza da amada com um corpo em putrefação: *Une charogne*, poema

que toma na poesia barroca o tema do *memento mori* e o género da *vanitas*. Mas, como é dito em *Le Soleil*, «o génio santifica todas as coisas». É que a beleza não está no assunto do poema, no cadáver em decomposição ou no corpo da mulher amada, e muito menos na mórbida comparação entre os dois. A beleza extraída daquela situação grotesca está no poema, ou melhor, é o poema. Os versos finais do segundo *Épilogue* projetado para a segunda edição das *Fleurs* diz essa alquimia, essa espécie de mineração, em que a função do poeta é peneirar os males do mundo:

Ô vous! soyez témoins que j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné la boue et j'en ai fait de l'or.

Em 1861, Baudelaire deixou uma reflexão sobre o assunto, no perfil de Banville, onde discute o que significa «ser-se absolutamente lírico»:

Mas, enfim, dir-me-ão, por muito lírico que o poeta seja, poderá ele então não descer nunca das regiões etéreas, não sentir nunca a corrente da vida ambiente, não ver nunca o espetáculo da vida, o permanente grotesco do animal humano, a nauseabunda tolice da mulher, etc.?... Mas com certeza! O poeta sabe descer à vida; mas acreditem que, se a tal se digna, não o faz sem um objetivo, e que saberá tirar proveito da sua viagem. Da fealdade e da estupidez fará nascer um novo género de feitiços. [IM, 270-271.]

A maior parte dos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris* e um bom número de poemas de *Les Fleurs du Mal* «marcam o fim de uma estética circunscrita pelo belo» (Brunet, xxxv). O que não impede Baudelaire de permanecer fiel ao poder transfigurador da arte e à ideia de consolação pela poesia. Como escreve, em 1859, num dos seus textos sobre Gautier: «Um dos prodigiosos privilégios da Arte é que o horrível, artisticamente expresso, se torna beleza, e a *dor* ritmada e cadenciada enche o espírito de uma calma *alegria*.» (IM, 140.) Mas tudo, neste poeta, tem o seu reverso. Em *Alchimie de la douleur*, ele apresenta-se como «o mais triste dos alquimistas», o avesso do rei Midas: «eu mudo o ouro em ferro / E o paraíso num inferno».

***As Flores do Mal* (1857): as dores capitais**

Les Fleurs du Mal «foi feito com furor e paciência» (C1, 411); é um livro que teve uma longa preparação, que remonta a 1849, quando Baudelaire reúne um conjunto de poemas que manda copiar a um calígrafo. Asselineau recorda-se de ter visto essa edição em 1850 e 1851. O poeta edita-se a si próprio para se estudar; para ensaiar a sua poesia; para mirar a sua imagem refletida no papel. Mas não eram ainda *As Flores do Mal*. Esta edição caligrafada corresponde, possivelmente, a outro livro, anunciado em 1848 e referido num capítulo anterior: *Les Limbes*, título que abandona, uma vez usado, em 1852, por Théodore Véron, num livro de poesia.

Les Limbes, o conjunto de 11 sonetos publicado, em 1851, em *Le Messager de l'Assemblée*, é um embrião de *Les Fleurs du Mal*, em particular, da sua primeira parte, «Spleen et Idéal». Três têm um título idêntico, *Le Spleen* (os títulos definitivos serão outros), em oposição a um outro, *L'Idéal*.

Baudelaire começa a mostrar como a sua poética assenta numa recorrente tensão entre contrários, a nível lexical e a nível estrutural. E está, finalmente, decidido a aparecer como poeta. Entre o fim deste ano e o início do ano seguinte, envia, para publicação na *Revue de Paris*, um conjunto de 12 poemas a Gautier, o novo redator-chefe da revista, que escolhe apenas 2, para o número de outubro de 1852: *Le Reniement de saint Pierre* e *L'Homme libre et la mer* (depois, *L'Homme et la mer*).

1855 é o ano de viragem. Além dos textos sobre a Exposição Universal e sobre o riso e o grotesco, Baudelaire colabora, em maio, na *Hommage à C. F. Denecourt – Fontainebleau: Paysages, Légendes, Souvenirs, Fantaisies*, com dois poemas em verso e dois em prosa, os primeiros que publica, precedidos de uma carta a Fernand Desnoyers em que faz a crítica do culto da natureza, propondo, em alternativa, poemas sobre os crepúsculos da cidade. E no dia 1 de junho, a *Revue des Deux Mondes* dá à estampa uma sequência de 18 poemas, precedida de uma epígrafe de Agrippa d'Aubigné, com o título, pela primeira vez impresso, de *Les Fleurs du Mal*. O conjunto, que funciona como uma espécie de pré-publicação do livro, abre com um prólogo *Au lecteur*, que expõe o império do Mal e de Satanás sobre a humanidade, e fecha com *L'Amour et le crâne*, que mostra o Amor «sentado sobre o crânio / Da Humanidade».

No final de 1856, Baudelaire celebra com os editores Poulet-Malassis et De Broise, de Alençon, o contrato de edição de *Les Fleurs du Mal*, publicado em 21 de junho de 1857. Um título «pétard», diz o poeta, em carta ao editor (C1, 378). E dias depois,

noutra carta para o mesmo Auguste Poulet-Malassis, diz tratar-se de um «titre-calembour» (C1, 382).

A expressão «Flores do Mal» é uma *contradictio in terminis*, uma combinação de palavras cujos significados estão em conflito entre si, segundo os princípios morais e as convenções literárias vigentes. Num dos seus projetos de prefácio, Baudelaire tentou clarificar o que pretendia dizer, ao desdobrar o oxímoro numa antítese: «extrair a beleza do Mal». Porém, o significado deste Mal, assim, metafisicamente, em maiúsculas², é difícil de cingir.

A metáfora com que o poeta fecha a dedicatória do livro, «ces fleurs malades», é igualmente esquiva. Alguns estudiosos têm lembrado duas passagens de Balzac, que Baudelaire lia sempre com muita atenção. Uma, do romance *Béatrix* (1839): «il y a les fleurs du Diable et les fleurs de Dieu». Outra, de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838), onde se fala de uma *poesia do mal*: «C'est la plante vénéneuse aux riches couleurs qui fascine les enfants dans les bois. C'est la poésie du mal.» A primeira citação apresenta uma oposição direta entre o bem e o mal. A segunda parece ligar a sensibilidade estética e o satanismo. Seja como for, e uma vez que o título lhe foi sugerido pelo amigo

2 Claude Pichois assinala que «na maior parte dos casos — cerca de nove em cada dez — Baudelaire, nas suas cartas, escreve [a palavra *mal*] com um *M* maiúsculo, sendo a palavra *fleur* frequentemente escrita com um *f* minúsculo: *Mal* indica bem a dimensão metafísica da coletânea. O termo *Fleurs* não teria grande significação (ver o sentido etimológico de *antologia*) se Baudelaire não o tivesse ligado a *Mal* com um forte oxímoro» (OC1, 797).

Hippolyte Babou, o fundamental está no seu caráter antitético, na dissonância que ele estabelece, e que é típica do *modus operandi* do poeta.

Les Fleurs du Mal não são um florilégio. Como Baudelaire dirá a Vigny, numa carta de 1861, a propósito da segunda edição, mas valendo igualmente para a primeira: «O único elogio que eu peço para este livro é o reconhecimento de que não se trata de um simples álbum e de que tem um começo e um fim.» O cuidado na disposição sequencial das secções do livro é igualmente detetável nas continuidades e contrastes que os poemas vão formando entre si, no modo como os temas se vão sobrepondo e justapondo de poema para poema e no interior de cada um.

A primeira edição é constituída por uma epígrafe de Agrippa d'Aubigné, estampada na folha de rosto, uma dedicatória a Théophile Gautier, um prólogo em verso, *Au lecteur*, e 100 poemas distribuídos por cinco secções: «Spleen et Idéal», «Fleurs du Mal», «Révolte», «Le Vin» e «La Mort».

A epígrafe, que desaparece na segunda edição, é retirada de *Les Tragiques*, um poema épico do século XVI:

On dit qu'il faut couler les exécrables choses
Dans le puits de l'oubli et au sépulcre encloses,
Et que par les écrits le mal resuscité
Infectera les mœurs de la postérité.
Mais le vice n'a point pour mère la science
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.

Além da caução literária emprestada pelo prestígio, ainda sensível, do poema épico, «estes versos

exprimem uma ideia à qual o poeta se apegava, e situavam a publicação numa perspectiva moral que não era alheia à tradição católica: conhecer o mal, e dá-lo a conhecer, vale mais do que escondê-lo ou ignorá-lo» (Dupont, 23). Uma ideia que ganha profundidade — «A consciência no Mal» — no remate de *L'Irrémediable*.

Au lecteur apresenta a visão de uma humanidade decaída e submetida à vontade do Diabo, ou do seu avatar, Satã Trismegisto, que assim assume o papel do Hermes três vezes grande, revelador, profeta e intérprete dos desígnios divinos. É contra esta situação de anomia, provocada pelo *Ennui*, esse vício odioso que define o mal do século, que nascem as *Flores*. O Tédio, que a maiúscula alegoriza, é infante do Tempo, «deus sinistro» (*L'Horloge*), «negro assassino da Vida e da Arte» (*Le Portrait*), que «come a vida» e «rói o coração» (*L'Ennemi*). É desse Mal, e dessa Dor, que a voz do poeta procura extrair Beleza. É no horizonte desse «grande deserto de homens» (*IM*, 289), expressão que pede emprestada a Chateaubriand para caracterizar os tempos modernos, que se inscrevem as figuras da poesia de Baudelaire, ao jeito de fantasmagorias.

A enumeração que o poema faz das faltas e das violências humanas (a estupidez, o pecado, a avareza, o roubo, a violação, o homicídio, os vícios) não resulta, porém, num discurso moralizador. Ao invés, o poeta acusa os seres humanos de covardia e hipocrisia, lamentando a pouca audácia na prática do mal: «C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie». O poema é enunciado na primeira pessoa do plural, comprometendo de imediato o leitor, que no final é contemplado com um irónico,

e diabólico, piscar de olho cúmplice: «— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!» Um gesto verbal, de interpelação ao leitor, que surge noutros poemas, em especial nos poemas em prosa.

A primeira secção, «Spleen et Idéal», a mais vasta e complexa, reúne 77 poemas. O título é vago, por comparação com as designações mais precisas das restantes secções, o que permite abarcar temas e assuntos diversos, numa sequência organizada, concatenada, intencional. A crítica tem observado que o título mais consentâneo com o conteúdo, não fora a preocupação com a eufonia das palavras, seria «Idéal et Spleen», na medida em que estamos perante uma demanda do Ideal cujas desilusões provocam o Spleen, nome que, em Baudelaire, é o equivalente de melancolia e engloba a ideia de tédio. O título ilustra uma das ideias basilares da obra (e da vida) de Baudelaire, adaptada de Buffon: o *homo duplex*, a dupla disposição do ser humano para o bem e para o mal, o divino e o satânico, a elevação e a danação. O poema *La Pipe* dá um fecho irónico à secção, num procedimento ensaiado com *Les Hiboux*, no final da série *Les Limbes*, em 1851, e repetido com *L'Amour et le crâne*, em 1855, na *Revue des Deux Mondes* (Robb, 196).

No interior desta primeira secção, a tradição crítica tem identificado subsecções e ciclos temáticos, embora o poeta não tenha deixado qualquer indicação a este respeito, dentro ou fora do livro.

Um primeiro grupo de poemas (I a XIX) medita, genericamente, sobre a condição do poeta, a poesia, a beleza e a arte, e, romanticamente, sobre a questão da inspiração, o medo da impotência e a solidão do poeta maldito, incompreendido. Dentro desta

primeira sequência é possível destacar alguns pares significativos. A preponderância do tédio (*ennui*) na mundivisão do poeta, logo a partir do prólogo, a relação do poeta com o mundo visível e invisível e a linguagem das coisas, como no soneto *Correspondances*, são outros tópicos importantes. Alguns contrastes, como o constituído por *Les Chats*, um animal entre o caseiro e o libertino, favorito de amantes e poetas, e *Les Hiboux*, um emblema da sabedoria e da serenidade imperturbável, são também exemplos de como representar, alegoricamente, aquele dualismo. O poema v, «J'aime le souvenir de ces époques nues», «opõe a uma época mítica e fecunda a idade de ferro e de esterilidade que é o mundo moderno» (Pichois, 259).

Com 36 poemas (XX-LV), a poesia erótica, nem sempre amorosa, ocupa um lugar maior nesta secção e nesta edição de *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire serve-se dos códigos e convenções da tradição petrarquista, renascentista e barroca (a idealização da mulher e da sua beleza; a forma soneto), para *despetrarquizar* a poesia. É uma poesia do desamor, que terá um ponto alto, na segunda edição (1861), no poema *À une Madone*, que, por sinal, não é um soneto.

Esta subsecção é antecedida por três sonetos (XVII-XIX), que meditam sobre os ideais de beleza, e está organizada em três ciclos, que correspondem aos três «tipos» de mulheres, com os seus estereótipos, que o poeta foi amando, sucessiva ou simultaneamente: Jeanne Duval, Apollonie Sabatier e Marie Daubrun. Esta organização da poesia amorosa em ciclos sugere o exemplo de Ronsard e de outros poetas.

O ciclo Duval, a mulher exótica e indomável, com a qual teve uma relação tumultuosa, e cujas feições morenas o recordam do paraíso abandonado nos mares do Sul, é formado pelos poemas que vão de *Les Bijoux* ao soneto «Je te donne ces vers...», incluindo o mais óbvio *Parfum exotique* e o menos óbvio *Une charogne*. Há, no entanto, poemas que surgem interpolados neste primeiro ciclo, como é o caso de «Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive», referente à relação de Baudelaire com Sara. Nos poemas deste ciclo, e noutros da coletânea, o olfato surge como um dos sentidos mais eróticos, intimamente ligado às mais recuadas reminiscências do poeta.

O ciclo Sabatier, a cortesã e musa de artistas, conhecida como *La Présidente*, que mantém um dos mais famosos salões de Paris na década de 1850, onde Baudelaire conhece Flaubert, é formado por poemas que o poeta lhe envia, secretamente, por carta, entre 1852 e 1854. São, em geral, sonetos, com títulos e primeiros versos autoexplicativos: *Tout entière* (o primeiro do ciclo, sendo o último *Le Flacon*), *Le Flambeau vivant*, *Confession*, *L'Aube spirituelle*. Jacques Dupont sublinha «a tonalidade, ora agressivamente sádica ora idealista e petrarquizante, dos poemas dirigidos a Madame Sabatier». A ambiguidade mantida entre carnalidade e espiritualidade, ao longo da poesia de Baudelaire, baseada na dissociação entre amor e sexualidade, e em muita misoginia, encontra eco num perturbante projeto de romance ou novela, com um título paradoxal, *La Maîtresse vierge* («A amante virgem»).

Baudelaire rompe com Apollonie Sabatier, por carta, datada de 31 de agosto de 1857, depois de

ela se lhe ter entregue carnalmente, uma única vez, na véspera. Ele tem medo da paixão («j'ai horreur de la passion, — parce que je la connais, avec toutes ses ignominies», diz a carta), de perder o controlo de si próprio, de se entregar a outra pessoa, de se perder enquanto sujeito, enfim, de a relação amorosa, na sua exigência de reciprocidade, transformar ao mesmo tempo o objeto em sujeito e o sujeito em objeto. «Transforma-se o amador na cousa amada», não é um verso de Baudelaire. E, depois, o seu ídolo descera do pedestal que ele lhe fizera com os versos; perdera para ele todo o encanto: «— Vous voyez, ma bien belle chérie, que j'ai d'odieux préjugés à l'endroit des femmes. — Bref, je n'ai pas *la foi*. — Vous avez l'âme belle, mais en somme, c'est une âme féminine. [...] Et enfin, enfin il y a quelques jours, tu étais une divinité, ce qui est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant.»

