

PÁGINAS DE UM MESMO LIVRO: O POEMA EM PROSA E A ARTE DE BAUDELAIRE

PAGES OF THE SAME BOOK: PROSE POETRY AND THE ART OF BAUDELAIRE

Olivia Scarpari Bressan 

oliviascarpari@gmail.com

Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestra em Letras, Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) onde pesquisa relações entre literatura e imprensa.

Gustavo Silveira Ribeiro 

gutosrl@hotmail.com

Professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É doutor em Estudos Literários - Literatura Comparada pela mesma instituição.



Dossiê

Modernismos e modernidades na literatura e nas artes

Organizadores:

Dra. Juliana Mantovani



Dr. Sidney Barbosa



Dr. Rémy Lucas



v. 31, n. 59, ago. 2022
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 25/02/2022

Aprovado em: 22/08/2022

Distribuído sob



Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

O intento deste artigo é seguir o rastro do poema em prosa. Para isso, realizamos um breve apanhado a partir do século XVII, evocando as primeiras tentativas de Fénelon a Aloysius Bertrand, e, logo após, discorremos sobre o fundador do gênero, Charles Baudelaire – o protagonista dessa história. Debruçamo-nos sobre *Petites poèmes en prose*, última obra do escritor francês lançada em 1867, marco fundador para a modernidade literária e para a história da intersecção entre poesia e prosa. Analisamos igualmente a importância da tradução para as influências estéticas em Baudelaire, seu contexto e seu legado para outros artistas que o sucederam e tiveram sua obra como referência para experimentações literárias ainda mais ousadas.

Baudelaire; Poema em prosa; Aloysius Bertrand; Tradução

The aim of the present article it is to follow the traces of prose poetry. In order to do so, we have organized a brief collection evoking the first experiments from the XVII century on, mentioning Fénelon, Aloysius Bertrand and some others. Furthermore, we expatiate on the founder of the genre, Charles Baudelaire – the protagonist of that story. We address the last masterpiece of the French author, released in 1867, *Petites poèmes en prose*, a major milestone for the Literary Modernity and to the history of the intersection between poetry and prose. It is also analyzed the importance of the translation to the aesthetic influences in Baudelaire, his context and the legacy he has left to other artists as a reference to even more audacious literary experiments.

Baudelaire; Prose poetry; Aloysius Bertrand; Translation .

Prólogo

O século XIX foi uma época de mudanças profundas. A revolução francesa tinha acabado de completar uma década, a discussão sobre os últimos anos da monarquia e da instauração da república assomavam. Também o sujeito desse período viu o crescimento das cidades, das aglomerações humanas, do surgimento de novas tecnologias, da eletricidade, do vapor, da ascensão do Capitalismo, da proliferação de fábricas. Natural que, nesse contexto, a arte respondesse com novos movimentos e discutisse até mesmo outras formas de expressão que dessem conta dessas modificações políticas, sociais e culturais.

Foram muitos os autores importantes abrigados no período. Mas é de Victor Hugo que nos deteremos agora para chegarmos muito em breve em Baudelaire. Nascido em 1802, quando o século “tinha dois anos”¹, o autor representou um marco para a época. Prolífico artista, promovera renovações importantes na poesia e na arte dramática, ainda que a mão pesada do tempo o tenha consagrado por sua produção em prosa, como *Les travailleurs de la Mer*, *Les Misérables* e *Notre Dame de Paris* que eternizou a catedral como principal ponto turístico de Paris.

Pois Victor Hugo, o prosador, também protagonizara um paradigmático confronto por sua produção para o teatro francês, em episódio que ficou conhecido como a *batalha de Hernani*. À época, a estreia de *Hernani*, peça teatral da lavra do escritor, prometia representar uma pequena revolução em termos de quebra canônica de tempo, lugar e ação.

Hugo contava com 27 anos e já fazia parte da cena cultural parisiense como escritor publicado. Era fevereiro de 1830 e *Hernani* começa a ser encenado na *Comédie Française*, o mais importante teatro francês. No saguão de entrada, os *Jeunes-France*, como eram chamados os contestadores românticos da época, estavam em polvorosa: vestidos com seus *gilets rouges* e postura impertinente, vaiavam os nobres de cabeleiras postças de *habits noirs* que se apegavam às formas fixas clássicas, mais precisamente ao verso

alexandrino clássico², símbolo da cultura e identidade francesas.

O que Hugo apresentara, no entanto, não deixou de ser o verso alexandrino, ele propunha apenas que o hemistíquio fosse deslocado da sexta sílaba poética para a quarta, o que resultava em uma cadência diferente. Tal modificação gerou tanto alvoroço que a reação a ela foi chamada de *Revolta Hugoliana*. A intensa vontade de modificação levou Victor Hugo uma vez a dizer: “O romantismo é o liberalismo na literatura³” (tradução nossa).

Aos olhos do hoje, ainda que tal batalha possa soar incompreensível, a situação dá conta do conservadorismo e da sacralidade das formas fixas de até então. Sobre o ocorrido, Hugo compôs o poema *Réponse à un acte d'accusation*, publicado apenas mais tarde, em *Les Contemplations* (1856), com os versos que marcavam a alteração provocadora: “Eu atirei os versos nobres aos cachorros pretos da prosa (...)/ Os escritores colocaram o idioma em liberdade⁴” (tradução nossa).

Se Hugo não foi o precursor das discussões sobre as formas fixas e imutáveis dos versos, certamente essa pequena revolução iria marcar os próximos passos do século XIX em termos de experimentalismo. Mas antes de vermos o que ocorreu depois, retornemos alguns capítulos atrás.

Primeiras páginas da história do poema em prosa

Para Fernando Paixão (2014), em estudo sobre o poema em prosa contemporâneo, o primeiro sinal de questionamento do modelo clássico de composição poética se dá com a publicação em 1699 de *Les Aventures de Télémaque* de François de Fénelon. A motivação para a escrita do volume foi simples, porém nobre: o escritor era preceptor – figura aliás muito comum nessa época – de Luís, duque de Borgonha. A ideia foi mesclar trechos narrativos a momentos líricos, visando facilitar a compreensão do pequeno nobre – para quem Fénelon representou influência determinante – quando ouvia as peripécias de Ulisses. Fénelon

foi responsável ainda por um tratado poético no qual afirmava que a versificação perdia muito mais do que ganhava com as rimas: acabava carecendo muito em variedade e facilidade da harmonia⁵.

Impressionado com a obra de Fénélon e com a ascensão de outros opositores dos ditames da tradição do verso, como Thomas Corneille, o escritor satírico e poeta Nicolas Boileau discute em tom de achaque, em carta a Charles Perrault, a respeito das imprudências de se aviltar os modelos clássicos como aqueles preconizados pelo poeta e dramaturgo Jean Racine. É nessa correspondência que o termo “poema em prosa⁶” aparece pela primeira vez. Quase vinte anos mais tarde, a mesma expressão seria usada pelo abade Jean Baptiste em *Refléxions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) no qual escrevera que “os bons poemas sem versos, são como os versos sem poesia” (BAPTISTE apud PAIXÃO, p. 40, 2014).

Nesse contexto, a prosa se afigura como uma alternativa para flexibilizar a liberdade de composição – uma espécie de reação às formas rígidas da tradição clássica. Assim, as experimentações do pensador Jean Jacques Rousseau ainda no século XVII são tomadas como referência, caso de suas *Rêveries du promeneur solitaire* (1782). Trata-se de uma publicação bastante experimental composta de pequenos excertos de cunho pessoal: um devanear como postura física diante do mundo. Aqui, prosa e poesia estão simbioticamente mescladas, o livro escrito em cartas de baralho enquanto refletia e caminhava sozinho em meio às paisagens naturais. A obra influenciara imediatamente as produções da prosa de naturalidade de Jean Marmontel, Jean Grainville, e um pouco mais adiante, do célebre François Chateaubriand em *Atala* (1801) e *Les Natchez* (1826). Este último, inclusive, discute a forma apresentada em *Atala* no prefácio: “É uma espécie de poema, metade descritivo, metade dramático”⁷. Diz-se, contudo, que o impacto de *Rêveries* tocou Baudelaire, tendo a partir dela influenciado sua célebre teoria sobre o *flâneur*, o caminhante da cidade⁸.

Com a invasão romântica no século XIX, a crise do verso só recrudesce. Há uma

forte retomada de formas curtas, ainda que tenha havido uma recuperação *pari passu* de formatos tradicionais como o idílio, a elegia, a canção e a pastoral. Todavia, não eram exatamente recompostos à risca, uma vez que foram ressignificados com mais hibridismo e liberdade quanto às opções estéticas.

É das canções e baladas⁹ de *Chansons madécasses* (1787) de Évariste de Parny que os românticos emprestam a brevidade e os parágrafos curtos de suas experimentações aludindo a formas clássicas, como em *Ballades, legendes et chants populaires de l'Angleterre e d'Écosse* (1825) de François Loève-Weimars e *Balades Allemandes* (1827), de Ferdinand Flocon (PAIXÃO, 2014). À época, buscar um sentido de autoria na reapropriação de modelos imutáveis durante séculos era como escrever uma nova história sobre um palimpsesto, uma vez que

cada autor procurava imprimir uma marca pessoal na recriação das formas tradicionais. Por consequência, houve um notável alargamento do conceito de ritmo poético, levando muitos textos a se desvincularem da métrica, fazendo as frases ganharem naturalidade e se aproximarem do fluxo da prosa. Pode-se afirmar que a primeira metade do século XIX foi pródiga no surgimento de alternativas para a crise do verso (PAIXÃO, 2014, p. 43)

Na esteira de efervescentes modificações, a palavra *poema* passa a ganhar novo significado, o qual perdura até hoje: uma peça curta e autônoma. Se antes o termo costumava ser associado aos longos textos épicos, com os valores românticos começará a contemplar também produções em versos menores, ou *petites épopées*, como denominou Vitor Hugo, o primeiro personagem dessa história. Em meio às re-designações das noções de verso, a poesia é escrita em novas páginas.

Um ponto de virada chamado Aloysius Bertrand

Fazia um ano que Aloysius Bertrand havia morrido e, no entanto, sua obra permaneceria viva por muitos séculos. Fernando Paixão (2014) define a produção

como “um livro deflagrador de uma escrita repleta de novas possibilidades” (p. 43). Tratava-se de *Gaspard de la nuit*, espécie de bíblia a ser consultada *no mínimo vinte vezes*, para citar Baudelaire, pelos modernistas dos anos que viriam. Fadas, bruxos, gnomos alquimistas. É possível que, do título, também emanassem sentidos de escuridão noturna e satanismo provenientes da corruptela de Kaspar, demônio da lenda de Fausto¹⁰.

Dotado de um estilo conciso e direto, Bertrand constrói uma visualidade pelas escolhas de palavras evocadoras do universo da cor, da luz e do espaço. Profundamente influenciado pela pintura flamenga, o livro acentua o caráter grotesco das composições, emulando em palavras a estética de Breughel e de Rembrandt¹¹. Erigira uma atmosfera única, noturna, onírica, plena de bruxaria, alquimistas e desviantes que se chocava com o idílio romântico pastoral.