O ciclo Daubrun, a atriz, entre *Le Poison e Causerie*, será acrescentado na segunda edição por *Chant d'automne*, o citado *À une Madone* e, talvez, *Chanson d'après-midi*.

Depois do amor vem o *taedium vitae*, *l'ennui*. Talvez também como resultado dos desamores, o *mal de vivre*, a melancolia. Os poemas numerados de LIX a LXII têm, sucessivamente, um mesmo e único título: *Spleen*. Finalmente, nos últimos poemas desta primeira secção, alguns há que refletem a experiência urbana do poeta, antecipando os «Tableaux parisiens», e, por isso, oito vão transitar para a nova secção da segunda edição, como veremos.

A segunda secção, «Fleurs du Mal», é a que dá o título, paradoxal e polissémico, à coletânea, com

ligações ao romantismo negro e ao satanismo, e tem uma grande carga social (a miséria, a doença, a morte), moral e religiosa (a queda, o pecado original). O poema de abertura é *La Destruction* e o de encerramento *L'Amour et le crâne*. Felix Leakey pensa que o tema que une os 12 poemas desta secção «não é tanto o mal em geral e sim a rebelião sexual, a humilhação e a escravização, própria e alheia». Alguns poemas têm ligação com um vago e antigo projeto de Baudelaire, *Les Lesbiennes*, livro anunciado em 1845, cujo conteúdo se ignora, mas que tem sido objeto de especulação, por parte da crítica baudelairiana. O título sugere ideias, ou ideais, de transgressão, com base numa sexualidade alternativa, alheia aos deveres sociais da procriação, cuja infecundidade é análoga à improdutividade do *dandy*. Na novela *La Fanfarlo*, Samuel Cramer considera «a reprodução como um vício do amor [e] a gravidez como uma doença de aranha».

A terceira secção, «Révolte», é constituída por três poemas, apenas: *Le Reniement de saint Pierre*, *Abel et Caïn* e *Les Litanies de Satan*. Breve, mas intensa, esta revolta é sobretudo metafísica. A inversão de valores que ela propõe, através da blasfémia e da transgressão, tem como intertexto a Bíblia. O poeta afirma que São Pedro fez *bem* em haver negado Jesus, escolhe Caim em detrimento de Abel, o ungido do Senhor, e acaba louvando a Satanás, o anjo caído, pedindo a sua piedade e a sua proteção, numa Oração final.

A quarta secção, «Le Vin», com cinco poemas, e a quinta, «La Mort», com três, apresentam duas formas de alienação, de escape, de libertação, ainda

que em graus diferentes. Os poemas do vinho, dos mais antigos de Baudelaire (grande apreciador de vinho branco), estão intimamente ligados aos *Paraísos artificiais* e a um dos poemas em prosa, *Enivrez-vous*, medicina para combater o tédio, equivalente do tempo que corrói o caráter: «Para não serdes os escravos martirizados do Tempo, embriagai-vos; embriagai-vos sem parar! De vinho, de poesia ou de virtude, à discrição.» Os poemas da morte dos amantes, dos pobres e dos artistas sinalizam três campos de atenção particular do poeta, reunidos na ideia consoladora de que a Morte vem «como um sol novo».

Esta primeira edição de *Les Fleurs du Mal* é dominada pela figura do poeta e pela representação, complexa e invulgar, do sentimento amoroso e do erotismo, com os seus traços de morbidez e sadismo. A estrutura geral da coletânea, ao abrir com o poema *Bénédiction* e fechar com *La Mort des artistes*, aponta para a dupla configuração, simbólica e alegórica, de um *itinerarium mentis*: um percurso linear, entre o nascimento do poeta e a sua morte; e um percurso descendente, entre a elevação e a queda. A secção «Spleen et Idéal» contém o mais extraordinário corpo de poesia amorosa, ou de poesia sobre o amor, que possuímos — extraordinária, em primeiro lugar, pela variedade das relações amorosas exploradas e, em segundo lugar, pela surpreendente combinação de atitudes e envoltivos da paixão que elas exploram. Ternos, reverentes, viciosos, sentenciosos, suplicantes, declamatórios, trocistas e insinuan-tes, estes poemas alternam abruptamente, com frequência, entre um e outro tom, encenando as

instabilidades da fantasia tão centrais na paixão» (Culler, xx).

A recepção ao livro foi, em geral, negativa. As poucas apreciações positivas dividiram-se entre o elogio de aspetos formais e, maioritariamente, observações sobre o conteúdo e o «efeito moral» dos poemas.

Gustave Flaubert reúne as duas perspetivas, numa carta, de 13 de julho de 1857, em que agradece a oferta de *Les Fleurs du Mal*:

Você encontrou o meio de rejuvenescer o romantismo. Você não se parece com ninguém (o que é a primeira de todas as qualidades). A originalidade do estilo decorre da conceção. A frase está toda recheada com a ideia, até estalar.

Gosto da sua aspereza, com as delicadezas de linguagem que a exaltam [...]

Em resumo, o que me agrada acima de tudo no seu livro é que a arte predomina nele. E depois você canta a carne sem a amar, de uma maneira triste e distanciada que me é simpática. Você é resistente como o mármore e penetrante como o nevoeiro da Inglaterra. [LAB, 150.]

Jules Barbey d'Aurevilly, num artigo de 24 de julho de 1857, destinado já à defesa do livro, e que o jornal *Le Pays* recusa, refere, na esteira de uma crítica de Édouard Thierry, a «ferocidade íntima, de um tom desconhecido em literatura», da linguagem de *Les Fleurs du Mal*, «essa poesia implacável, esse verso brutal, condensado e sonoro, esse verso de bronze que ressuma sangue» e que só tem paralelo na *Divina Comédia*.

Há um Dante, com efeito, no autor das *Flores do Mal*, mas é um Dante de uma época decaída, é um Dante ateu e moderno [...]. O caráter da poesia das *Flores do Mal*, à exceção de alguns trechos raros que o desespero acabou por esfriar, é a perturbação, é a fúria, é o olhar convulsivo e não o olhar sombriamente claro e límpido do Visionário de Florença. A Musa do Dante viu sonhadamente o Inferno, a das *Flores do Mal* respira-o com uma narina crispada, como a de um cavalo que aspira o obus! Uma vem do inferno, a outra vai para lá. [OC1, 1195.]

Les Fleurs du Mal é uma *Commedia* sem Purgatório e sem Paraíso. É uma comédia infernal sem acesso a qualquer redenção e na qual o papel determinante é atribuído ao Diabo, como se lê no prólogo:

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

«É preciso que vos diga [...] que neste livro *atroz*, pus todo o meu *coração*, toda a minha *ternura*, toda a minha *religião* (travestida), todo o meu *ódio*?» — pergunta, numa carta a Ancelle, de 18 de fevereiro de 1866. E acrescenta: «É verdade que escreverei o contrário, que jurarei pelos meus grandes Deuses que é um livro de *arte pura*, de *macaquice*, de *malabarismo*; e mentirei como um tira-dentes».

O processo judicial

Baudelaire, na primeira versão da dedicatória a Gautier, de que cito um irónico excerto, parece prenunciar uma má receção do livro: «Eu sei que nas regiões etéreas da verdadeira Poesia, o Mal não existe, não mais do que o Bem, e que este miserável dicionário de melancolia e de crime pode legitimar as reacções da moral, tal como o blasfemo confirma a Religião.» (OC1, 187.) É que as *Flores* publicadas na *Revue des Deux Mondes*, em 1855, tinham sido já desancadas por Louis Goudall, no *Figaro*: «poesia escrofulosa, repugnante, glacial, de açougue e matadouro».

As perseguições judiciais a obras de arte literária, levadas a cabo pelos tribunais do Segundo Império, tinham-se tornado recorrentes. *A Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicada em folhetim na *Revue de Paris*, fora perseguida judicialmente no início de 1857, embora com um resultado favorável para o romancista, que seria ilibado no dia 7 de fevereiro, a data exata em que Baudelaire remete a Poulet-Malassis o manuscrito das *Flores do Mal*. É esse temor da censura que faz com que a secção «Revolta» seja acompanhada de uma longa nota do poeta, embora ele a julgue «detestável», em que afirma que esses poemas são, apenas, «le pastiche des raisonnements de l'ignorance et de la fureur».

Les Fleurs du Mal chega às livrarias a 25 de junho de 1857. No dia 5 de julho, Gustave Bourdin publica, no *Figaro*, um breve artigo sobre o livro, destacando quatro poemas (*Le Reniement de saint Pierre*, *Lesbos*, e os dois *Femmes damnées*),

considerando-os, cinicamente, «quatro obras-primas de paixão, de arte e de poesia», que logo diz serem «monstruosidades». «Há momentos em que duvidamos do estado mental do Sr. Baudelaire»:

O odioso acotovela o ignóbil, o repugnante alia-se ao infeto. Nunca tantos seios foram mordidos e até mastigados em tão poucas páginas; nunca houve semelhante parada de demónios, fetos, diabos, cloroses, gatos e parasitas. Este livro é um hospital aberto a todas as demências do espírito, a todas as podridões do coração; se ao menos fosse para curá-las, mas são incuráveis.

Estava aceso o rastilho. No dia 7, a Direção-Geral da Segurança Pública (ministério do Interior) publica um relatório que chama a atenção para os seguintes poemas do livro: *Le Reniement de saint Pierre, Abel et Caïn, Les Litanies de Satan e Le Vin de l'assassin*, considerados como «um desafio lançado às leis que protegem a religião e a moral», e para outros que são «a expressão da mais revoltante lubricidade»: *Femmes damnés, Les Métamorphoses du vampire e Les Bijoux*. A zelosa Direção, nesse mesmo dia, sinaliza ao Ministério Público mais títulos atentatórios da moral e dos bons costumes: *Sed non satiata, Le Léthé, À celle qui est trop gaie, Le Beau navire, À une mendiante rousse e Lesbos*. E no dia 12, o *Figaro* volta à carga. Outros fazem eco, como o *Journal de Bruxelles*, que, no dia 15, publica um artigo, assinado Z.Z.Z., que declara que *Madame Bovary*, «esse romance medonho», é «uma leitura devota em comparação» com as *Flores do Mal* (apud OCl, 1178).

No dia 17 de julho, o procurador público dá início ao processo-crime, requerendo a apreensão do livro. Baudelaire e Poulet-Malassis tinham já escondido exemplares, em Paris e em Alençon. O poeta, que é ouvido, no dia 27, pelo juiz de instrução, tenta, entretanto, mobilizar, em sua defesa, conhecidos e amigos, contrata um advogado e faz uma recolha de *Articles justificatifs*, entre os quais o de Barbey d'Aurevilly acima citado, que manda imprimir e distribuir pelos juizes e outras pessoas. Das notas que Baudelaire escreveu para orientação do seu advogado de defesa (OC1, 193-196), destacaria os seguintes tópicos (a montagem é minha, os itálicos e as maiúsculas são do autor): «O livro deve ser julgado *no seu todo*, e então ficará patente uma terrível moralidade. A uma blasfêmia oporei impulsos para o Céu, a uma obscenidade, flores platónicas. Desde o começo da poesia, todos os livros são feitos assim. Mas era impossível fazer de outro modo um livro destinado a representar A AGITAÇÃO DO ESPÍRITO NO MAL. Há diversas morais. Há a moral positiva e prática, à qual toda a gente deve obedecer. Mas há a moral das artes. Esta é bem outra, e desde o começo do mundo, as artes têm-no provado. Há também diversas espécies de *Liberdade*. Há a Liberdade para o Génio e há uma liberdade muito restrita para a garotada.»

O julgamento teve lugar no dia 20 de agosto de 1857. A acusação, dirigida pelo procurador Ernest Pinard, futuro ministro do Interior do Segundo Império, e que já estivera no caso Flaubert, deixa cair a ofensa à moral religiosa, dirigindo a sua condenação «contra essas tendências crescentes,

mas evidentes, contra essa febre doentia que leva a pintar tudo, a descrever tudo, a dizer tudo como se o delito de ofensa à moral pública estivesse revogado, como se essa moral não existisse». Baudelaire é ainda acusado de «realismo», o que, na boca dos juízes, significa imoralidade. Mas que não deixa de ter um travo amargo, para quem sempre criticou o realismo.

No dia seguinte, a *Gazette des Tribunaux* e *L'Audience* publicam a sentença com a condenação do livro por «ofensa à moral pública e aos bons costumes», ordenando «a supressão das peças com os n.^{os} 20, 30, 39, 80, 81 e 87 da coletânea», e condenando ainda o autor e os editores ao pagamento de multa e das custas do processo. Da sentença são de destacar os seguintes argumentos: «as peças incriminadas conduzem necessariamente à excitação dos sentidos através de um realismo grosseiro e ofensivo do pudor»; «a obra intitulada *Les Fleurs du Mal* contém passagens ou expressões obscenas e imorais» (OCI, 1182). As seis *pièces condamnées* são *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *À celle qui est trop gaie*, *Lesbos*, *Femmes damnées (Delphine et Hippolyte)* e *Les Métamorphoses du Vampire*.

Uma das primeiras palavras de solidariedade para com o poeta veio do exílio de Victor Hugo, em carta de 30 de agosto de 1857: «Uma das raras condecorações que o regime atual pode conceder, acabou você de a receber. O que ele diz ser a sua justiça condenou-o em nome do que ele diz ser a sua moral. É uma coroa mais.» (LAB, 186.) A sentença só foi anulada em 31 de maio de 1949. Até lá, os seis «poemas condenados» foram sendo publicados mais ou menos clandestinamente. Baudelaire

incluiu-os no volume *Les Épaves* (1866), editado, em Bruxelas, por Poulet-Malassis, com a indicação, fictícia, de Amsterdam, como lugar de edição.

Crítica, modernidade, poesia

Entre 1857 e 1863, Baudelaire vive um segundo (e último) período de grande criatividade, com um pico durante a estadia em Honfleur, em casa da mãe, junto ao estuário do Sena, entre o fim de janeiro e meados de junho de 1859, interrompida, entre o início de março e finais de abril, para tratar de assuntos diversos em Paris e visitar o Salão de Belas-Artes. Uma estadia rica em projetos, entre os quais a reedição, aumentada, de *Les Fleurs du Mal* e o livro *Curiosités esthétiques*, título significativo sob o qual pretendia reunir os seus textos sobre arte, e com realizações importantes, como o *Salon de 1859*, o ensaio sobre *Théophile Gautier* (com uma carta-prefácio de Hugo), mais traduções de Poe e a tradução-adaptação de *Confessions of an English Opium-Eater*, de Thomas De Quincey, com a qual conclui *Les Paradis artificiels*, que sai em fevereiro de 1860. É também do início desta década que datam as suas tentativas de «confissões», repartidas por *Mon cœur mis à nu*, *Fusées*

e *Hygiène*. A partir de 1861, a musa de Baudelaire fica quase exclusivamente ocupada com os poemas em prosa, como veremos num capítulo posterior. E, aos 40 anos, sente-se velho: «Sérieusement, je sens la vieillesse, et comme j'ai beaucoup de choses à faire, ma faiblesse me fait peur.» (Carta à mãe, de 25 de julho de 1861.)

É neste período que Baudelaire se afirma como crítico literário, com duas recensões, de *Madame Bovary*, de Flaubert, em 1857, e de *Les Misérables*, de Hugo, em 1862, e 10 perfis literários (Victor Hugo, Auguste Barbier, Marceline Desbordes-Valmore, Théophile Gautier, Pétrus Borel, Hégésippe Moreau, Théodore de Banville, Pierre Dupont, Leconte de Lisle e Gustave Le Vasseur), a que chamou *Refléxions sur quelques-uns de mes contemporains*, publicados, em 1861, na *Revue fantaisiste*, 7 dos quais integrados, no ano seguinte, na antologia *Les Poètes français*, de Eugène Crépet, onde Baudelaire também figura, apresentado por Gautier.