Mas não é apenas pela temática que Bertrand se destaca: *Gaspard de la Nuit* abriga o nascedouro da discussão e criação de formas que irão desabrochar com Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, para ficar apenas em três poetas batizados pela crítica como malditos. Como um todo, o livro cultiva uma estrutura em abismo – livro dentro de um livro –, algo próprio da narrativa em prosa, mas utilizada como artifício na poesia. Ele “propõe uma experiência formal que implica um sopro diferente da linguagem” (PAIXÃO, 2014, p. 47). Esse sopro é o mérito de ter criado um gênero próprio, que negocia com a intensidade de sentidos ao explorar a brevidade.

Gaspard de la nuit será fonte de inspiração para Baudelaire e Mallarmé. Para o primeiro, serão referências as ideias oximóricas, as imagens descontínuas e uma tensão pelo controle rítmico e uso de formas fixas, como a balada, associadas às formas mais flexíveis, como o poema em prosa. Para o segundo, a introdução de pausas e espaços em branco que emulam silêncio.

Todavia, é importante ressaltar que, apesar desse histórico das ligações entre poema e prosa a partir do século XVIII, esses textos não podem ser relacionados com o *poema em prosa* como o entendemos hoje. É Baudelaire o

responsável pela consolidação do termo, já que antes dele “era utilizado principalmente para referir-se aos textos de prosa que apresentavam inclinação poética nas descrições e narrativas” (PAIXÃO, 2014, p. 41). Para entender como essa experimentação ocorre, daremos uma olhada na *situação de Baudelaire*, nosso protagonista.

O protagonista Baudelaire, o gigante albatroz de asas pesadas

Charles Baudelaire, nascido em 9 de abril de 1821 e falecido aos 46 anos no último dia de agosto de 1867, dispensa apresentações. Sua vida cheia de sobressaltos e maldições parece relacionar-se extensamente com sua produção poética. E até por aí tiramos uma medida: Baudelaire lembra um romântico por sua acidentada trajetória. No entanto, o poeta se diferencia em muitos aspectos de seus contemporâneos e é sobre essas diferenças que iremos nos debruçar.

Em conferência seminal em 1924 intitulada *Situação de Baudelaire*, Paul Valéry (2007) assevera: “Posso dizer então que se existem entre nossos poetas, poetas maiores e dotados de maior força que Baudelaire, absolutamente nenhum é mais importante.” (p. 21) . E se pergunta: “De onde vem essa importância singular?” (p. 21). Para além dos aspectos temáticos e formais explorados pelo poeta que iremos discutir mais adiante, tentaremos responder o questionamento de Valéry demonstrando tal singularidade.

Na época em que Baudelaire começou a produzir, Victor Hugo reinava absoluto. Era disciplinado, prolífico e gozava de boa saúde. Tanto assim, que mesmo sendo mais velho que Baudelaire, morre quase vinte anos depois deste último. Desfrutando dessas características, Hugo “escreve cem ou duzentos mil versos” (VALÉRY, 2007, p. 25), atingindo o ápice de sua potência como versificador. Era um prático.

Intuindo a brevidade de sua biografia, e buscando se diferenciar da figura mastodôntica de Victor Hugo, Baudelaire alia sua prática poética ao pensamento teórico: produz ensaios e artigos sobre sua arte e sobre outros aspectos

da vida moderna e da cena cultural parisiense. Tal movimento em direção a uma reflexão mais ampla, que extrapola a prática, em muito acelera seu amadurecimento artístico, ao mesmo tempo em que o distancia de uma concepção de criação ligada aos preceitos românticos.

Victor Hugo, por sua vez, costumava, como um bom romântico, datar deliberadamente suas produções para que pudessem ser relacionadas à sua biografia. Baudelaire, ao contrário, não fazia marcações temporais: a construção de suas poesias era intencionalmente impessoal. Mesmo que teça um eu que passa *Flores do Mal*, por exemplo, entende-o, paradoxalmente, como forma de neutralizar os sentimentos pessoais. Certa vez escrevera: “Lágrimas? Sim, mas aquelas ‘que não vêm do coração’”(BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991, p. 37). O poeta é um fingidor, afinal.

Nas palavras da especialista em Whitman, Besty Erkkila (1980), a importância de Baudelaire residiria na construção de uma poesia que retratasse “tanto o registro da experiência individual quanto o espelho da experiência humana coletiva¹²” (p. 53, tradução nossa). Esse é um dos primeiros sinais de despersonalização na lírica moderna: poesia e pessoa empírica passariam a não mais serem entendidas como uma unidade, algo tão oposto ao centramento do *eu* do poeta no Romantismo (FRIEDRICH, 1991).

Ao presenciar a franca ascensão da modernidade, do capitalismo, da metrópole Paris, o poeta percebe que precisa abordar outros temas, explorar outros ritmos em seus versos, mais afinados à realidade que vê. Diz Valéry (2007):

No momento em que atinge a idade adulta, o romantismo está no apogeu: uma deslumbrante geração tem a posse do império das Letras: Lamartine, Hugo, Musset, Vigny são os mestres do momento. Coloquemo-nos na situação de um jovem que atinge, em 1840, a idade de escrever. (...) esses homens que lhe parecem preencher todo o espaço da celebridade proibindo-lhe, um, o mundo das formas; outro, o dos sentimentos; outro o pitoresco; outro, a profundidade. Trata-se de distinguir-se a todo custo de um conjunto de grandes poetas excepcionalmente reunidos por algum acaso na mesma época, todos em

plena força. (p. 22)

A partir da postura negacionista evidenciada no excerto acima, é possível compreender o porquê T. S. Eliot, em ensaio sobre o autor, classifica-o como o “primeiro antirromântico na poesia” (p. 214). Em seu projeto de prefácio de *As Flores do Mal*, Baudelaire escreve: “Poetas ilustres dividiram entre si, durante muito tempo, as províncias mais floridas do campo poético. Farei, portanto, algo diferente” (BAUDELAIRE apud VALÉRY, p. 22). Mas em que constituiria esta diferença?