Estes ensaios, juntamente com o *Théophile Gautier* de 1859, oferecem uma visão panorâmica da pluralidade de caminhos da poesia do seu tempo, do primeiro romantismo ao parnasianismo, passando pela poesia frenética e a poesia política, dando a ler a situação de Baudelaire. Da herança romântica, o poeta destaca quatro escritores, e aponta razões:

Chateaubriand cantou a glória dolorosa da melancolia e do tédio. Victor Hugo, grande, terrível, imenso como uma criação mítica, ciclópico, por assim dizer, representa as forças da natureza

e a sua luta harmoniosa. Balzac, grande, terrível, e também complexo, retrata o monstro de uma civilização, e todas as lutas, as suas ambições e os seus furores. Gautier, esse, é o amor exclusivo do Belo, com todas as suas subdivisões, expresso na linguagem mais apropriada. [IM, 135.]

Neste ensaio de 1859, Baudelaire partilha com Gautier a distinção entre o Belo e o Bem, a moral e a arte, a «sensibilidade do coração» e a «sensibilidade da imaginação», e a conceção da linguagem poética como «uma espécie de feitiçaria evocatória» (IM, 136) que permite explorar as correspondências entre o mundo sensível (exterior) e o mundo inteligível (interior).

No perfil de Banville, o poeta faz uma crítica do lirismo e uma caracterização sintética da arte que começava a ser moderna, dando conta de uma alteração em curso na poesia, que reflete também a sua prática de poeta:

Com efeito, se lançarmos uma olhadela geral à poesia contemporânea e aos seus melhores representantes, é fácil de ver que ela atingiu um estado misto, de natureza muito complexa; o génio plástico, o sentido filosófico, o entusiasmo lírico, o espírito humorístico, combinam-se e misturam-se nela em doses infinitamente variadas. A poesia moderna tem ao mesmo tempo algo da pintura, da música, da estatuária, da arte arabesca, da filosofia escarninha, do espírito analítico e, por mais feliz e hábil que seja a sua composição, apresenta-se com os sinais visíveis de uma subtileza retirada de diversas artes. [IM, 271.]

Baudelaire refere-se, genericamente, ao diálogo entre a poesia e as outras artes, que ele praticou com invenção e que é um dos eixos da sua poética, mas o alcance é outro:

Até uma data bastante avançada dos tempos modernos, a arte, sobretudo a poesia e a música, não teve outro objetivo que não fosse encantar o espírito apresentando-lhe quadros de beatitude, que contrastassem com a horrível vida de contenção e de luta em que estamos mergulhados.

Beethoven começou a remover os mundos de melancolia e desespero incurável amontoados como nuvens no céu interior do homem. [...] Byron na poesia, Poe na poesia e no romance analítico — um apesar da sua prolixidade [...] e o outro apesar da sua irritante concisão — exprimiram admiravelmente a parte blasfematória da paixão; projetaram raios esplêndidos, fascinantes, sobre o Lúcifer latente que está instalado em qualquer coração humano. Quero eu dizer que a arte moderna tem uma tendência essencialmente demoníaca. [*IM*, 271-272.]

A muitos destes textos fizemos já referência e deles citámos em abono da compreensão de alguns aspetos da obra de Baudelaire, e continuaremos a fazê-lo nos próximos capítulos. Fica a nota de Claude Pichois, que caracteriza o trabalho crítico do poeta como um «incitamento à leitura de um texto e a procura de um equilíbrio entre a distância crítica — o julgamento — e o esforço de identificação com a obra, pela simpatia» (*OC2*, 1078). Uma «crítica de identificação» que abrange

igualmente os seus textos sobre Poe e Delacroix e que funciona como espelho, ainda que, por vezes, deformado, da sua poética.

A rainha das faculdades, Wagner e Guys

A imaginação, «rainha das faculdades», é entronizada no *Salon de 1859*, publicado em quatro números da *Revue française*, mas fora já nomeada, com esse epíteto, na resenha da Exposição de 1855 e nas «Novas notas sobre Edgar Poe». O seu poder criador é agora reafirmado, na secção sobre «A Paisagem»: «a imaginação faz a paisagem»; corolário de uma afirmação anterior, «só a Imaginação contém a poesia», formulada no livro sobre Gautier. A distinção entre a fantasia e a imaginação criadora, que vem de Coleridge, estava também nas «Novas notas» de 1857, embora ela nem sempre seja nítida, a crer numa passagem de uma carta de 1866 a Ancelle, em que o poeta polemiza acerca da designação «poésie *fantaisiste*»: «Qu'est-ce que c'est que celle-là qui n'est pas basée sur la fantaisie de l'artiste, du poète, c'est-à-dire, sur *sa manière de sentir?*» (C2, 610.) Uma ideia que encontra justiça numa redescoberta deste Salão: a obra do pintor e gravador Charles Meryon, mencionado num Salão anterior.

Meryon é o autor de um conjunto de águas-fortes fantásticas e nostálgicas sobre a antiga Paris, «a mais inquietante das capitais» (IM, 202), agora num processo de destruição construtiva, com algum paralelo na paisagem urbana crepuscular dos novos poemas de Baudelaire: «as majestades

da pedra acumulada», «os prodigiosos andaimes dos monumentos em reparação, colando ao corpo sólido da arquitetura a sua arquitetura esburacada de uma beleza paradoxal», «a profundidade das perspectivas aumentada pela ideia de todos os dramas que lá se contêm», «o doloroso e glorioso cenário da civilização» (*IM*, 201).

A imaginação é posta em primeiro plano pelo modo como Baudelaire concebe o *Salon de 1859*: um «rápido passeio filosófico através das pinturas», baseado na memória visual das peças catalogadas no *livret* e na associação livre de ideias que a ausência física dos objetos estimula, uma vez que o crítico, como relatou a Nadar, fez uma única visita à exposição. A passagem foi rápida, mas resultou num extenso ensaio, considerado como um dos textos inaugurais da moderna crítica de arte. Além disso, o Salão apresenta-se, com alguma informalidade, como uma longa carta — *Lettre à M. le Directeur de la Revue française sur le Salon de 1859* — dividida em quatro envios e nove capítulos. O texto termina poeticamente, com um *envoi*, lembrando os remates dos Salões de 1845 e 1846, e os primeiros capítulos debruçam-se sobre a situação do «artista moderno», sobre a fotografia e, o terceiro e o quarto, sobre «A rainha das faculdades» e «O governo da imaginação».

O artista moderno está sob uma pesada ameaça: «Descrédito da imaginação, desprezo pelo grandioso, [...] prática exclusiva do ofício.» (*IM*, 151.) E, em parte, essa ameaça vem do sucesso da fotografia, que é vista pelo crítico como uma «nova indústria» ligada ao narcisismo trivial e vulgar do

público. Já em 1855, Baudelaire negava à fotografia o estatuto de arte e, de facto, na Exposição Universal desse ano, ela aparecia exposta com os produtos industriais. Agora, a fotografia tem o seu espaço próprio de exposição, mas continua a ser vista, pelo poeta, como uma serva da realidade, uma inimiga da imaginação, tal como a pintura realista. A própria presença da fotografia provoca um contágio, no duplo sentido de entusiasmo e contaminação, que reforça, segundo Baudelaire, a decadência de uma arte entregue à ideia de progresso: «De dia para dia a arte encolhe o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor tende cada vez mais a pintar, não aquilo que sonha, mas aquilo que vê.» (*IM*, 157.)

O terceiro capítulo continua a crítica do realismo e expõe os magnos poderes da imaginação:

Misteriosa faculdade, esta rainha das faculdades! Ela está relacionada com todas as outras; excita-as, remete-as para a luta.

[...] Foi a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a criação e, com os materiais reunidos e dispostos segundo regras cuja origem só nas profundas da alma podemos encontrar, criou um mundo novo, produziu a sensação do novo. Como criou o mundo (pode bem dizer-se isso, acho eu, mesmo num sentido religioso), é justo que o governe. [*IM*, 158-159.]

Em 1862, num breve artigo sobre «Peintres et aquafortistes», Baudelaire parece menos radical na

crítica ao realismo, sobretudo por causa de Manet, a quem, numa carta de 1865, diz «vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art» (C2, 497), para voltar a sublinhar a importância da imaginação: «Manet e Legros unem a um gosto decidido pela realidade, a realidade moderna — o que é já um bom sintoma — essa imaginação viva e ampla, sensível, audaciosa, sem a qual, é preciso que se diga, todas as melhores faculdades não são mais do que servidoras sem mestre, agentes sem governo.» (OC2, 738.)

O *Salon de 1859* contém, ainda, uma defesa de Delacroix, desta vez contra os ataques dos críticos das novas gerações, que julgam o pintor de 61 anos ultrapassado. Baudelaire defende a pintura de Delacroix com o argumento de que a imaginação está «aparentada com o infinito» (IM, 159), a transcendência, o sobrenatural, acabando por enunciar um princípio da sua própria poética. Delacroix é aquele que sabe exprimir «o infinito no finito. É o sonho! — e não entendo por esta palavra as tumultuosas confusões da noite, mas a visão provocada por uma imensa meditação, ou, nos cérebros menos férteis, por um excitante artificial» (IM, 173). Lembra Schelling: «O belo é a manifestação do divino no terrestre, do infinito no finito.» (Apud Pichois, OC2, 1397.) A outros lembrará Kant e Schiller. Seja como for, lembra a afirmação seminal do *Salon de 1846*: «Todas as belezas contêm [...] qualquer coisa de eterno e qualquer coisa de transitório — de absoluto e de específico.» Ao eterno corresponde o infinito, o ideal; ao transitório ou efêmero, o finito, a realização concreta do modelo. É esta dualidade, uma vez posta em conflito, que está na base da

ideia de modernidade proferida por Baudelaire, completamente alheia à modernidade entendida em sentido sociológico, económico, materialista, sinónimo de progresso.

Outra defesa empreendida pelo poeta é a de Richard Wagner, que, em 13 de março de 1861, apresenta o *Tannhäuser* na Ópera de Paris, provocando um escândalo. O compositor dirigira já, no ano anterior, três concertos no Théâtre-Italien, com base em excertos do *Navio Fantasma* e de *Tannhäuser*, a que Baudelaire assistira maravilhado, disso lhe dando conta, numa carta de 17 de fevereiro de 1860, em que, tal como sucedera com Poe, a sua admiração se expressa através de um desejo de identificação: «pareceu-me que conhecia esta música [...]; parecia-me que esta música era *a minha*, e reconhecia-a como um homem reconhece as coisas que está destinado a amar» (C1, 672). O poeta tinha escrito sobre Wagner, em 1849, que ele era «o mais ilustre entre os mestres» (C1, 157), mas esta foi a primeira audição da sua música, que recebe como uma «tradução que a minha imaginação fez», de que resultaram «fantasias» (IM, 220).

Perante «uma cabala anti-wagneriana que coliga forças heteróclitas» (Natta, 698), Baudelaire reage com a publicação, em abril, na *Revue européenne*, e depois na *Presse théâtrale et musicale*, de um ensaio, «Richard Wagner», editado em livro, ainda em 1861, com o título *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, em que defende, uma vez mais, alguns dos princípios que entende regerem a arte moderna e que julga patentes na música do compositor alemão. Aliás,

Wagner é apresentado como «ao mesmo tempo poeta e crítico» (*IM*, 229), num paralelo consigo próprio, Baudelaire. Outro paralelo é com Delacroix, o pintor-poeta: Wagner é um músico superior «a *pintar* o espaço e a profundidade, materiais e espirituais» (*IM*, 222). E de novo as ideias de excesso e fantasia, a conotação com o ópio, que já encontrámos, a propósito da pintura de Delacroix e dos contos de Poe: «Ele possui a arte de exprimir, através de subtis gradações, tudo o que há de excessivo, de imenso, de ambicioso, no homem espiritual e natural. Por vezes parece, quando ouvimos esta música ardente e despótica, que reencontramos, pintadas sobre o fundo das trevas rasgado pela fantasia, as vertiginosas concepções do ópio.» (*IM*, 222.)

A música de Wagner vem confirmar ao poeta a existência de sinestésias e «analogias recíprocas», que a imaginação opera «desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade» (*IM*, 221). A expressão «obra de arte total» não ocorre no texto (ver Vasques), mas Baudelaire refere que «a arte dramática» de Wagner visa «a junção, a *coincidência* de várias artes, como a arte por excelência, a mais sintética e a mais perfeita» (*IM*, 219), em que o som sugere a cor, as cores dão a ideia de uma melodia e o som e a cor exprimem ideias (*IM*, 221), não se coibindo de se autocitar, ocultando a autoria e transcrevendo, como concordância com esse ideário, os dois quartetos do seu soneto *Correspondances*.

A obra de Wagner vem igualmente confirmar o dualismo inerente ao ser humano, plasmado na música do compositor, nomeadamente no *Tannhäuser*,

ópera que «representa a luta dos dois princípios que escolheram o coração humano para principal campo de batalha, isto é, da carne com o espírito, do inferno com o céu, de Satã com Deus» (IM, 230). E uma outra dualidade, corolário da anterior, diz respeito à relação entre o antigo e o moderno, detetada também em Delacroix, legível na poesia de Baudelaire, e fundamento do conceito de modernidade exarado no *Pintor da Vida Moderna*: «se, pela escolha dos seus assuntos e pelo método dramático, Wagner se aproxima da Antiguidade, pela energia apaixonada da sua expressão ele é atualmente o representante mais verdadeiro do temperamento moderno» (IM, 242).

Le Peintre de la vie moderne é o primeiro estudo das relações entre a arte e a cultura modernas, publicado, em 1863, em três números do *Figaro*, embora tenha sido esboçado no final de 1859. O termo *modernité*, já usado por Balzac, Chateaubriand e Gautier, é aqui empregue, pela primeira vez, num sentido positivo e em ligação com a experiência da vida urbana. Mas, antes ainda de formulado, o conceito de modernidade começa a definir-se na escolha que Baudelaire faz do material que serve de pretexto (realmente, de pré-texto) à sua reflexão: um conjunto de gravuras, de desenhos e esboços sobre a vida, figuras e costumes, de Paris, da autoria de Constantin Guys, um artista discreto e antigo repórter de *The Illustrated London News*. O texto foi passando por diferentes fases e tendo outros títulos, dois dos quais me parecem reveladores da sua evolução conceptual: *Monsieur G., peintre de mœurs* e *Le peintre de la Modernité (Constantin Guys de Sainte-Hélène)* (o destaque é

do autor). Mas o que parece persistir nesta ideia de modernidade é uma concepção dramática, de representação do «espetáculo da vida elegante e dos milhares de vidas flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade», enunciado no final do *Salon de 1845*.

Logo no título do primeiro capítulo, «A moda, o belo e a felicidade», Baudelaire tem a ousadia de colocar a *moda* no lugar que o *verdadeiro* ocupa na tríade homóloga da tradição clássica: o Belo, o Verdadeiro e o Bem. Deste modo, a moda, epítome do efêmero, do transitório e do contingente, é a categoria que vai mediar a relação entre a estética (o belo) e a ética (a felicidade, o bem). Com este movimento, o que passa a definir «o antigo» (o eterno, o ideal) é «o moderno» (o efêmero, o novo), e não o inverso, quando, de acordo com a tradição, era o modelo (o ideal) que (pré-)definia a sua atualização (o novo). O efêmero passa a constituir-se como um valor positivo, uma vez que, como no *exemplo* da moda, é ele que propicia a mudança e a renovação, permitindo, assim, redefinir a tradição, isto é, o próprio conceito de tradição.