É importante dizer que Baudelaire se distancia do ideal romântico por sua obsessão pela perfeição. Para os românticos tudo o que vinha diretamente da alma era digno de valor. Tanto assim que Valéry (2007) critica as produções da época visto que, “a obra romântica, em geral, suporta muito mal uma leitura lenta e sobrecarregada com as resistências de um leitor difícil e refinado. Baudelaire era esse leitor” (p. 23). Ele adorava caçar as debilidades da escrita romântica, ainda que, para Eliot (1989) houvesse “em suas afirmações uma boa parte de resíduo romântico” (p. 212), pois Baudelaire jamais conseguiu afastar-se do que chama de *sinceridade fundamental*.

À medida em que a vontade de perfeição de Baudelaire crescia, maior também ficava seu horror pela natureza, pelo instinto. Desta, afinal, poderiam vir os imperativos da sobrevivência do corpo, o retrocesso, as brutalidades, “a natureza não ensina nada (...) ela que faz com que o homem mate seu semelhante e o coma¹³” (BAUDELAIRE apud JUNQUEIRA, 1985, p. 55, tradução nossa). A virtude residiria no avanço representado pelo artificial. O ideal baudelairiano de paisagem era uma metrópole sem plantas, representante da supremacia da técnica. Em última instância, vitória do humano e do civilizado sobre a animalidade e o instinto.

Ao repelir a natureza, Eliot classifica Baudelaire (1989) como “nem naturalista, nem humanista” (p. 212). Ele nutria verdadeiro “asco pelo real” (FRIEDRICH, 1991, p. 53). E, portanto, nada irritava mais Baudelaire do

que relacioná-lo com a corrente realista. Afinal, a banalidade realista levava à negação do espírito. É de se imaginar seu profundo desgosto quando o livro *Les Fleurs du mal* foi condenado judicialmente sob acusação de ser realista. Para o poeta, o mérito da arte seria gerar transformação e não emular uma cópia das baixeiras morais e estéticas da vida mundana (FRIEDRICH, 1991).

A obsessão pela técnica também não o fazia, contudo, alinhar-se à corrente Parnasiana. Ainda que tanto esta escola quanto o poeta fossem reativos à intensidade e ao exagero do romantismo em detrimento da ação refletida e racionalizada. Como bem sintetiza Valéry (2007): “o romantismo (...) foi aquilo a que o naturalismo ripostou e contra o que se reuniu o Parnaso; foi, da mesma maneira, o que determinou a atitude particular de Baudelaire” (p. 23).

De todo modo, ser parnasiano para Baudelaire significava prescindir da visão espiritual e centrada na alma para priorizar o objetivo e o impessoal. Como esclarece Erkkila (1980), Baudelaire procura abrir e sugerir “a dimensão espiritual do mundo moderno e inventar e manter uma maneira mais mística e poética de ver e conhecer a vida¹⁴” (p. 54, tradução nossa). Essa concepção de arte ligada à alma e ao místico faz com que Baudelaire antecipe certas bases do movimento simbolista que surgiria vinte anos depois e que comentaremos mais à frente.

A situação de excepcionalidade em que se encontra Baudelaire – distante do Romantismo, do Parnasianismo, do Realismo, do Naturalismo e antecipador do Simbolismo, mas ainda não lá – fazia com que ele se afigurasse, segundo Eliot, como alguém “muito adiante do ponto de vista de sua própria época, embora tivesse muitíssimo a ver com ela.” (p. 212). Desse modo, seria difícil uma avaliação “de seu valor e do exato lugar que ele ocupa” (p. 216), o que não impedia, no entanto, o autor inglês de considerar Baudelaire como “o maior exemplar da poesia moderna em qualquer idioma” (p. 216).

Outro ponto diferencial para configurar Baudelaire como o mais importante poeta moderno foi seu contato com Edgar Allan Poe

e suas noções de criação. Poe era alguém do “novo mundo”, mundo esse muitas vezes interpretado pelos franceses como rude e tacanho. Com concepções artísticas que renovaram o olhar de Baudelaire, tal confluência foi determinante para a trajetória dos dois, de origens tão distintas.

Duas figuras centrais se encontram: a importância da tradução na obra de Baudelaire

Só o fato de Baudelaire ter sido influenciado por alguma leitura de fora de seu país soa muito moderno e cosmopolita. O caso é que sabia um outro idioma, ensinado pela mãe e, quando lera as primeiras linhas de Poe a que teve acesso, relata assim a experiência: “A primeira vez que eu abri um livro dele, eu vi, com espanto e arrebatamento, não apenas assuntos vislumbrados por mim, mas FRASES pensadas por mim e escritas por ele vinte anos antes¹⁵” (BAUDELAIRE, 1973, p.362, tradução nossa).

As primeiras traduções francesas da obra do poeta e prosador norte-americano datam de 1845, realizadas por uma certa Madame Isabelle Meunier. Aquelas ideias arrebatariam Baudelaire: foi tomado por um afã para que todos as conhecessem. Ele escreve a Saint-Beuve: “É preciso, digo, eu desejo que Edgar Poe, que não é grande coisa na América, se torne um grande homem para a França¹⁶” (BAUDELAIRE, 1973, p. 343).

O entusiasmo de Baudelaire rendeu outros casos, no mínimo, curiosos, muitos deles contados com uma dose de humor e absurdo por Ada Chiabrandi (1930), estudiosa da influência de Poe em Baudelaire:

Admiração e surpresa transformaram-se rapidamente no ímpeto de tornar Poe conhecido. A todos que encontrava, Baudelaire costumava perguntar: ‘Você conhece Poe?’, e então contava, de improviso, vividamente a história do Gato Preto. (...) A animação cresceu a um ponto em que seu desejo era tornar Poe conhecido em todo território francês, propondo-se à empreitada de traduzir perfeitamente os trabalhos dele. (...) Se alguém por acaso admitisse que não soubesse quem era Poe, Baudelaire se enraivecia - ora nunca ter ouvido sobre Poe! Asselineau conta de uma visita que

fizera juntamente com Baudelaire a um americano hospedado em um hotel no Boulevard des Capucines: o hóspede havia conhecido Poe pessoalmente. Ele estava se vestindo, mas Baudelaire não queria esperar: invadiu o quarto e o sabatinou. Seu interlocutor não era exatamente favorável a Poe: ele teria uma mente bizarra e uma conversação desconexa. Enquanto descia as escadas e saía do hotel, Baudelaire colocava o chapéu na cabeça e dizia violentamente ao americano: “Você não passa de um yankee!” (...) Baudelaire passou horas num bar inglês na Rue de Tivoli, falando com todos que sabiam inglês¹⁷. (p. 11-12, tradução nossa)

Embebido desse contato, Baudelaire empreendera uma tradução de duas obras que seriam indispensáveis para a sua própria estética: *Filosofia da Composição* (1846) e *Princípio Poético* (1850). Sua faina de traduzir de maneira mais coerente a obra de Poe fez com que seu trabalho ganhasse menção elogiosa na imemorial *Encyclopedia Britannica*¹⁸. Pudera, devotou vinte anos dos quarenta e seis de sua breve existência para traduzir, compreender e re-criar a obra do dândi norte-americano.

O impacto foi tamanho na obra do francês que Valéry (1991) relata que Baudelaire chegou a transcrever por diversas vezes ideias do poeta de Baltimore como se fossem suas. Ao realizar a tradução de Poe, ele não teria inserido certos excertos do original para aproveitar seus conteúdos no prefácio que escrevera para a obra. O poeta simbolista francês, porém, ameniza: “o plágio seria contestável se seu próprio autor não o tivesse acusado (...): ‘É permitido, algumas vezes, presumo, citar-se a si mesmo para evitar parafrasear-se’.” (VALÉRY, 1991, p. 28).

O curioso é que à época, Poe era um escritor menor em seu país de origem. Sua morte foi inglória, aos quarenta anos, em uma sarjeta qualquer dos Estados Unidos. O fascínio de Baudelaire pelo escritor norte-americano e sua subsequente prática tradutória reverteu para Poe uma fama e status que até então não havia atingido sequer em seu país. Diz Valéry (1991) sobre o assunto: “Esse grande homem estaria hoje completamente esquecido se Baudelaire não

tivesse se dedicado a introduzi-lo na literatura europeia.” (p. 27).

Baudelaire, por seu turno, extrai os princípios que o afastam da primazia da forma preconizada pelos Parnasianos e o aproximam de ideais ligados à união da lógica com a imaginação, do misticismo com o cálculo, da poesia com precisão matemática – imbricações duais próprias de um olhar moderno.

Entre os elementos inovadores preconizados por Poe (2011) estariam: 1) a inversão da ordem dos atos poéticos: a forma seria a origem do poema e o resultado seria seu significado; 2) a importância da brevidade de um poema; 3) a criação de uma impressão de beleza; 4) a presença do vago como elemento essencial; 5) a valorização de qualidades pessoais dispensadas ao poema como paciência, trabalho, concentração e disposição sem preconceitos.

Faria parte da estética racionalista de Poe promover igualmente o encontro da poesia com a reflexão acerca da prática. Era preciso separar a lírica do coração, afastar-se do que classificava como “a embriaguez do coração¹⁹” ou como bem se apropria Baudelaire (apud FRIEDRICH, 1991): “A capacidade de sentir do coração não convém ao trabalho poético” (p. 37). Tamanha originalidade de ideias enfeitiça o espírito curioso do criador de *O Albatroz*, seu corpo inteiro feito de obsessões.

Muitos, contudo não acham exatamente que Poe tenha influenciado Baudelaire ao ponto de considerar sua poética mero plágio do primeiro. Seria, inclusive uma injustiça legar tamanho crédito para o norte-americano em detrimento do talento do francês. É a posição tanto de Ivan Junqueira (1985), tradutor de *As Flores do mal*, “Baudelaire só toma conhecimento da obra de Poe por volta de 1846, numa época em que (...) sua concepção de poesia já se achava nitidamente delineada” (p. 53); quanto de Chiabrandi (1930): “suas leituras de Poe não modificaram seus primeiros pensamentos originais, apenas mostraram seu paralelismo¹⁹” (p. 16, tradução nossa).

Discutir a ordem dos fatos tem suma importância para a fortuna crítica dos autores, sem dúvida, mas a despeito disso, o resultado é

inconteste: a curiosa consonância entre os dois só foi possível pela tradução da desconhecida Meunier. A coincidência das ideias de ambos evidencia o perfume de um tempo que se embrenhava nas curvas das cidades, demonstra o espírito que flana solto e livre pelo mundo. A confluência de Baudelaire e de Poe é a tradução, que desempenha papel notável de intercâmbio, o qual transforma o legado tanto de um quanto de outro.