«A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.» (*IM*, 290.) Por outras palavras, «a beleza passageira, fugaz, da vida presente» é o que faz «a *modernidade*» (*IM*, 317). Mas, uma vez que «[h]ouve uma modernidade para cada pintor antigo», isso significa que «qualquer *modernidade*» se pode «tornar antiguidade» (*IM*, 290). Estamos perante um sistema dual e relacional, em que o antigo e o novo, o eterno e o efêmero, são reversíveis (o eterno pode virar efêmero, e o efêmero

tornar-se eterno), não permitindo uma antinomia em que cada um deles exclui o outro, antes criando uma dependência conceptual entre um e o outro. Neste sentido, a modernidade é feita de um choque de temporalidades; e por isso a modernidade não é a moda, pois a moda, dirá Michel Foucault, é «o que se limita a seguir o curso do tempo».

No centro deste embate de duas temporalidades contraditórias estão duas figuras que se opõem, cada uma com as suas máscaras e os seus avatares: o *dandy*, o ser artificial por excelência, que se transfigura em *flâneur*, e a mulher, o ser natural por excelência, na concepção misógina de Baudelaire, que a maquilhagem transfigura e aproxima, momentaneamente, do *dandy*. O artifício constitui o ponto de intersecção de ambos, mas nunca de fusão, uma vez que o *dandy* é interiormente artificial, e, como tal, superior à mulher, cuja artificialidade é tão-somente exterior. Porém, o dandismo, com o seu distanciamento estudado e o seu estoicismo, se aparece como «uma armadura moral e um prolongamento do culto do Belo» (Natta, 580), não se esgota numa demonstração exterior de aristocratismo.

Para Baudelaire, a modernidade é uma experiência indissociável da atualidade da vida das grandes cidades, personificada no «artista» (poeta, criador) enquanto «homem do mundo» e «homem das multidões», figura próxima do *dandy* e do *flâneur*, mas que não se confunde totalmente com eles. Essa experiência estética do presente, intimamente ligada à espetacularização (ou teatralização) da existência, ao culto das imagens e da vagabundagem, exige um trabalho de interiorização

da própria cidade e, com isso, a construção de uma identidade nova, que resulta do confronto com a multidão, de que, paradoxalmente, se alimenta e se destaca, na qual se mistura e da qual se eleva. É esta transfiguração irónica que dá corpo ao «heroísmo da vida moderna», em que o «eu insaciável do *não-eu*», essa disponibilidade para «ser ele mesmo e um outro», como se diz em *Les Foules* (poema em prosa), é o que lhe permite captar o instante, como no emblemático *À une passante*, e atribuir-lhe uma significação. E, por isso, o poeta moderno é um decifrador, num duplo sentido: hermético e hermenêutico. O poeta é um leitor do mundo. É um «homem do mundo» que deve cultivar a curiosidade e a ingenuidade da criança, procedendo a um despojamento das convenções (sociais e artísticas) e a uma reeducação do olhar, necessária também do lado da leitura, aspetos que Baudelaire não se cansa de referir ao longo dos seus textos e que se tornarão tópicos fundamentais no modernismo do início do século xx.

Entretanto, Baudelaire escreve e publica, desde abril de 1857, 32 poemas destinados à segunda edição de *Les Fleurs du Mal*. A coexistência no tempo da maioria destes poemas novos com as reflexões sobre a obra de alguns poetas contemporâneos, a música de Wagner, as águas-fortes de Meryon e as estampas de Guys, é um feito assinalável. Especialmente, em 1859-1860, quando dá a conhecer nove poemas dos «Tableaux parisiens», entre os quais *Le Cygne*, *Les Sept Vieillards* e *Les Petites Vieilles*, estes dois reunidos sob o título *Fantômes parisiens*, e os três dedicados a Victor Hugo. E também *La Chevelure*, *À une passante* (nova forma do erotismo

urbano e lutuoso), *L'Albatros* (memória ainda da sua viagem marítima e grande alegoria do poeta) e *Le Voyage*, o poema que fecha e redimensiona a coletânea. Estes dois últimos poemas são objeto de uma edição de autor, um *placard* ou folha impressa, em 1859.

A propósito dos *Fantômes parisiens*, título que parece antecipar o da nova secção, Baudelaire diz, numa carta de maio desse ano, a Jean Morel, que eles fazem parte de «uma nova série que eu quero tentar, e receio bem ter conseguido simplesmente ultrapassar os limites atribuídos à Poesia» (C1, 583). E Victor Hugo, ao agradecer a dedicatória destes poemas, em outubro, confirma essa intuição: «Vous dotez le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau.» (LAB, 188.)

***As Flores do Mal* (1861): a capital das dores**

«De todos os nossos grandes poetas, Baudelaire é aquele cuja vida esteve, constantemente, fixada em Paris. Da viagem ao Oriente ao exílio na Bélgica, além de algumas estadias em Honfleur, quase todas bastante breves, e de viagens ainda mais rápidas à província, quase nunca saiu da capital. Mas errou, como Nerval, de domicílio em domicílio, perpetuamente insatisfeito. [E] fazia longas caminhadas, com amigos ou mais frequentemente sozinho.» (Citron 2, 332.)

A cidade onde o poeta deambula está agora virada do avesso, graças às obras de renovação do barão Haussmann. Entre 1852 e 1870, foram demolidas, em Paris, 20 000 casas, para permitir a construção de mais de 40 000 e a abertura de novas avenidas. Dos muitos livros sobre o assunto, *Paris démoli*, de Édouard Fournier, teve direito a uma resenha de Gautier, em *Le Moniteur universel*, de 21 de janeiro de 1854: «A fisionomia de Paris está em muitos

lugares alterada de cima a baixo. [...] Um pedaço do passado cai com cada uma dessas pedras, onde se lia, escrita sob a ferrugem do tempo, a história dos nossos antepassados; o alinhamento corta pela metade mais de uma memória que gostaríamos de manter. [...] As memórias queridas perdem-se no meio dessa azáfama universal; mas o que fazer?» A resposta poética de Baudelaire são os «Tableaux parisiens», nome inspirado, talvez, no *Tableau de Paris* (1781), de Louis-Sébastien Mercier, que deu origem a um género com continuidade, em 1852, numa obra homónima de Edmond Texier.

Se, na primeira edição, *Les Fleurs du Mal* eram já comparadas à *Divina Comédia*, embora destituída de Purgatório e Paraíso, a segunda edição, com os «Tableaux parisiens», vem consumir a analogia. Ou cumprir a profecia de Balzac, em *La Fille aux yeux d'or* (1834), quando se refere a Paris como «esse inferno que, talvez, um dia, venha a ter o seu Dante». Agora, há quem fale em Baudelaire como um novo Balzac.

A edição de 1861 trouxe alterações importantes, além dos seis poemas excluídos pelo tribunal, que exigem uma renovada leitura da obra. Baudelaire retira a epígrafe de Agrippa d'Aubigné, mantém a dedicatória a Gautier e o prólogo *Au lecteur*, aumenta o número de poemas de 100 para 126, inclui uma nova secção, «Tableaux parisiens», e altera a ordenação das secções seguintes, melhorando o encadeamento e as transições entre os poemas e entre as secções. A coletânea continua a abrir com o poema *Bénédiction*, mas passa a concluir, abrindo para uma outra dimensão, com *Le Voyage*, em vez de fechar com *La Mort des artistes*. O movimento

geral de uma peregrinação ou de um itinerário espiritual, entre um nascimento e uma morte, permanece, mas o enredo muda e o desfecho da viagem alegórica também, ao dar aos mortos (os viajantes) a possibilidade de um renovo em contacto com o Desconhecido.

A primeira secção, «Spleen et Idéal», sobe para 85 poemas, mais de metade do total, marcando, decisivamente, a orientação contrastante do pensamento poético de Baudelaire, o dissídio interior do poeta, entre o desejo de elevação ao ideal (de beleza) e a queda no *spleen*. Esta secção já não conta com os poemas interditos judicialmente e termina agora com o poema *L'Horloge*, marcando bem o tempo como a causa do tédio, do *spleen*, por certo uma melhor transição para a próxima secção do livro.

A segunda (e nova) secção, «Tableaux parisiens», contém, de entre os 10 poemas novos que a constituem, alguns, já referidos, que hoje identificam Baudelaire como poeta moderno, pós-romântico. A transferência para os «Quadros parisienses» de poemas que, na edição anterior, figuravam na primeira secção, trouxe-lhes um novo enquadramento semântico e simbólico e deu à secção, e ao livro, um cunho acentuadamente urbano: *Le Soleil*, *À une mendicante rousse*, *Le Crépuscule du soir*, *Le Jeu*, «Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...», «La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...», *Brumes et pluies* e *Le Crépuscule du matin*, poema com que se encerra o conjunto, abrindo-o, contudo, a «Le Vin», agora a terceira secção. Os primeiros «Quadros parisienses» evocam uma imagem luminosa da cidade, mas a ideia de Paris como um inferno terrestre predomina.

Os «Tableaux parisiens» vêm mostrar que o Inferno é *aquí*. Um aquí que tem, sobretudo, uma dimensão interior, metafísica, que corresponde à perda daquela cidade-memória, cindida entre o passado e o presente. *Le Cygne* é o poema do choque de temporalidades associado à noção de modernidade: «Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)», diz a primeira parte. E a segunda (repare-se na violência do *enjambement* inicial):

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

Na carta, de 7 de dezembro de 1859, em que oferece *Le Cygne* a Victor Hugo, Baudelaire refere que o poema foi motivado por «um acidente, uma imagem» de um cisne «em sofrimento», a que associou emoções e sentimentos diversos e a lembrança de «todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, [de] todos aqueles que estão privados de qualquer coisa impossível de achar». O poema é, justamente, dedicado:

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve!

Os «Tableaux parisiens» são poemas-quadros, dispostos numa sequência intencional, entre duas paisagens (*Paysage* e *Rêve parisien*) que estuam

numa alvorada crepuscular (*Le Crépuscule du matin*). A Paris transfigurada pelos estaleiros do barão Haussmann é vivida pelo poeta de um modo disfórico, como fica patente em *Le Cygne*, mas também em *À une passante*: «La rue assourdissante autour de moi hurlait.» Neste soneto dilacerante, a possibilidade do amor entrevisto numa troca de olhares, numa rua movimentada, é o próprio instante (o relâmpago-noite) da sua perda:

Un éclair... puis la nuit! Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus dans l'éternité?

O paradoxo deste soneto está no que ele pretende fixar: o triunfo da *beleza*, que só pode acontecer se ela for *passageira*.

A dimensão onírica de muitos poemas (da secção e da coletânea) é igualmente notável, como sucede em *Rêve parisien* ou *Les Sept Vieillards*, um poema de 13 estrofes, que teve sete versões, em que a passagem de uma realidade observada (a «formigante cidade» das primeiras estrofes) para uma realidade sonhada (a visão espectral de um velho sinistro que se multiplica, qual judeu errante, até ao absurdo possível de um oitavo sócia) é feita através das «hipérboles da alucinação» (OC2, 568), lidas em Goya, num delírio em que a cidade se liquefaz no mar alto de uma mente tempestuosa, à beira do naufrágio:

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,

Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!

A terceira secção, «Le Vin», que, em 1857, era a penúltima, mantém os mesmos poemas, mas o seu reposicionamento permite uma continuidade temática com os poemas de Paris. Agora, as personagens que povoam estes cinco poemas, como os trapeiros, os assassinos, os amantes e os artistas vêm juntar-se à mendiga ruiva, aos cegos, às velhas e aos anciãos da secção anterior, enquanto alegorias de uma condição solitária, marginal, que inclui o próprio poeta, gerada pela construção das cidades modernas.

A quarta secção, «Fleurs du Mal», que, na primeira edição, vinha logo depois de «Spleen et Idéal», mantém os mesmos poemas, exceto três excisados pelo tribunal. «Mas o sentido da secção é o mesmo de 1857: uma reflexão sobre a ‘volúpia’ na sua relação intrínseca com o Mal, sobre a perversão, encarnada aqui pela ‘contrarreligião’ de Lesbos, mas também por uma tentação sádica (*Une martyre*) já atravessada em «Spleen et Idéal» por devaneios sombriamente masoquistas. *Un voyage à Cythère*, grande parábola antipagã sobre a expiação do amor, apresenta ao poeta uma ‘força simbólica’ e uma ‘imagem’ da castração.» (Dupont, 32.)

A quinta secção, «Révolte», precede agora a sexta e última, «La Mort», como se a rebelião, a curiosidade, a blasfémia, tivessem como consequência certa a morte, a qual, no entanto, não parece ser um castigo e sim, no último poema, *Le Voyage*, uma libertação do tédio, ou seja, do tempo, através de uma viagem de descobrimento,

viagem iniciática, de cariz órfico, comparada ao curso da escrita poética, que culmina numa catástrofe sem retorno: «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*»

As Flores do Mal de 1857 estavam ainda dominadas pela herança romântica de uma poesia centrada na melancolia do poeta, no seu génio incompreendido, nos seus amores e desamores. *As Flores do Mal* de 1861 não renegam este domínio, mas recentram a coletânea na relação entre o poeta e a cidade de Paris, dando início a uma nova poesia urbana, consentânea com a modernidade estética pensada por Baudelaire, e abrindo caminho aos poemas em prosa de *O Spleen de Paris*. Este conseguimento deve-se, em boa medida, à contaminação trazida pelos «Tableaux parisiens» enquanto processo formal de representação da vida metropolitana, que Balzac havia desenvolvido, no campo do romance, a partir do livro de Mercier. Se «Balzac liga a imagem isolada da cidade a outros quadros, conduzindo o leitor a uma experiência complexa da vida urbana, Baudelaire descobre a possibilidade da transposição lírica do quadro e, com isso, de uma maior condensação da experiência urbana na espessura momentânea da consciência de um sujeito que se experimenta no seio da cidade» (Stierle, 452).

Mais sobre o trabalho poético

A preferência de Baudelaire pelas formas fixas, como o soneto e as estrofes de quatro versos, a

predominância do alexandrino, do octossílabo e do decassílabo, e das rimas alternadas, dão dele a imagem de um poeta clássico. É certo que se trata de um «estranho clássico das coisas que não são clássicas», na penetrante observação do editor Pierre-Jules Hetzel. Ou um misto de clássico e de romântico, na apreciação de Flaubert: «Vous avez trouvé le moyen d'être *classique* tout en restant le romantique transcendant que nous aimons.» (LAB, 156.) Já Banville é perentório, ao dizer que o poeta pratica «um amor da ordem e da regra que procedem rigorosamente do século XVII» (*apud* Robb, 214). Rimbaud será mais severo: «La forme si vantée en lui est mesquine: les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.» (Carta a Paul Demeny, de 15 de maio de 1871.)

Para o poeta, «as retóricas e as prosódias não são tiranias inventadas arbitrariamente, mas uma coleção de regras exigidas pela própria organização do ser espiritual. [...] elas contribuíram para a eclosão da originalidade» (IM, 164). No caso do soneto: «Porque a forma constrange, a ideia brota mais intensa.» (CI, 676.)

Baudelaire é um trabalhador do verso, que revê constantemente os seus poemas, mesmo depois de publicados, seguindo o preceito horaciano do «*limæ, labor et mora*». Como ele escreveu, logo em 1846, nos «Conselhos aos jovens literatos»: «A inspiração é decididamente a irmã do trabalho diário. Estes dois contrários não se excluem.» Além do mais, «a sensibilidade de coração não é em absoluto favorável ao trabalho poético» (IM, 134). Ele persegue uma forma poética que, na esteira de Poe, alie a eficácia da brevidade à domesticação das paixões.

Um estilo que encontrou em Gautier, marcado por «uma exatidão que arrebatava, que espanta, e que faz pensar naqueles milagres produzidos no jogo por uma profunda ciência matemática» (*IM*, 136), e que não parece incompatível com a ideia da escrita como uma «feitiçaria evocatória» (*IM*, 136). No fundo, uma poética da condensação, a que chama «o infinito diminutivo» (*OC1*, 696), o que significa «dar a ideia da grandeza e por vezes do gigantismo num quadro restrito» (Pichois, 258), até porque «cada um é o diminutivo de toda a gente» (*IM*, 230).