O impacto da obra de Baudelaire, no entanto, não se resume à absorção das ideias de Poe. Nutria também outras obsessões, sendo o poeta original e curioso que era. Propõe então uma nova forma em seu derradeiro livro, síntese das produções poéticas anteriores com aquelas ensaísticas.

Pequenos Poemas em Prosa, enfim o clímax

O prefácio de *Pequenos poemas em prosa*, última obra escrita por Baudelaire, presta homenagem à Aloysius Bertrand, o sombrio inventor de um novo gênero do qual falávamos algumas páginas antes. Morto jovem por tuberculose, bem ao estilo dos românticos, o autor de *Gaspard de La nuit* não chegou a ver seu paradigmático livro publicado. Já célebre por *Flores do Mal*, Baudelaire (1995) escreve então um prefácio endereçado ao romancista francês Arsène Houssaye no qual revela:

Devo-lhe dizer uma breve confissão. Foi ao compulsar, **pela vigésima vez no mínimo [grifo nosso]**, o famoso Gaspard de la Nuit, de Aloysius Bertrand (...) que me veio a ideia de tentar algo semelhante, e de aplicar à observação da vida moderna e mais abstrata, o processo que ele aplicara à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresco. (p. 277)

E mais ainda,

qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa (que fosse) poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequentação das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce este ideal obsessivo. (p. 277)

Poucas linhas foram tão transformado-

ras para a história da literatura quanto essas acima, marco de uma transição e uma nova maneira de encarar poesia. Se Bertrand antecipou o verso flexível, Baudelaire o consagrou em sua prática e o consolidou para seus sucessores poéticos.

Em seu célebre livro sobre poema em prosa, Suzanne Bernard (1994) chama atenção para o fato de que o último volume de Baudelaire pouco tem a ver com a unidade característica de sua estética anterior. Faz sentido, se levarmos em consideração que *Flores do Mal* é composto apenas de sonetos alexandrinos – ainda que represente renovação do modelo de versificação de Racine. O belo em Baudelaire residia até então no desenvolvimento de formas métricas perfeitas que remetiam à arte clássica e a uma presente musicalidade e magia reverberada pelo trabalho com a linguagem.

Na filosofia de composição baudelairiana, importava pouco se não fosse um poeta profícuo, que sua obra se resumisse a um conciso volume. Não obstante tivesse se consumido em edições e mais edições revistas e ampliadas ao longo dos anos, o bem maior era que atingisse a beleza como um produto da razão e do cálculo. O poeta tal qual “um dançarino que partiu mil vezes os ossos em segredo, antes de se apresentar em público” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991, p. 41).

Em *Pequeno Poemas em prosa*, a obsessão característica de Baudelaire reside já na hesitação da escolha de um título para a obra. Segundo seu tradutor no Brasil, Aurélio Buarque de Holanda (1995), o poeta publicou certa vez uma série curta com os primeiros poemas em prosa, sob título de *Poèmes nocturnes*. Logo após, lançou alguns outros compilados como *Petits poèmes en prose*, depois mais dois poemas intitulados *Le spleen de Paris* e, finalmente, saíram os últimos, organizados sob o título *Petits poèmes lycanthropes*.

Quanto à criação, a mudança estética corporificada por *Pequenos Poemas em prosa* viria de um lugar de mudança de realidade. Seria preciso encontrar ou inventar “uma nova linguagem e uma nova forma para expressar os temas do mundo moderno²¹” (ERKKILA, 1980, p. 56, tradução nossa). Assim, Baudelaire parece ter usado os recursos prosaísticos com o

intuito de traduzir em palavras a vida atribulada que emergia em Paris.

Segundo o entendimento de Walter Benjamin, que devotou uma série de ensaios críticos enaltecendo o impacto da obra de Baudelaire, este livro teria sido inspirado pelo choque e o contato com as massas urbanas. A multidão se imbricaria completamente no processo criativo do poeta, a um ponto em que já estava impregnada no corpo dele, constituindo organicamente sua visão do mundo. Retratá-la a partir de um narrador estilizado seria uma forma de restituir o devido valor para essa *secreta constelação*, a ser apreendida por meio da “multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela prosa poética.” (BENJAMIN, 1989, p. 113)

As potencialidades da prosa passam a ficar a serviço da poesia. Tanto assim, que Baudelaire (2009) dissera uma vez: “Sê sempre poeta, mesmo em prosa” (p. 144). E ele foi poeta: foi aquele que expressou em seu último livro a fragmentação da personalidade de um eu-lírico cujos sentidos são complexos na modernidade expressa pelas ruas das cidades. A obra nasce da união de contrários: “prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destrutiva e arte organizativa (...) a contradição interna, suas antinomias profundas, perigosas – e fecundas; sua tensão perpétua e seu dinamismo²²” (BERNARD, 1994, p. 434, tradução nossa).

A experimentação de linguagem feita por Baudelaire está intrinsecamente colada à forma. A dualidade que sempre perpassou o que escrevia, agora é expressa por meio do manejo entre dois impulsos de expressão aparentemente tão distintos. Tudo isso para evidenciar uma vida interior tortuosa. Os pequenos poemas em prosa são sinônimo de liberdade de pensamento, no qual o poeta realiza as aproximações de vocábulos improváveis. Os contrastes são surpreendentes, como podemos constatar em alguns excertos da obra:

O cão e o frasco

– Meu belo cão (...), vem cá, respirar um

excelente perfume comprado no melhor perfumista da cidade. (...) / – Ah, miserável, cão! se eu te houvesse oferecido um embrulho de excremento decerto o cheirarias com delícia e talvez o tivesses devorado.

Um hemisfério numa cabeleira

Deixa-me respirar longamente, longamente, o cheiro dos teus cabelos, mergulhar neles todo o meu rosto, como um homem sedento na água de uma fonte, e agitá-los com a mão como um lenço perfumado, para sacudir recordações pelo ar.(...) Deixa-me morder longamente as tuas negras e pesadas tranças. Quando me ponho a mordiscar os teus cabelos elásticos e rebeldes, parece-me que estou comendo recordações.

A sopa e as nuvens

A louca da minha bem-amada me dava de jantar, e pela janela aberta da sala de refeições eu contemplava as movediças arquiteturas que Deus faz com as nuvens, as maravilhosas construções do impalpável. (...)/ De súbito senti um violento murro nas costas e ouvi uma voz rouca e encantadora (...) que me dizia: Trate de tomar a sua sopa, seu maluco, mercador de nuvens!

A poesia é entendida aqui como arte abstrata, como linhas de um movimento livre, um arabesco, “o mais espiritual de todos os desenhos” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, 1991, p. 57). Favorece a descrição imagética, a reflexão. Ao desafiar os limites da palavra, ele também busca por uma nova forma de viver. Como bem resume Eliot (1989), a invenção da linguagem explorada por Baudelaire acontece em um momento em que, particularmente, a poesia francesa estava ávida para encontrar outras maneiras de expressão. Tal ousadia rende a ele o status de grande marco divisório na poesia.

Curiosamente, assim como Bertrand, fonte de inspiração, Baudelaire morre antes de ver a publicação do livro que lhe ocupou mais de dez anos de incansável trabalho. Dois anos depois de sua morte em 1867, *Petites poèmes en prose* foi publicado e as edições seguintes, a partir de 1870, são chamadas *Spleen de Paris*. Essa obra seria o paradigma fundador da modernidade literária. Seus sucessores a usaram como referência para ousar ainda mais.

Ele abriria caminho para a poesia de Rimbaud, Mallarmé e tantos outros.

Considerações finais: um desfecho aberto, livre e branco

Poucas definições estanques resumem Charles Baudelaire. Talvez a palavra que mais o sintetize seja: *moderno*. Admirador da rua e da renovação, nele também convivia um profundo respeito pelas formas clássicas. Da arte romântica empresta a brevidade; entende a poesia como arte mágica, e o poeta, como uma espécie de mago. Concede roupagem e estilo diferenciados à poesia, inaugura a prosa poética, faz a Europa conhecer e respeitar Edgar Allan Poe.

Sua aparente indefinição o constitui como um ser *entre*, um flâneur moderno “em busca de aventura indo atrás de uma tira de papel abandonada aos caprichos do vento” (BENJAMIN, 1989, p.39), um artista profundamente entendedor de seu tempo e que também marcou o seu tempo: um “exilado no chão, em meio à turba obscura”, (BAUDELAIRE, 1985, p.111), um poeta “que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar” (p. 111). Mas para quais caminhos apontariam essa seta?

No seu afã por situar as palavras organicamente ao impulso poético, é tido como um antecipador dos experimentos simbolistas. O impacto da poesia de Baudelaire faz dele o primeiro de uma *linhagem*. Explica Marcel Raymond (1997) em seu livro *De Baudelaire ao Surrealismo*: “Uma primeira linhagem, a dos *artistas*, iria de Baudelaire a Mallarmé, depois a Valéry; uma outra, a dos *videntes*, de Baudelaire a Rimbaud, depois aos últimos aventureiros” (p. 11). Concorda Valéry (2007): “Nem Verlaine, nem Mallarmé, nem Rimbaud teriam sido o que foram sem a leitura de *As Flores do Mal* na idade decisiva” (p. 29).

Baudelaire antevê igualmente “uma arte surgida da fantasia criativa como: *supernaturalisme*.” (apud FRIEDRICH, 1991, p. 56). Para Eliot (1989), Baudelaire “antecipou muitos problemas, tanto no plano estético quanto no plano moral, aos quais ainda diz respeito o destino da poesia moderna” (p. 209).

Alguns dos seus conteúdos sobre o impacto da modernidade *galvanizada* (termo cunhado pelo poeta estadunidense), continuarão vivos na produção literária do autor de *The Waste land*. Os relógios de Dali ficariam bem em um quadro com “prados pintados de vermelho, árvores pintadas de azul” (BAUDELAIRE apud FRIEDRICH, p. 56), ao som da voz de Rimbaud recitando seus poemas. Visionário e independente, Baudelaire personificou a figura do dândi soturno e genial no imaginário moderno. Acima de tudo, também foi (e é) um poeta incontornável cuja influência reverbera até os dias de hoje nas muitas produções literárias, seja de prosa, de poesia ou do poema em prosa, zona cinzenta e de intersecção sobre a qual fizemos o esforço de seguir os rastros do desenvolvimento neste artigo.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance I*. Paris: Pléiade, 1973.
- _____. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Meu coração desnudado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose*. De Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris : Librairie A - G. Nizet, 1994.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. Notícia sobre Baudelaire. In : BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- CHIABRANDI, Ada P. *The influence of Edgar Allan Poe on Charles Baudelaire*. 1930. 83 f. Dissertação (Mestrado) – Master of Arts, Boston University, Massachusetts, Boston, 1930. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/142049312.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2020.
- ELIOT, T.S. *Ensaio*. São Paulo: Art, 1989.
- ERKKILA, Betsy. *Whitman among the*

French. New Jersey: Princeton University, 1980

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1991.

JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

METLICA, Alessandro. L'esthétique flamande de Gaspard de la nuit. *La Giroflée*: Bulletin de l'association pour la mémoire d'Aloysius Bertrand, Lille, France, v. , p.57-66, mar. 2010. Disponível em: <<http://marion.pecher.free.fr/Documents/LaGiroflee2.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão*. Poema em prosa contemporâneo. São Paulo: Iluminuras, 2014.