O soneto, caído em desuso no século XVIII, recuperado por alguns românticos e pelos parnasianos e simbolistas, tem, em Baudelaire, um uso intensivo, quer sob a forma regular do soneto francês (assim designado devido à disposição das rimas: abba/abba/ccd/ede) quer através de múltiplas variantes. Nas *Flores* de 1857 há 43 sonetos, em 101 poemas, sob 34 formas diferentes, e só 5 são sonetos regulares (os irregulares, por terem mais de duas rimas nos quartetos, são chamados sonetos libertinos). Em 1861, são 59 sonetos, em 127 poemas. Em geral, o que o poeta procura, com subtileza, através, por exemplo, do jogo das rimas, é uma adequação de cada soneto ao tom necessário à situação representada: mais sério, mais irónico, mais satírico. Como ele diz na carta acima citada: «Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique.»

Para um poeta dualista, como Baudelaire, o soneto oferece uma estrutura opositiva, no plano semântico, uma tensão entre os quartetos e os tercetos (ou o dístico), que permite articular equilíbrio, maleabilidade e riqueza formais com um

estilo argumentativo, paralelístico ou antitético, à semelhança de um silogismo. O que é singular, nele, é a procurada dissonância entre o estilo e as ideias, para usar palavras suas: «Le style d'autant plus décent que les idées sont moins décentes.» (OC1, 595.) O atrito entre a convenção das formas e a inconveniência dos assuntos tratados levou mesmo Sainte-Beuve a dizer que ele «petrarquiza sobre o horrível» (LAB, 332).

Este constante desacordo explica a presença da ironia enquanto traço transversal da poesia de Baudelaire, em aliança com as ideias de duplo, de desdobramento e de sobrenaturalismo. Para ele, existem «[d]uas qualidades literárias fundamentais: sobrenaturalismo e ironia» (*Fusées*). A ironia é o contrapeso do sobrenaturalismo, como o grotesco do sublime. Philippe Hamon destaca dois poemas demonstrativos de dois tipos de ironia: *L'Héautontimorouménos* e *Paysage*.

Em *L'Héautontimorouménos* (literalmente, aquele que se castiga a si próprio), a ironia é tematizada. É um poema composto por uma acumulação de oxímoros, em que o poeta se vai desdobrando (damos apenas um excerto):

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?

Elle est dans ma voix, la criarde!
C'est tout mon sang, ce poison noir!
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde!

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Paysage é o poema de abertura dos «Tableaux parisiens». Teve, anteriormente, o título *Paysage parisien*, cujo adjetivo se tornou desnecessário, dado o enquadramento da secção, mas que, desse modo, passou a criar expectativas, já que o substantivo continua a estar associado aos espaços rurais, campestres, ajardinados, idílicos, que são defraudadas pelo jogo antitético do vocabulário e por várias alusões intertextuais. O poema revela ser um ato deliberado de composição, marcado por uma autorreflexividade típica da distância crítica da ironia:

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire
De mes pensers brûlants une tiède atmosphère.

Na sua defesa das *Flores do Mal*, que, recorde-se, visa «representar a agitação do espírito no mal», o poeta caracteriza o seu processo criativo como uma constante oscilação entre dois polos opostos: «À un blasphème j'opposerai des élanements vers le Ciel, à une obscénité, des fleurs platoniques.» A antítese é uma figura da poesia romântica, mas enquanto Hugo busca a harmonia dos contrários, Baudelaire procura exhibir a dis-

cordância, levando a antítese ao extremo limite do oxímoro. E isso é legível no desajuste entre diferentes níveis de linguagem, como se fossem placas tectónicas de matéria verbal num embate constante.

Outras singularidades da poesia de Baudelaire têm que ver com o alargamento do vocabulário, a promoção do adjetivo e a intensidade das imagens sensoriais (olfativas, visuais, táteis, sonoras), lidos como uma «revolução lexical» (Philippe e Piat, 359). Na perspetiva de Paul Claudel, «é uma extraordinária mistura do estilo raciniano e do estilo jornalístico do seu tempo». Num dos projetos de prefácio para a segunda edição das *Flores do Mal*, o poeta afirma «que a poesia está ligada às artes da pintura, da cozinha e da cosmética pela possibilidade de exprimir toda a sensação de suavidade ou de amargura, de beatitude ou de horror pelo acasalamento de um determinado substantivo com um determinado adjetivo, análogo ou contrário» (*IM*, 320-321).

A composição dos novos poemas para as *Flores* de 1861 criou em Baudelaire, como vimos, a convicção de «ter conseguido ultrapassar os limites atribuídos à Poesia». De facto, «ao compor os grandes poemas que formam o essencial dos ‘Tableaux parisiens’, Baudelaire toma consciência dos limites que a poesia versificada lhe impunha. *Le Cygne*, *Les Sept Vieillards* e *Les Petites Vieilles* evocam a realidade quotidiana da capital num tom que difere significativamente do *Crépuscule du soir* e do *Crépuscule du matin* compostos quase dez anos antes: o vocabulário é mais variado, mais compósito, mais familiar também; alguns versos, voluntariamente despoja-

dos, aproximam-se da prosa. Mas não é suficiente, para tratar de assuntos prosaicos, despoetizar o verso. Face a um mundo novo, votado ao culto do progresso, é preciso uma poesia nova» (Kopp, 94), cumprida, nalguma medida, pelos poemas em prosa, cuja escrita é acompanhada por uma reflexão acerca de algumas limitações do lirismo: «o modo lírico da nossa alma obriga-nos a considerar as coisas, não sob o seu aspeto específico, excecional, mas com os seus traços principais, gerais, universais. A lira foge a todos os pormenores com que o romance se delicia» (*IM*, 268-269); «o autor de uma novela tem à sua disposição uma imensidade de tons, de tonalidades de linguagem, o tom raciocinante, o sarcástico, o humorístico, que a poesia rejeita e que são como que dissonâncias, injúrias à ideia de belo puro» (*IM*, 104-105).

Se parte destas observações são motivadas pelas novidades trazidas pela segunda edição das *Flores do Mal*, elas têm uma relação manifesta com *O Spleen de Paris* e a sua miscigenação de formas e procedimentos (conto, fábula, parábola, moralidade, *faits divers*, prosa lírica, caricatura, sátira, diálogo, prece), de temas e motivos, citações, ecos ou referências a canções populares, peças musicais, obras de arte visual, textos literários e filosóficos. Ainda assim, nas *Flores do Mal*, são ensaiados modos de um lirismo narrativo, em *Le Reniement de saint Pierre, Abel et Caïn* ou *Le Voyage*, o seu poema (em verso) mais longo.

Baudelaire é um poeta culto, um grande criador de imagens e de alegorias. A sua poesia possui um intertexto riquíssimo, dos Clássicos e da Bíblia aos contemporâneos, das alturas da mitologia e do

pensamento ao chão do jornalismo, e a sua poética alquímica tem como eixos as relações intersensoriais e o paralelo com as artes visuais.

O Spleen de Paris

Le Spleen de Paris é uma obra póstuma e incompleta, heterogênea, híbrida, singular, que esteve em construção durante uma década, acabando por ser editada, em 1869, por Charles Asselineau e Théodore de Banville, com o título *Petits Poèmes en prose*. O conjunto é formado por 50 poemas, ordenados segundo uma lista de Baudelaire, a que os primeiros organizadores da sua obra decidiram juntar uma carta a Arsène Houssaye, de 1862, como prefácio, e o poema em verso *Épilogue*, que o poeta destinara a uma reedição de *Les Fleurs du Mal*. Asselineau e Banville desconheciam que a correspondência do poeta refletia uma evolução no seu entendimento do livro que o levaria a preferir o título *Le Spleen de Paris*, surgido, por três vezes, na imprensa, a enquadrar a publicação de poemas em prosa, em 1864 e 1866.

Com os poemas em prosa, Baudelaire prossegue a crítica das relações entre a poesia e o mundo, pondo em questão a própria noção de poema, sugere-

rindo, até, que os tempos prosaicos da «decadência do progresso» são impróprios para o lirismo, o que, em termos temáticos, era já evidente nas *Fleurs*, sobretudo de 1861. O desígnio não parece ser tanto o de «despoetizar o verso», quanto o de narrativizar a poesia lírica, contaminando-a com «a prosa do mundo». A «poesia sem o verso», na definição de Todorov para o poema em prosa, abre a possibilidade de uma síntese entre os géneros lírico e narrativo, se entendidos como opostos. Síntese que não vive de um apagamento das fronteiras entre os dois géneros e sim da sua tensa articulação, enquanto modo de dizer as contradições da vida moderna, tal como é definida pelo próprio Baudelaire desde o *Salon de 1845*. Mas a transgressão não é uma tarefa simples, mesmo para um poeta voluntarioso, que terá de rever algumas das suas posições conservadoras sobre os géneros literários.

A convicção de que cada género deve permanecer no lugar que lhe foi atribuído pelo sistema é amplamente partilhada entre os poetas do tempo. Banville, o primeiro a receber entusiasticamente os poemas em prosa de Baudelaire, publicados, em 1862, em *La Presse*, como «um verdadeiro acontecimento literário», que abria um caminho novo à poesia, no seu *Petit Traité de poésie française* (1872), nega a possibilidade de haver poemas em prosa, ao arrepio da sua própria prática de poeta. Gautier, no prefácio que escreve, em 1868, para as primeiras obras completas de Baudelaire, e num texto em que enaltece a singularidade dos *Petits Poèmes en prose*, não evita dizer: «Querem separar o verso da poesia, é uma loucura moderna que não leva senão à aniquilação da própria arte». Mas é

talvez o primeiro a caracterizar o poema em prosa de Baudelaire como uma «forma híbrida, flutuando entre o verso e a prosa» (Gautier, 88).

A prática do poema em prosa, em Baudelaire, não podia ser alheia à sua condição de tradutor e estudioso de Poe, porque o que ele traduz para si, ou como seu, do escritor norte-americano excede em muito os enredos das suas histórias fantásticas. Como ficou dito, num capítulo anterior, nas *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, o poeta glosa abundantemente, até ao limite do plágio, a conferência *The Poetic Principle*, em que é feita a defesa do «*poem per se*», no sentido da «arte pela arte», considerando o poema longo uma contradição em termos.

Uma das ideias fortes de Poe é a de que a brevidade favorece a «Unidade» de uma obra e, portanto, «a totalidade do seu efeito ou impressão». Este preceito da brevidade é particularmente importante para a noção de «pequeno poema em prosa», e tem bons exemplos em *Le Port*, *Enivrez-vous* e *Le Miroir*, onde a contenção serve a eficácia do poema, embora Baudelaire reconheça que os seus poemas em prosa têm uma extensão indefinida. A prioridade, enunciada na carta-prefácio a Houssaye, é cortar o «fio interminável de uma intriga supérflua», que a prática (jornalística) do folhetim (dispositivo da «literatura industrial») instituíra e disseminara, mas sem deixar de «exercer a pressão» (Poe) do modo narrativo. Outro aspeto importante que Baudelaire retoma em Poe diz respeito a *um ponto* em que a narrativa curta parece superior ao poema (em verso): «O ritmo é necessário ao desenvolvimento da ideia de beleza,

que é o objetivo maior e mais nobre do poema. Ora, os artifícios do ritmo constituem um obstáculo inultrapassável a esse desenvolvimento minucioso de pensamentos e de expressões que tem por objeto a verdade.» (IM, 104-105.)

Petits Poèmes en prose, depois *Le Spleen de Paris*, é uma obra que Baudelaire vinha dando a lume, e como que ensaiando, desde 1855, quando colabora na *Hommage à C. F. Denecourt*, atrás referida, com dois poemas em verso (*Les Deux Crépuscules: Le Soir; Le Matin*) e dois primeiros poemas em prosa (*Le Crépuscule du soir* e *La Solitude*), ainda sem esta designação, mas estabelecendo já entre eles um *pendant* ou emparelhamento. Esta é, aliás, uma das ideias fortes do novo livro. Contudo, o que sobressai na carta a Desnoyers que acompanha estes poemas é um corte com uma ideia de poesia romântica ligada à natureza, alimentada por um panteísmo difuso, em favor de uma poesia centrada nos crepúsculos da grande cidade, ainda que a visão romântica do génio se mantenha, e também a solidão do poeta, entendida como condenação e consolação, expressa na *Bénédiction* das *Flores do Mal*, ou como condição necessária da sua singularidade: «L'homme de génie veut être un, donc solitaire.» (OC1, 700.) Ainda assim, essa carta de 1855 termina com uma frase espantosa, que anuncia os poemas por vir: «[...] je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines.»

A ideia de emparelhamento (simetria, correspondência), indiciada pela coincidência de alguns títulos de poemas entre as *Flores* e o *Spleen*, é

reforçada numa carta a Victor Hugo, de 17 de dezembro de 1863, em que Baudelaire diz esperar poder enviar-lhe «*Les Fleurs du Mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant». Em carta a Armand Fraisse, de 1865, uma expressão equivalente é mesmo incorporada no título: «*Les poèmes en prose paraîtront dans la seconde partie de cette année, chez Hetzel, sous le titre *Le Spleen de Paris, pour faire pendant aux Fleurs du Mal**». Por vezes, no processo de translação, que é o de «fazer *pendant*», os poemas em prosa surgem como uma espécie de «reescrita» dos seus pares em verso. É o caso de *L'Invitation au voyage*. Mas se o projeto era tornar os dois livros complementares, como dois volantes de uma mesma obra, isso não significa que existam, necessariamente, duas versões de um único poema, uma em prosa e uma em verso, mesmo quando o título dos dois textos é idêntico, ou que para cada poema em verso exista sempre a sua contraparte em prosa. Como propõe Jean-Luc Steinmetz: «Mais vale olhar o conjunto do *Spleen de Paris* como uma construção concertante que ecoa o volume das *Fleurs du Mal*.»

Dominique Combe lembra, por sua vez, que «os poemas em prosa contrastam com os poemas em verso pelo seu caráter discursivo: onde o poema sugere, a prosa desenvolve, sublinha, por uma espécie de expansão retórica». Deste modo, no poema em prosa, as relações metonímicas tendem a dominar as relações metafóricas, até porque nele se dá uma «profusão de pormenores concretos, no limite do descritivo» (Combe, 96). Porém, o que a marcha da prosa acrescenta à dança de um

poema nem sempre consiste no desenvolvimento de imagens, temas ou motivos preexistentes nos versos. A expansão do poema em prosa faz-se também pela junção de novos temas e motivos, e pela introdução de personagens ou outros elementos narrativos, em prol de um alargamento discursivo do texto.

No *Spleen de Paris* «são numerosos os textos que tendem para a ficção em prosa pura e simples (*Une mort héroïque* é um bom exemplo), mostrando que a inflexão do poema em prosa para o conto, a crónica ou outro tipo de narrativa breve, «está bem inscrita na natureza do género desde as suas origens» (Combe, 105). O que marca a maioria dos textos é a sua linearidade narrativa: «a ordem cronológica, mesmo se regida por uma lógica irracional, fantástica, nunca é perturbada, como o mostram a composição, as ligações sintáticas e o jogo dos tempos verbais» (Combe, 107). Ainda assim, as construções paralelísticas, os efeitos de repetição de palavras e sonoridades, os vestígios formais da estrofe e do alexandrino, mostram que alguns elementos característicos da poesia versificada não são incompatíveis com o desenvolvimento descritivo ou narrativo do poema em prosa praticado por Baudelaire. Um dos melhores exemplos de um intenso trabalho de linguagem, a todos os níveis, é *Les Bons Chiens*.