POE, Edgar Allan Poe. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

_____. *Poetic principle*. 1909. Disponível em: <https://www.bartleby.com/28/14.html>.

Acesso em: 26 jul. 2020.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 2007.

Originais/Notas

1 « Ce siècle avait deux ans », poema de Victor Hgo que consta em *Les Feuilles d'automne* (1831).

2 Sobre as regras definidoras do verso alexandrino clássico, o professor Rogério Chociay (1974) especifica: “O verso alexandrino clássico toma por base hemistíquios hexassílabos, mas a relação 6+6 deve neste caso dar invariavelmente doze sílabas” (p.125).

3 Do original: *Le romantisme, c'est (...) le libéralisme en littérature*. In: HUGO, Victor. *Littérature et Philosophie mêlées*. Disponível em: <http://www.quandletigrelit.fr/images/Victor-Hugo-Litterature-et-Philosophie-melees.pdf>. Acesso em 26 jul. 2020.

4 Do original: *J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose (...)/ Les écrivains ont mis la*

langue en liberté. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=u4dTAAAACAAJ&hl=pt&pg=GBS.PA9>. Acesso em 27 jul. 2020.

5 Do original: *Notre versification perd plus, si je ne me trompe, qu'elle ne gagne par les rimes: elle perd beaucoup de variété, de facilité et d'harmonie. Souvent la rime qu'un poète va chercher bien loin, le réduite à allonger et à faire languir son discours* (FÉNELON, 1843, p. 219).

A citação consta no *Tome troisième de Oeuvres Complètes de Fénelon* e é precedida por *Les Aventures de Télémaque*: Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=X8ZIAQAAMAAJ&authuser=0&hl=pt_BR. Acesso em 25 jul. 2020

6 Do original: *Il y a des genres de poésie où non seulement les Latins ne nous ont point surpassés, mais qu'ils n'ont pas même connus: comme, par exemple, ces poèmes en prose que nous appelons romans [...]* In: BOILEAU-DÉSPREAU, Boileau. *Lettre à Perrault*. 1823. p. 352. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=mnwTAAAAQAAJ&hl=pt_BR. Acesso em 25 jul. 2020

7 Do original: *C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique*. In: CHATEAUBRIAND, François. *Oeuvres complètes*. 1801. p. 629. Disponível em: https://play.google.com/books/reader?id=10JNAAAACAAJ&hl=pt_BR&pg=GBS.P1. Acesso em 25 jul. 2020

8 Informações consultadas em: <https://www.theguardian.com/books/2011/jul/15/reveries-solitary-walker-rousseau-review>. Acesso em: 25 jul. 2020

9 Chociay (1974) esclarece que a balada apresenta uma estrutura estrófica com três oitavas e um quarteto. A estrutura métrica apresenta versos octossílabos.

10 Do original: *La critique a formulé plusieurs hypothèses sur les origines de ce nom. La piste considérée comme la plus digne de foi est celle qui conduit à Kaspar, nom par lequel on désigne le diable dans la légende de Faust*

11 Informações do parágrafo retiradas do artigo: *L'esthétique flamande de Gaspard de la nuit* de Alessandro Metlica (2010). Disponível em: <http://marion.pecher.free.fr/Documents/LaGiroflee2.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2020.

12 Do original: *both a record of individual experience and a mirror of the collective experience of mankind.*

13 Do original: *la nature n'enseigne rien, (...) c'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger.*

14 Do original: *the spiritual dimension of the modern world and to invent and to maintain a more mystic and 'poetic' way of seeing and knowing life*

15 Do original: *La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant*

16 Do original: *Il faut, c'est à dire, je désire que Edgar Poe, qui n'est pas grand chose en Amérique, devienne un grand homme pour la France*

17 Do original: *His first admiration and surprise turned quickly into a fiery enthusiasm to make Poe known to others. Everyone he met was asked 'Do you know Poe?' and then would come the story of the Black Cat, vividly in his improvisation. (...) The enthusiasm increased into a desire to make Poe known to all France, setting himself the immense task of a perfect translation of Poe's complete works. (...) If anyone he questioned admitted ignorance of Poe, Baudelaire would flare up in anger – never to have read or heard Poe! Asselineau tells of a visit he made with Baudelaire to an American staying in a hotel in the boulevard of the Capucines; the American had known Poe personally. He was in the process of dressing, but Baudelaire would not wait. He intruded and asked him questions. The host was not favorable to Poe, saying he had a bizarre mind and a conversation that was not consecutive. Walking downstairs and out, Baudelaire jammed on his hat, saying violently of*

the host: 'C'est ne qu'un yankee!' (...) Baudelaire spent hours in an English tavern in the Rue de Rivoli, talking to anyone who knew English

18 *One of the most brilliant and accurate translations in literature.* In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA apud CHIABRANDI, 1930, p. 12.

19 Do original: *the intoxication of the heart.* Disponível em: POE, Edgar Allan. **Poetic principle.** 1909. <https://www.bartleby.com/28/14.html>. Acesso em 26 jul. 2020.

20 Do original: *his reading of Poe did not change his first original thoughts, it merely showed their parallelism*

21 Do original: *a new language and new form in which to express the themes of the modern world.*

22 Do original: *prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur. (...) sa contradiction interne, ses antinomies profondes, dangereuses – et fécondes; sa tension perpétuelle et son dynamisme.*

COMO CITAR

BRESSAN; RIBEIRO. Páginas de um mesmo livro: o poema em prosa e a arte de Baudelaire. *Revista Cerrados*, 31(59), p. 112-123. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i59.41999>