Numa carta a Armand Du Mesnil, Baudelaire fala dos *Poèmes nocturnes*, título que deu aos poemas em prosa publicados na revista *Le Présent*, em 1857, como «ensaios de poesia lírica em prosa, no género de *Gaspard de la Nuit*» (C2, 128), de Aloysius Bertrand, ou seja, experimentos num

gênero textual que se abre à tensão entre o lírico e o narrativo, o poético e o prosaico, com uma forte dimensão de fantasia, e em que o poeta vai embu-tindo enunciados das mais diversas proveniências textuais. Este título crepuscular é substituído, em 1861, por um mais neutro, mas paradoxal, *Poèmes en prose*, designação com que reúne os nove textos selecionados para a *Revue fantaisiste*. A escolha repete os seis poemas da revista *Le Présent* e acrescenta três inéditos: *Les Foules*, *Les Veuves* e *Le Vieux Saltimbanque*. A palavra *fantasia*, que sinaliza a orientação estética da revista, e que está também no subtítulo do *Gaspard de la Nuit*, não exclui, em Baudelaire, a dimensão do «fantástico real da vida» (OC2, 697), outro dos oxímoros da sua poética.

A *fantasia* é uma mistura de verdade, sonho e humor, na esteira dos *Phantasiestücke in Callots Manier* (1815), de E. T. A. Hoffmann. E os contos de Hoffmann, com o romance gótico inglês, estão na origem do gênero *fantástico*, desenvolvido por Poe, que Baudelaire traduz e traz para os seus poemas em prosa. A fantasia e o fantástico são termos geminados, mas distintos. O fantástico está ligado às sensações de medo e de angústia, e à «inquietante estranheza». A fantasia sugere o devaneio, o maravilhoso, o capricho e o humor. Alguns poemas em prosa apresentam-se como «pequenos dramas tingidos de fantasmagoria, jogando com a fronteira (e a confusão) entre o real e o surreal» (Labarthe, 58), ou mesmo num registo próximo do maravilhoso e do feérico, como *Les Dons des Fées* e *Les Bienfaits de la lune*, poema que fala de «flores monstruosas» e «flores sinistras».

Les Foules, Les Veuves e Le Vieux Saltimbanque corporizam a temática relativa à «cidade fervilhante, cidade cheia de sonhos», e marcam uma rutura com as antiguidades de Bertrand. É interessante verificar que, em futuras republicações, os três poemas permanecem associados pela mesma ordem, por indicarem, por certo, três figuras fundamentais da Paris imaginada de Baudelaire, estabelecendo relações importantes entre si. Este triângulo poético permite ainda perceber o processo de constituição do poeta enquanto figura de alteridade, de abertura ao outro, que ora facilita a sua projeção nas personagens das viúvas pobres e do velho saltimbanco (ou, noutros poemas, do bobo, do trapeiro, do vagabundo) ora o capacita para uma identificação com algumas das figuras que representam os degredados e degradados da vida moderna. No fundo, trata-se do desdobramento da voz do poeta: «o poder de ser ao mesmo tempo ele próprio e outro» (*IM*, 48). Baudelaire designa, ironicamente, este processo de «santa prostituição da alma», em *Les Foules*, de que transcrevo um excerto:

Multidão, solidão: termos iguais e convertíveis pelo poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão, não sabe também estar sozinho numa multidão atarefada.

O poeta tira prazer deste incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outrem. Como aquelas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de cada um. Só para ele, tudo está vago; e se alguns lugares lhe parecem estar vedados, é porque a seus olhos não merecem ser visitados.

O caminhante solitário e pensativo tira uma singular embriaguez desta comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece prazeres febris, de que estarão eternamente privados o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, metido para dentro como um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a circunstância lhe apresenta.

Aquilo a que os homens chamam amor é bem pequeno, bem restrito e bem fraco, comparado a esta inefável orgia, a esta santa prostituição da alma que se dá toda inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa.

Les Veuves, um plural que pode incluir a «*passante*» e *Les Petites Vieilles* dos «*Tableaux parisiens*», a «velhinha engelhada» de *Le Désespoir de la Vieille*, a «mulher madura, enrugada e pobre» de *Les Fenêtres*, ou «as mulheres muito maduras», de *Les Bons Chiens*, são figuras (dessexualizadas, as mais velhas; ainda atraentes, certas viúvas) que representam a «solidão absoluta», o sofrimento silencioso, o isolamento urbano de quem, como no «Desespero da velha», «se retirou para a sua solidão eterna». Patrick Labarthe chama-lhes «alegorias da solidão».

Este sentimento de orfandade, de que fala o poeta, ao apresentar ao leitor estes «estropiados da vida», é comum ao «velho saltimbanco», outro exemplo da condição de «humilhado e ofendido». *Le Vieux Saltimbanque* mostra a condição, material e espiritual, social e psicológica, da velhice, o seu

estatuto de marginalização. Este «exilado» e «infortunado», vive na «miséria absoluta», uma miséria feita de abandono e exclusão: «Tinha renunciado, tinha abdicado.» Tal como as velhas e as viúvas, sós no coração da cidade moderna, representada pelo fluxo das multidões no espaço público (avenidas, jardins), o velho comediante existe (sobrevive) à margem da feira alegre e endinheirada de que, em tempos, fora uma das figuras principais. E que é motivo de admiração e de inveja, no poema *Les Vocations*, por parte de uma das crianças, o quarto rapaz, que conta ter assistido à atuação de «três homens que vivem como eu gostaria de viver», pois, como confessa: «Nunca estou bem em lugar nenhum, e parece-me sempre que estaria melhor no lugar onde não estou.» E «querendo saber onde moravam, segui-os de longe, até à orla da floresta, onde só então compreendi que não moravam em lugar nenhum». Veja-se o soneto *Les Bohémiens en voyage*, atrás referido, e outros relacionados com o tema da viagem, em *Les Fleurs du Mal*. Esta margem é constitutiva da experiência do poeta moderno, tal como foi definido no excerto de *Les Foules*, ainda que, por vezes, o poeta solitário se transforme, por instantes, em poeta solidário. Mas há sempre qualquer coisa, um elemento exterior, por exemplo, que o afasta ou distancia, como acontece no final, justamente irónico, de *Le Vieux Saltimbanque*.

A publicação de 20 *Petits poèmes en prose*, em três folhetins, no diário *La Presse*, em agosto e setembro de 1862, constitui um momento alto, por vários motivos: é a primeira e única vez que o poeta publica um número tão significativo de

poemas em prosa, cerca de metade dos que farão parte da edição póstuma (26, se contarmos com os que ficaram nas provas tipográficas³), e pela ordem em que vão aparecer nessa edição; é a primeira vez que os poemas surgem num jornal de grande circulação; é a publicação que suscita uma primeira receção séria e entusiástica, por parte de Banville; e é a única vez que os textos são antecidos por um esboço de poética do poema em prosa, sob a forma de uma carta-dedicatória a Arsène Houssaye, diretor literário de *La Presse*, que Baudelaire conhece desde os tempos de *L'Artiste* e que é também escritor de versos e poemas em prosa, nomeadamente, de *La Chanson du Vitrier*, a que o poeta faz alusão e à qual contrapõe, ironicamente, logo no primeiro folhetim, o seu negativo: *Le Mauvais Vitrier*.

A carta tem um tom irónico, refinadamente ligeiro, que pode ser enganador quanto à seriedade que Baudelaire atribui ao seu trabalho poético, e a esta obra em particular. Em março de 1863, escreve ao editor Hetzel: «eu atribuo uma grande importância ao *Spleen de Paris*. / A verdade é que não estou contente com o livro, que reescrevo e *ensaio*». Algumas referências aos poemas, na correspondência, enquanto «bagatelas» (C2, 583), pequenas bugigangas (C2, 473) ou «elucubrações» (C2, 418), não indicam uma depreciação crítica, e sim um procedimento de escrita afim da gestualidade do desenho, do esboço, do esquisso, do

3 Um quarto folhetim, com seis poemas, chegou a ter provas corrigidas, mas foi retido por Arsène Houssaye.

arabesco, de uma certa agilidade, maleabilidade, instantaneidade, brevidade, precisão e concisão que Baudelaire encontrou na prática e no pensamento de Poe, autor de «rápidos bosquejos» que abrem «surpreendentes perspectivas», ou nos *croquis* de Guys. É, aliás, do capítulo II, «O *croquis* de costumes», de *O Pintor da Vida Moderna*, que podemos extrair uma analogia entre «o pintor da circunstância e de tudo o que ela sugere de eterno» (IM, 282) e o poeta que ele estava tentando ser nos poemas em prosa, vistos, pelo menos em parte, como «esboços de costumes»: «as imagens triviais, os *croquis* da multidão e da rua, são muitas vezes o espelho mais fiel da vida» (OC2, 544); como tal, «há na vida trivial, na metamorfose quotidiana das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista igual velocidade de execução» (IM, 282). O «pequeno poema em prosa» é o formato que responde a essa necessidade de brevidade e intensidade, por parte daquele que, ao voltar das suas deambulações noturnas, procede a um registo meditado das sensações provocadas pelo que viu e testemunhou, numa aliança entre *voyeur* e *voyant*, que depois Rimbaud irá fixar. Veja-se *À une heure du matin*.

Na carta a Houssaye, há três aspetos que merecem ser sublinhados: a referência ao carácter aleatório, combinatório e serpentino da série de poemas; a demanda («o milagre») de «uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente maleável e suficientemente contrastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência»; e a conexão dos poemas em prosa

com a «frequentação das cidades enormes» e o «cruzamento das suas inumeráveis relações», com destaque para a imaginação criadora, ao afirmar que estes poemas não visam uma representação realista da moderna vida urbana, na esteira de Balzac, Hugo, Champfleury ou Du Camp, e sim a «descrição de *uma* vida moderna e mais abstrata» (o itálico é de Baudelaire). Como se aquele espelho que Stendhal propunha fazer passar ao longo de um caminho⁴ fosse agora um espelho quebrado, estilhaçado, devolvendo uma imagem heterogénea e variável da realidade, como num caleidoscópio. Mais: «um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça mutável de todos os elementos da vida»; de uma vida «sempre instável e fugidia» (*IM*, 287).

A conceção e organização dos poemas em prosa parece estar marcada por uma considerável indeterminação. É o que revela a carta-prefácio:

Meu caro amigo, envio-lhe uma pequena obra, da qual não se poderá dizer, sem injustiça, que não tem cauda nem cabeça, pois que, pelo contrário, tudo nela é, ao mesmo tempo, cabeça e cauda, alternada e reciprocamente. Pense, peço-lhe, nas admiráveis comodidades que esta combinação nos oferece a todos, a si, a mim e ao leitor. Podemos cortar onde quisermos, eu o meu devaneio, você o manuscrito, o leitor a sua leitura; porque eu

4 Em *Le Rouge et le Noir* (1830), Stendhal diz que «un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin».

não penduro a vontade renitente do leitor no fio interminável de uma intriga supérflua. Retire uma vértebra e os dois pedaços desta tortuosa fantasia unir-se-ão sem esforço. Despedace-a em numerosos fragmentos, e verá que cada um deles pode existir à parte. Na esperança de que alguns destes troços sejam suficientemente vivos para lhe agradarem e o divertirem, ousou dedicar-lhe a serpente inteira.

A caracterização dos *Petits Poèmes en prose* como um objeto «sem cauda nem cabeça», uma vez que elas podem mesmo coincidir, parece apontar para a ideia da serpente *Uroboro*, símbolo alquímico ligado às ideias de movimento, continuidade, autofecundação e, em consequência, eterno retorno. Por sua vez, a possibilidade de o leitor não ter de seguir uma leitura linear, podendo escolher, aleatoriamente, o seu percurso de leitura, aponta para a feitura de um objeto em que cada parte ou fragmento («uma vértebra», «um troço») pode ser mudado de lugar, ou até abolido, sem abalar a estrutura de sentido de um conjunto sempre provisório (transitório) e em recomposição (regeneração). Essa arte combinatória, própria de um «caleidoscópio», termo que surge num rascunho desta carta, responde bem, em termos adaptativos, à fluidez do olhar errante, aleatório, do *flâneur* em permanente evolução.

Em 15 de janeiro de 1866, Baudelaire envia uma carta a Sainte-Beuve, em que procura explicar a criação dos seus poemas em prosa através da analogia com um *flâneur* que fosse «prendendo o seu pensamento rapsódico a cada acidente da

sua deambulação». É num texto de *Les Paradis artificiels*, no capítulo «Le poème du haschisch», que Baudelaire define o que entende por rapsódico (um estado mental facultado pelo consumo daquele estupefaciente): «uma linha de pensamento sugerida e ordenada pelo mundo exterior e o acaso das circunstâncias» (OC1, 428). Uma estrutura temática que fixasse um itinerário (espiritual) por secções, como acontece nas *Flores*, e como o poeta chegou a pensar para o *Spleen*, constituiria, no caso deste, um obstáculo à representação daquela associação livre de ideias (via régia para o inconsciente, segundo Freud), característica do poeta-*flâneur* embriagado pelas multidões, ainda que não dissolvido nelas.

Flanar (*flâner*), dizem os dicionários, significa errar (vaguear, deambular) sem destino (finalidade) parando para olhar, ou passear sem pressa, ao acaso, abandonando-se às impressões e ao espetáculo do momento. O acaso é o próprio da experiência do *flâneur*, do seu espírito deambulatório; é o acaso que propicia o choque, a descarga de energia que ele deseja obter no contacto com a cidade multitudinária; é a ele que se devem os encontros fortuitos (reais ou imaginados) de que os poemas são uma interpretação. Veja-se *Le Miroir* e *Perte d'auréole*, ou *À une passante*, nas *Flores do Mal*. Porque a *flânerie* é, para Baudelaire, um método hermenêutico e, quase diríamos, semiológico, de leitura e de escrita: de leitura (escuta e observação visual) e interpretação dos sinais (visíveis e invisíveis, sensíveis e inteligíveis) da vida urbana, e da sua posterior recomposição poética. «Ora, que é um poeta (tomo a palavra na sua aceção mais lata)

senão um tradutor, um decifrador?» (IM, 254-255.)
Veja-se *Les Veuves* e *Les Fenêtres*.

A *figura serpentinata* formada pelos anéis (poemas) de *Le Spleen de Paris* é uma imagem apta a fixar o fluxo labiríntico do poeta *flâneur*. A criação de uma forma englobante e ondulante em direções diversas, à semelhança da *linha serpentina* de Hogarth, parece corresponder ao desejado «milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente maleável e suficientemente contrastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência» — «uma prosa especial e poética», escreveu Baudelaire, num rascunho daquela carta-prefácio.

Estamos, de novo, perante uma «fórmula paradoxal, já que a musicalidade deve prescindir da ajuda de dois dos elementos que parecem defini-la: a medida e a sonoridade» (Pichois, OC1, 1303). Como paradoxal é, também, a tentativa de articulação de ideias (aparentemente) contraditórias ou dissonantes: «ondulações» e «sobressaltos», «devaneio» e «consciência». Por isso o poema *Le Thyrsé* é considerado uma das artes poéticas do livro na medida em que o tirso, atributo de Dioniso e das Bacantes, é uma representação da dualidade humana. Mas, voltemos ao texto da carta a Houssaye:

É sobretudo da frequentação das cidades enormes, é do cruzamento das suas inumeráveis relações que nasce este ideal obsidiante [o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima]. Não tentou você, meu caro amigo, traduzir

numa *canção* o pregão estridente do *Vidraceiro*, exprimindo numa prosa lírica todas as desoladoras sugestões que esse grito envia até às mansardas, através das mais altas brumas da rua?

Baudelaire consegue dar a ler, na fricção de alguns poemas em prosa, esse grito de desolação, esse «contraste estridente» (*Les Veuves*), como o «pregão agudo, dissonante» do vidraceiro, em *Le Mauvais Vitrier*, poema que parece encontrar, no gesto destrutivo do poeta-narrador, a imagem-metáfora derradeira destes poemas em prosa: «produzi[r] o ruído estridente de um palácio de cristal rebentado por um raio». Mas, em grande medida, o que o poeta procura, precisa de ser inventado.

Se «o ritmo e a rima correspondem no homem às imortais necessidades de monotonia, de simetria e de surpresa» (*IM*, 319), as dissonâncias do poema em prosa (formais ou temáticas) correspondem às necessidades de expressão de um ser humano de uma era nova, a que Baudelaire chama, inspirado em Poe, o «homem desafinado» (*IM*, 91), de «nervos distendidos» (*IM*, 96), espécie de poeta contrariado e convulsivo (*IM*, 40), de temperamento irritável — «o homem que não é (no juízo comum) *irritabilis*, não é de modo algum poeta» (*IM*, 106) —, percorrido pela corrente elétrica das multidões, semelhante a um «sismógrafo», tudo termos que vão surgindo nas reflexões do poeta, como a metáfora da «esgrima», que procuram nomear uma sensibilidade heterodoxa e paradoxal, ditada pelas perplexidades de um mundo em transição, dividido entre um passado irrevogável e um futuro indeterminado. Baudelaire, de quando em

quando, ainda alimenta nostalgias do passado, mas parece não ter saudades do futuro. «Mas onde está, digam-me, a garantia do progresso para amanhã?» (IM, 54). Ele é o poeta do presente, da vida que passa, do tempo em movimento — melancolicamente, angustiadamente, um poeta em trânsito.

A designação genérica *poèmes en prose*, qualificada, em 1862, por sugestão de Arsène Houssaye, como *Petits poèmes en prose*, permitiu a Baudelaire resolver, provisoriamente, a sua indecisão em relação ao nome a atribuir a um conjunto de textos indomáveis a qualquer classificação, devido ao alto grau de contaminação de registos, formas textuais e práticas discursivas, da literatura, do jornalismo, da religião ou do ensaio filosófico. Como ele mesmo dirá, «[...] o meu *Spleen [de Paris]* é ainda *Les Fleurs du Mal*, mas com muito mais liberdade, e pormenores, e escárnio» (C2, 615).

Entretanto, outros títulos vão surgindo, mas a maioria não verá os prelos: *La Lueur et la fumée* (subintitulado, subtilmente: *Poème, en prose*), *Le Promeneur solitaire*, demasiado conotado com Rousseau, e *Le Rôdeur parisien*, próximo da ideia de vagabundagem. Para Baudelaire, o *spleen*, enquanto expressão do *mal du siècle*, é um atributo do *dandy-flâneur*, do seu *mal de vivre*, do seu tédio e da sua melancolia, da sua «*difficulté d'être*». Esse *vagabundo*, irmão do *velho saltimbanco*, do *clown*, do *bufão* e do estrangeiro sonhador de nuvens, mas também do *trapeiro* que percorre as ruas de Paris, é uma representação do poeta — do poeta maldito, entenda-se — com os seus movimentos titubeantes («On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Butant, et se cognant aux murs comme un

poète.»), análogos aos da esgrima, que caracteriza o poeta, em *Le Soleil*, poema das *Fleurs du Mal*:

Je vais m'exercer seul à une fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Petits poèmes lycanthropes, ocorrência única, em 1866, é um título que merece também atenção, devido à sua ligação ao romantismo negro, macabro, de Pétrus Borel, que se autoproclamava licantropo. O licantropo é um moralista marginal, que tem como alvo a hipocrisia, e o licantropismo é um dos veios do grotesco.

Le Spleen de Paris. Poèmes en prose é a designação que Baudelaire dá aos textos publicados, em fevereiro de 1864, no *Figaro*, e, em dezembro desse ano, na *Nouvelle Revue de Paris*. O novo título surge na correspondência, pela primeira vez, numa carta ao editor Hetzel, de 20 de março de 1863, e dá outra consistência à ideia de emparelhamento com a segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, sobretudo com a nova secção, «Tableaux parisiens». Mas esse *pendant* é também reforçado pela remissão para o título da secção «Spleen et Idéal» (confronte-se o quarto *Spleen*, das *Fleurs*, com *Chacun sa Chimère*). Esta dupla ligação é fundamental, uma vez que nem todos os textos do *Spleen de Paris* têm como referente a cidade ou cenas da vida urbana.

A radicação dos poemas em prosa na «frequentação das grandes cidades», tendo em atenção o «cruzamento das suas inumeráveis relações», é o que o título *Le Spleen de Paris* procura fixar.

Se os «Tableaux parisiens» dão uma imagem disfórica de Paris, aqui é a ideia de caos que domina a representação da vida urbana, como, por exemplo, em *Un plaisant* ou *Perte d'auréole*, muito embora, como sucede, frequentemente, com Baudelaire, a sua relação com a metrópole esteja cheia de ambivalências: o ambiente caótico, o «turbilhão», é também um excitante para os sentidos, provocando sensações de «vertigem» (OC2, 607) e uma «embriaguez religiosa», de comunhão holística entre o indivíduo e as multidões (OC1, 651). O que exige algumas observações ou recapitulações.

Uma primeira diz respeito à predominância do tom melancólico e irónico, um par indissociável, que envolve, num clima sombrio, fantasmagórico, mesmo aqueles quadros, cenas ou situações de pendor mais realista, sempre atravessados por sonhos, devaneios, fantasias ou excessos grotescos. No limite da alegoria, são *Fantômes parisiens*.

Uma segunda é enunciada pelo próprio poeta, na carta-prefácio, quando diz tratar-se, nestes poemas em prosa (repare-se na autocorreção), da «descrição da vida moderna, ou antes de *uma* vida moderna e mais abstrata», portanto, transformada pela imaginação recriadora do poeta e fixada numa outra dimensão, a do valor simbólico e alegórico do sobrenaturalismo. O que exige do poeta um método novo, que consiste em *decompor* e *recompor* a realidade, os sentimentos, as emoções, num outro plano, rejeitando a espontaneidade da sua expressão imediata.

Uma terceira está relacionada com a ideia do «cruzamento das inumeráveis relações» que a «frequentação das grandes cidades» proporciona.

«O poeta concebe a cidade moderna menos como uma geografia ou uma arquitetura concreta do que como uma rede psicológica e social: a das inúmeras relações das pessoas entre si e das pessoas com as coisas. Ele visa uma moral urbana.» (Compagnon, 190.)

Uma quarta tem que ver com o processo criativo de Baudelaire, que se torna mais pungente no *Spleen de Paris*, explicitado a Sainte-Beuve, numa carta de 4 de maio de 1865: «Fazer uma *centena* de ninharias laboriosas que exigem um bom humor constante (bom humor necessário até para lidar com assuntos tristes), uma excitação bizarra que precisa de espetáculos, multidões, música, até luzes da rua, era o que eu queria fazer! [...] Preciso desse [...] *banho de multidão* [...]»

A autorreferência ao poema em prosa *Les Foules*, publicado primeiro em 1861, abre uma importante via de conexão com o capítulo III, «O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança», do *Pintor da Vida Moderna*. Fizemos já alguns comentários a respeito. Como lembra Walter Benjamin: «Essa multidão, cuja presença Baudelaire nunca esquece, não serviu de modelo para nenhuma das suas obras. Mas ela deixou a sua marca secreta em toda a sua criação.» «As massas, para Baudelaire, são uma realidade tão interior que não devemos esperar que ele as retrate. [...] Nem em *Les Fleurs du Mal* nem em *Le Spleen de Paris* encontraremos o equivalente a essas obras urbanas que Hugo pintou com maestria. Baudelaire não descreve a população ou a cidade. É isso que lhe permite evocar uma através da outra.» (Benjamin, 167.) Precisando, belissimamente: «A multidão era o véu

em movimento; era através dele que Baudelaire via Paris.» (Benjamin, 169.)

Há qualquer coisa de derradeiro, neste livro que não cessa de estar em construção; nestes devaneios em prosa ou «devaneios filosóficos de um *flâneur* parisiense» (C2, 8). Numa das suas últimas cartas, dirigida a Sainte-Beuve, em 1866 (acima citada), Baudelaire fala na necessidade que sente de ir «extraíndo de cada objeto uma moral desagradável». Esta espécie de pulsão satânica, iconoclasta, faz com que ele «se aplique a destruir qualquer imagem eufórica ou gratificante» (Steinmetz, 35) ou recuse abandonar-se por completo a sentimentos de empatia.

É difícil encontrar em Baudelaire uma poesia amável, consoladora, sobretudo pelos padrões do gosto burguês da época. As expressões que ele vai usando, entre 1863 e 1865, na sua correspondência, para caracterizar os poemas em prosa são esclarecedoras, mesmo dando algum desconto às hipérboles de quem gosta, muitíssimo, de chocar o próximo, pelo «prazer aristocrático de desagradar» (OC1, 661), típico do licantropo. Assim, estamos perante poemas «ininteligíveis ou repulsivos» (C2, 534), «horrores e monstruosidades que fariam abortar [as] leitoras grávidas» (C2, 465), poemas em que, diz a Victor Hugo, «tentei encerrar toda a amargura e todo o mau humor de que estou cheio» (C2, 339). E, ainda, numa carta a sua mãe, de 9 de março de 1865: «espero conseguir produzir uma obra singular, mais singular, mais voluntária, pelo menos, do que *Les Fleurs du Mal*, na qual associarei o medonho ao bufão, e mesmo a ternura ao ódio». Tudo, em Baudelaire, é bipolar, tudo nele é paradoxal.

O poema *La Corde*, dedicado a Édouard Manet, é um exemplo daquela atenção ao «fantástico real» que a vida, com os seus enigmas, oferece ao olhar decifrador do poeta, dele extraíndo uma «moral desagradável» para as boas consciências e os bons sentimentos. O texto tem a aparência de um *fait divers* jornalístico: a história do suicídio de um rapaz que fora modelo de Manet, encontrado enforcado no *atelier* do pintor, no verão de 1860. Acontecimento que o vocabulário do poema e as especulações do narrador-pintor acerca do comportamento ambivalente das personagens (o rapaz, a mãe, o pai, o comissário da polícia, o próprio pintor) transformam numa «história grotesca e extraordinária», à maneira de Poe, que visa interpelar, criticamente, a nossa corresponsabilidade pelo destino dos que nos são próximos.

«Horrible vie! Horrible ville! Récapitulons la journée», é o modo como o poeta, em *À une heure du matin*, assinala mais um dia, em jeito de balanço diarístico, que vira gesto de escrita. E o que ele observa, e de que dá testemunho, é o contraste entre o «espetáculo da vida elegante», a exibição da «pompa da vida» (*IM*, 301), e «os milhares de vidas flutuantes que circulam nos subterrâneos [da] grande cidade» (*IM*, 29). A Paris da mendicidade, da velhice abandonada, da marginalidade forçada, da miséria moral e da modéstia da morte é aquilo a que chama, citando De Quincey (*OC1*, 483), «a tirania da face humana», expressão terrível que surge na abertura desse poema, quando regressa da multidão e deseja apenas reencontrar-se na sua solidão.

Baudelaire, embora crítico do miserabilismo que lê em *Les Misérables*, de Hugo, nem é indife-

rente à pobreza, que, manifestamente, o comove, pois que o move a escrever sobre ela, nem tem uma visão idealizada, humanitarista, política ou religiosa, dos pobres. Daí o conflito entre caridade e crueldade legível em alguns poemas de *Le Spleen de Paris* mais atentos à pobreza: *Le Gâteau*, *Le Joujou du pauvre*, *Les Yeux des pauvres*, ou *Assommons les pauvres!*, uma parábola política sobre o estado de submissão, de conformação dos pobres e de conformidade da pobreza às normas sociais. O poeta espanca o mendigo que lhe estende o chapéu, «com um desses olhares inesquecíveis», para provocar nele uma reação de revolta, de libertação da sua condição de suplicante, pois o cúmulo da pobreza (de espírito) é a ausência (do espírito) de revolta. Já o «mau vidraceiro», do poema homónimo, é objeto da violência do poeta por não vender vidros de cor, por causa da sua falta de sentido estético, afinal, ético, ao não contemplar a beleza da vida.

As ruínas da cidade anterior aos grandes *Boulevards* põem a nu os seus interiores de pedra e carne, como nalgumas gravuras de Meryon, ignorados ou ocultos na vetustez das construções materiais e espirituais, algumas delas ainda medievais, esventradas pelos camartelos de Haussmann. E esses interiores vieram mostrar, de uma forma por vezes obscena, uma miséria moral irrepresentável pela poesia lírica. Como escreve Baudelaire, com uma lucidez luciferina, «o Progresso (na medida em que há progresso) aperfeiçoa a dor na proporção em que afina a volúpia» (*IM*, 100). O desabar da antiga cidade e a sua renovação exigem uma nova poesia, menos lírica, mais prosaica.

Le Spleen de Paris, num paralelo com *Les Fleurs du Mal*, começa apontando às alturas do ideal, aqui, as nuvens, símbolo (romântico) de todas as ilusões, sobretudo das «ilusões perdidas», e termina ao nível mais pedestre da condição humana, representada pelos cães vadios, parceiros dos pobres, que o poeta «olha com um olhar fraternal», em *Les Bons Chiens*, o último poema em prosa escrito e publicado, em 1865, em *L'Indépendance belge*, quando Baudelaire se encontra expatriado em Bruxelas, e com o qual fecha *Le Spleen de Paris*.

Em *Les Bons Chiens* é o próprio estatuto do poeta que está em questão. O poema, que dialoga com muitos outros e contém uma *ekphrasis* do quadro de Joseph Stevens, *L'Intérieur du Saltimbanque*, seu referente principal, parodia elementos da epopeia, como a invocação à «musa familiar, a cidadina», rejeitando a «musa académica» e afirmando a vulgaridade do assunto do canto, elevando o rasteiro à categoria de sublime:

Eu canto o cão imundo, o cão pobre, o cão sem domicílio, o cão *flâneur*, o cão saltimbanco, o cão cujo instinto, como o do pobre, do boémio e do histrião, está admiravelmente aguilhado pela necessidade, essa mãe tão boa, autêntica patrona das inteligências!

Eu canto os cães desgraçados, seja os que erram, solitários, pelos barrancos sinuosos das gigantescas cidades, seja os que disseram ao homem abandonado, com olhos piscantes e espirituais: «Leva-me contigo, e da miséria de ambos faremos uma espécie de felicidade!»

A entrada em cena do poeta como «o estrangeiro» (título do primeiro poema do *Spleen de Paris*), repudiando os interesses materiais, a vida comum, em defesa da intangibilidade da arte e da poesia, reafirmada, em *Les Vocations*, pela atração de uma vida errante, sofre uma primeira desfiguração com a caricatura que dele é feita em *La Soupe et les nuages*, quando a «bem-amada» do poeta, com uma pancada violenta nas costas, interrompe os seus devaneios e o chama à realidade comezinha (literalmente), mandando-o comer a sopa, o alimento básico, que ele é incapaz de prover: «Vamos lá comer essa sopa, seu idiota, mercador de nuvens!» E, depois, é este poeta imprestável que sofre, na rua, a sua verdadeira casa, como diz Walter Benjamin, a suprema degradação relatada em *Perte d'auréole*.

O poema *Perte d'auréole* é uma alegoria da dessacralização do poeta lírico no tempo das grandes exposições universais, e estabelece um enorme contraste com *Le Thyrses*, poema anterior, subsequente a *Les Vocations*, em que se fala ainda de uma «auréola sulfurosa de paixão», e posterior a *Une mort héroïque*, em que a «indestrutível auréola» do mimo Fanciouille representa a vitória da arte na morte, num entendimento sacrificial (sagrado) da atividade artística ou poética, que em *Bénédiction*, de *Les Fleurs du Mal*, é consagrado como «coroa mística».

Se, em «O tirso», o poeta, admirador do dedicatário (o músico Franz Liszt), se encontra ainda investido do poder criativo que o bastão lhe confere, a perda da auréola significa a perda das suas «insígnias», do seu estatuto divino de «bebedor

de quintas-essências» e «provador de ambrósia». Esta destituição do poeta romântico é aceite com uma resignação irónica: «Não tive coragem de a apanhar. Achei menos desagradável perder as minhas insígnias do que partir uma perna. E depois, há males que vêm por bem. Agora posso passear incógnito, ser torpe e entregar-me à canalhice, como os simples mortais.» Ou seja, um poeta *flâneur*, para quem o anonimato é visto como uma condição aristocrática, de não pertença, característica da singularidade do *dandy*. Pelo que a declaração, no final do texto, «E aqui me tem, igualzinho a si, como pode ver!», não passa de um sarcasmo, em tudo semelhante ao final do prólogo de *Les Fleurs du Mal*.

Apesar de tudo, em *Le Spleen de Paris*, a auréola perdida é substituída pelo «belo colete, de uma cor a um tempo viva e desbotada», que o poeta ganha, no fim, como prémio (ou espórtula?) por ter cantado tão bem os cães vadios, seus pares alegóricos: «E sempre que o poeta enverga o colete do pintor, ele é forçado a pensar nos bons cães, nos cães filósofos, nos verões de São Martinho e na beleza das mulheres muito maduras.»

Referências

- AA. VV., *Lettres à Baudelaire*, publicadas por Claude Pichois com a colaboração de Vincenette Pichois, La Baconnière, 1973.
- BARTHES, Roland, «O teatro de Baudelaire», *Ensaaios Críticos*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal, Edições 70, 1977, 57-66.
- BAUDELAIRE, Charles, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, antologia, introdução e notas de Jorge Fazenda Lourenço, com tradução e notas de Pedro Tamen, Relógio D'Água, 2006.
- , *Correspondance*, texto editado, apresentado e anotado por Claude Pichois com a colaboração de Jean Ziegler, 2 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1973.
- , *Œuvres complètes*, texto editado, apresentado e anotado por Claude Pichois, 2 vols., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975-1976.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, tradução

- de Jean Lacoste, edição de Rolf Tiedemann, Payot, 1979.
- BRUNET, Claire, «Présentation», in Charles Baudelaire, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, edição de Claude Pichois, Gallimard, 1992, I-XXXVIII.
- CHAGNIOT, Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016.
- CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2 vols., Paris Musées, 2006.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire L'Irréductible*, Flammarion, 2014.
- CULLER, Jonathan, «Introduction», in Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil*, tradução e edição de James McGowan, com o texto francês em paralelo, Oxford University Press, 1993, XIII-XXXVII.
- DRAGUET, Michel, «Présentation», in Charles Baudelaire, *Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art*, Flammarion, 1998, 7-68.
- DUPONT, Jacques, «Introduction et notes», in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Flammarion, 2019, 7-48 e 289-364.
- GAUTIER, Théophile, *Charles Baudelaire*, Paragon, 2001.
- GUYAUX, André, *Le Paris de Baudelaire*, Alexandrines, 2019.
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, 1996.
- KOPP, Robert, *Baudelaire, Le soleil noir de la modernité*, Gallimard, 2004.

- LABARTHE, Patrick, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Gallimard, 2000.
- LEAKEY, F. W., *Baudelaire: Les Fleurs du Mal*, Cambridge University Press, 1992.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Sexuality in Western Art*, Thames and Hudson, 1991.
- NATTA, Marie-Christine, *Baudelaire*, Perrin, 2019.
- NEEDHAM, Gerald, *19th Century Realist Art*, Harper and Row, 1988.
- PHILIPPE, Gilles, e PIAT, Julien, dir., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.
- PICHOIS, Claude, *Baudelaire: Études et témoignages*, La Baconnière, 1967.
- , e ZIEGLER, Jean, *Baudelaire*, Julliard, 1987.
- PRAZ, Mario, *La Chair, la mort et le diable*, Gallimard, 1977.
- ROBB, Graham, *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*, Aubier, 1993.
- STEINMETZ, Jean-Luc, «Présentation», in Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, Le Livre de Poche, 2003, 7-56.
- STIERLE, Karlheinz, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, tradução de Marianne Rocher-Jacquin, Maison des sciences de l'homme, 2001.
- TODOROV, Tzvetan, «La poésie sans le vers», *La Notion de littérature. Et autres essais*, Seuil, 1987, 66-84.
- VAILLANT, Alain, BERTRAND, Jean-Pierre, e RÉGNIER, Philippe, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

VASQUES, Eugénia, «O papel do poema *Correspondances* no teatro de vanguarda dos séculos XIX e XX», in Centro de Estudos de Comunicação e Cultura, *Baudelaire e as posteridades do moderno*, Universidade Católica Portuguesa, 2008, 175-185.

O Essencial sobre

- 1 Irene Lisboa**
Paula Morão
- 2 Antero de Quental**
Ana Maria A. Martins
- 3 A Formação da Nacionalidade**
José Mattoso
- 4 A Condição Feminina**
Maria Antónia Palla
- 5 A Cultura Medieval Portuguesa (Sécs. XI a XIV)**
José Mattoso
- 6 Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa**
Jorge Dias
- 7 Josefa d'Óbidos**
Vítor Serrão
- 8 Mário de Sá-Carneiro**
Clara Rocha
- 9 Fernando Pessoa**
Maria José de Lancastre
- 10 Gil Vicente**
Stephen Reckert
- 11 O Corso e a Pirataria**
Ana Maria P. Ferreira
- 12 Os «Bebés-Proveta»**
Clara Pinto Correia
- 13 Carolina Michaëlis de Vasconcelos**
Maria Assunção Pinto Correia
- 14 O Cancro**
José Conde
- 15 A Constituição Portuguesa**
Jorge Miranda
- 16 O Coração**
Fernando de Pádua
- 17 Cesário Verde**
Joel Serrão
- 18 Alceu e Safo**
Albano Martins
- 19 O Romancelheiro Tradicional**
J. David Pinto-Correia
- 20 O Tratado de Windsor**
Luís Adão da Fonseca
- 21 Os Doze de Inglaterra**
A. de Magalhães Basto
- 22 Vitorino Nemésio**
David-Mourão Ferreira
- 23 O Litoral Português**
Ilídio Alves de Araújo
- 24 Os Provérbios Medievais Portugueses**
José Mattoso
- 25 A Arquitectura Barroca em Portugal**
Paulo Varela Gomes
- 26 Eugénio de Andrade**
Luís Miguel Nava
- 27 Nuno Gonçalves**
Dagoberto Markl
- 28 Metafísica**
António Marques
- 29 Cristóvão Colombo e os Portugueses**
Avelino Teixeira da Mota

- 30 **Jorge de Sena**
Jorge Fazenda Lourenço
- 31 **Bartolomeu Dias**
Luís Adão da Fonseca
- 32 **Jaime Cortesão**
José Manuel Garcia
- 33 **José Saramago**
Maria Alzira Seixo
- 34 **André Falcão de Resende**
Américo da Costa Ramalho
- 35 **Drogas e Drogados**
Aureliano da Fonseca
- 36 **Portugal e a Origem
da Liberdade dos Mares**
Ana Maria Pereira Ferreira
- 37 **A Teoria da Relatividade**
António Brotas
- 38 **Fernando Lopes-Graça**
Mário Vieira de Carvalho
- 39 **Ramalho Ortigão**
Maria João L. Ortigão
de Oliveira
- 40 **Fidelino de Figueiredo**
A. Soares Amora
- 41 **A História das Matemáticas
em Portugal**
J. Tiago de Oliveira
- 42 **Camilo**
João Bigotte Chorão
- 43 **Jaime Batalha Reis**
Maria José Marinho
- 44 **Francisco de Lacerda**
J. Bettencourt da Câmara
- 45 **A Imprensa em Portugal**
João L. de Moraes Rocha
- 46 **Raul Brandão**
A. M. B. Machado Pires
- 47 **Teixeira de Pascoaes**
Maria das Graças Moreira
de Sá
- 48 **A Música Portuguesa
para Canto e Piano**
José Bettencourt da Câmara
- 49 **Santo António de Lisboa**
Maria de Lourdes Sirgado
Ganho
- 50 **Tomaz de Figueiredo**
João Bigotte Chorão
- 51/ **Eça de Queirós**
- 52 Carlos Reis
- 53 **Guerra Junqueiro**
António Cândido Franco
- 54 **José Régio**
Eugénio Lisboa
- 55 **António Nobre**
José Carlos Seabra Pereira
- 56 **Almeida Garrett**
Ofélia Paiva Monteiro
- 57 **A Música Tradicional
Portuguesa**
José Bettencourt da Câmara
- 58 **Saúl Dias/Júlio**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 59 **Delfim Santos**
Maria de Lourdes Sirgado
Ganho
- 60 **Fialho de Almeida**
António Cândido Franco
- 61 **Sampaio (Bruno)**
Joaquim Domingues

- 62 **O Cancioneiro Narrativo Tradicional**
Carlos Nogueira
- 63 **Martinho de Mendonça**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 64 **Oliveira Martins**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 65 **Miguel Torga**
Isabel Vaz Ponce de Leão
- 66 **Almada Negreiros**
José-Augusto França
- 67 **Eduardo Lourenço**
Miguel Real
- 68 **D. António Ferreira Gomes**
Arnaldo de Pinho
- 69 **Mouzinho da Silveira**
A. do Carmo Reis
- 70 **O Teatro Luso-Brasileiro**
Duarte Ivo Cruz
- 71 **A Literatura de Cordel Portuguesa**
Carlos Nogueira
- 72 **Sílvio Lima**
Carlos Leone
- 73 **Wenceslau de Moraes**
Ana Paula Laborinho
- 74 **Amadeo de Souza-Cardoso**
José-Augusto França
- 75 **Adolfo Casais Monteiro**
Carlos Leone
- 76 **Jaime Salazar Sampaio**
Duarte Ivo Cruz
- 77 **Estrangeirados no Século XX**
Carlos Leone
- 78 **Filosofia Política Medieval**
Paulo Ferreira da Cunha
- 79 **Rafael Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França
- 80 **D. João da Câmara**
Luiz Francisco Rebello
- 81 **Francisco de Holanda**
Maria de Lourdes Sirgado Ganho
- 82 **Filosofia Política Moderna**
Paulo Ferreira da Cunha
- 83 **Agostinho da Silva**
Romana Valente Pinho
- 84 **Filosofia Política da Antiguidade Clássica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 85 **O Romance Histórico**
Rogério Miguel Puga
- 86 **Filosofia Política Liberal e Social**
Paulo Ferreira da Cunha
- 87 **Filosofia Política Romântica**
Paulo Ferreira da Cunha
- 88 **Fernando Gil**
Paulo Tunhas
- 89 **António de Navarro**
Martim de Gouveia e Sousa
- 90 **Eudoro de Sousa**
Luís Lóia
- 91 **Bernardim Ribeiro**
António Cândido Franco
- 92 **Columbano Bordalo Pinheiro**
José-Augusto França

- 93 **Averróis**
Catarina Belo
- 94 **António Pedro**
José-Augusto França
- 95 **Sottomayor Cardia**
Carlos Leone
- 96 **Camilo Pessanha**
Paulo Franchetti
- 97 **António José Brandão**
Ana Paula Loureiro de Sousa
- 98 **Democracia**
Carlos Leone
- 99 **A Ópera em Portugal**
Manuel Ivo Cruz
- 100 **A Filosofia Portuguesa (Sécs. XIX e XX)**
António Braz Teixeira
- 101/ **O Padre António Vieira**
- 102 Aníbal Pinto de Castro
- 103 **A História da Universidade**
Guilherme Braga da Cruz
- 104 **José Malhoa**
José-Augusto França
- 105 **Silvestre Pinheiro Ferreira**
José Esteves Pereira
- 106 **António Sérgio**
Carlos Leone
- 107 **Vieira de Almeida**
Luís Manuel A. V. Bernardo
- 108 **Crítica Literária Portuguesa (até 1940)**
Carlos Leone
- 109 **Filosofia Política Contemporânea (1887-1939)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 110 **Filosofia Política Contemporânea (desde 1940)**
Paulo Ferreira da Cunha
- 111 **O Cancioneiro Infantil e Juvenil de Transmissão Oral**
Carlos Nogueira
- 112 **Ritmanálise**
Rodrigo Sobral Cunha
- 113 **Política de Língua**
Paulo Feytor Pinto
- 114 **O Tema da Índia no Teatro Português**
Duarte Ivo Cruz
- 115 **A I República e a Constituição de 1911**
Paulo Ferreira da Cunha
- 116 **O Capital Social**
Jorge Almeida
- 117 **O Fim do Império Soviético**
José Milhazes
- 118 **Álvaro Siza Vieira**
Margarida Cunha Belém
- 119 **Eduardo Souto Moura**
Margarida Cunha Belém
- 120 **William Shakespeare**
Mário Avelar
- 121 **Cooperativas**
Rui Namorado
(2.ª edição)
- 122 **Marcel Proust**
António Mega Ferreira
- 123 **Albert Camus**
António Mega Ferreira
- 124 **Walt Whitman**
Mário Avelar

- 125 **Charles Chaplin**
José-Augusto França
- 126 **Dom Quixote**
António Mega Ferreira
- 127 **Michel de Montaigne**
Clara Rocha
- 128 **Leonardo Coimbra**
Ana Catarina Milhazes
- 129 **Pablo Picasso**
José-Augusto França
- 130 **O Diário da República**
Guilherme d'Oliveira Martins
- 131 **Vergílio Ferreira**
Helder Godinho
- 132 **A Companhia Nacional
de Bailado**
Mónica Guerreiro
- 133 **Ballets Russes em Lisboa**
Maria João Castro
- 134 **Dante Alighieri**
António Mega Ferreira
- 135 **O Teatro de Henrique
Lopes de Mendonça**
Duarte Ivo Cruz
- 136 **Mário Cláudio**
Martinho Soares
- 137 **Viana da Mota**
Bruno Caseirão
- 138 **A Língua Portuguesa
como Ativo Global**
Luís Reto, Nuno Crespo,
Rita Espanha, José Esperança
e Fábio Valentim
- 139 **Teolinda Gersão**
Annabela Rita e Miguel Real
- 140 **Os Salvadores Portugueses**
Margarida de Magalhães
Ramalho
- 141 **Aristides de Sousa Mendes**
Cláudia Ninhos
- 142 **Os Portugueses no Sistema
Concentraciário
do III Reich**
Fernando Rosas (coordenação),
Ansgar Schaefer, António
Carvalho, Cláudia Ninhos
e Cristina Clímaco
- 143 **A Seara Nova**
Luís Andrade
- 144 **O Diário de Lisboa**
Cláudia Lobo

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
CHARLES BAUDELAIRE**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL
tem como autor
JORGE FAZENDA LOURENÇO
edição de
SUSANA TOUREIRO
revisão de
ODETE DOMINGAS
paginação de
ISABEL NEVES
design e capa do ateliê
SILVADESIGNERS

baseada num Autorretrato (1860), de Charles Baudelaire.

Tem o ISBN 978-972-27-3081-5

e o depósito legal 507 201/22.

A primeira edição

acabou de ser impressa no mês de **DEZEMBRO**

do ano **DOIS MIL E VINTE E DOIS**

na **IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA.**

CÓD. 1025850

Imprensa Nacional

é a marca editorial da **INCM**

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA, S. A.

Av. de António José de Almeida

1000-042 Lisboa

impresanacional.pt

loja.incm.pt

facebook.com/ImprensaNacional

instagram.com/impresanacional.pt

editorial.apoiocliente@incm.pt

N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO

O E S S E N C I A L S O B R E

Charles Baudelaire

Jorge Fazenda Lourenço

Em apenas duas décadas, de 1845 a 1865, Baudelaire renovou o modo de fazer e entender a poesia e a crítica de arte do seu tempo, propondo uma nova ideia de modernidade contra a ideia positivista de progresso. Parte desse renovo radicou na intensificação do paradoxo como método de erosão do lirismo sentimental e na consideração da vida urbana como objeto de meditação poética. Tido por alguns como o Dante dos tempos modernos, o poeta fez de Paris a capital da melancolia, com as suas dores e fantasmagorias, os seus aspetos grotescos, e uma beleza efémera que é desejo de transcendência.

ISBN 978-972-27-3081-5



N I M P R E N S A
N A C I O N A L

© DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA COMERCIALIZAÇÃO