

# REVISTA XIX

Artes e técnicas em transformações



2017-2

Ano IV  
Nº 5

**editora–chefe** Junia Barreto ([juniabarreto@unb.br](mailto:juniabarreto@unb.br))

**editor assistente** Guilherme Santos ([guilherme\\_santos@outlook.com](mailto:guilherme_santos@outlook.com))

**comitê consultivo** Alain Arnaud Laster (Société des Amis de Victor Hugo – França); Alberto Dantas Pedrosa Dantas Filho (UFMA); Alexandre Pilati (UnB); Aline Strelow (UFRGS); Anthony Glinoyer (Université de Sherbrooke – Canadá); Arnaldo Rosa Vianna Neto (UFF); Biagio D'Angelo (UnB); Claudine Franchon Cabrera (UnB); Daniel Compère (Université Sorbonne Nouvelle – França); Daniela Mantarro Callipo (UNESP); Danièle Gasiglia (Société des Amis de Victor Hugo – França); Deborah Silva Santos (UnB); Delphine Gleizes (Université Lumière Lyon 2 – França); Denise Guimarães Bottmann (Brasil); Eclair Antonio Almeida Filho (UnB); Fausto Calaça (UFMT); Fernando Franco Netto (UNICENTRO); Izabel Maria Raso Tafuri (UnB); Jean Maurel (França); João Luís Lisboa (CHC FCSH UNL – Portugal); José D'Assunção Barros (UFRRJ); José Rodrigo Rodriguez (Cebrap e Direito FGV); Leila de Aguiar Costa (UNIFESP); Luís Fernando Lopes Pereira (UFPR); Luiz Estevam Fernandes (UFOP); Luiz Paulo Nogueurol (UnB); Marcelo Balaban (UnB); Marcia Cristina Consolim (UNIFESP); Marcio Pascoa (UEA); Marcos Araújo Bagno (UnB); Maria Eugénia Tavares Pereira (Universidade de Aveiro – Portugal); Maria Lúcia Dias Mendes (UNIFESP); Marileia dos Santos Cruz (UFMA); Maxime Prévost (Université d'Ottawa – Canadá); Patrick Wotling, (Université de Reims – França); Pedro Alvim (UnB); Ricardo Nascimento Fabbrini (USP); Robert Ponge (UFRGS); Samuel Barbosa (USP); Solange de Aragão (Brasil).

**editoria da seção dossiê** Daniel Rameh, Luiz Capelo

**editoria da seção ensaio** Verônica Valadares

**editoria da seção tradução** Nayara Dias

**editoria de texto** Elisa Maiby Carvalho, Rosângela Costa, Daniel Lukan

**editoria de arte** Thaynara Henrique

**apoio técnico** Thayse Cantanhede Santos

**Revista XIX – Artes e técnicas em transformação**

**ISSN 2358–7822**

correspondência editorial

Revista XIX – artes e técnicas em transformação  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
ICC Ala B, Sul, Sobreloja, sala B1–09  
Campus Universitário Darcy Ribeiro – Universidade de Brasília  
CEP 70910–900 – Brasília – DF  
[revista19.unb@gmail.com](mailto:revista19.unb@gmail.com)

**imagem da capa**

Arte criada a partir da fotografia de Charles Baudelaire, feita por Etienne Carjat em 1863.

# SUMÁRIO

## Apresentação

Junia Barreto

## Editorial: Baudelaire e o elogio da contradição

Eduardo Veras

## Éditorial : Baudelaire et l'éloge de la contradiction

Eduardo Veras (tradução; Claudine Franchon)

## DOSSIÊ

### Baudelaire, 150 depois

Preâmbulo : Un autobiographe manqué .....	27
André Guyaux	
Um autobiógrafo irrealizado ? .....	33
André Guyaux (tradução: Daniel Rameh)	
La légende du vitrier. Vie et réception .....	40
Andrea Schellino	
A lenda do vidraceiro. Vida e recepção .....	49
Andrea Schellino (tradução: Nayara Dias)	
<i>Fourmillante cité</i> na poesia de Baudelaire .....	58
Marcos Antonio de Menezes	
Cacos e ruínas : Charles Baudelaire na leitura de Walter Benjamin .....	73
Edson Rosa	
À propos de sirènes qui pleurent. Baudelaire, Tanizaki et les arts .....	94
Biagio D'Angelo	
Sobre sereias que choram: Baudelaire, Tanizaki e as artes .....	106
Biagio D'Angelo (tradução: Elisa Maiby Carvalho)	
Rafael Bordalo Pinheiro, pintor da modernidade? Reflexões a partir do opúsculo de Baudelaire .....	118
Luís Manuel A. V. Bernardo	

## ENSAIO

Digerir, transformar: Cruz e Sousa e Baudelaire, Baudelaire e Cruz e Sousa .....	141
Francine Ricieri	

## TRADUÇÃO

### Pensar

Edições de Baudelaire no Brasil .....	158
Denise Bottmann	
"O prazer aristocrático em desagradar": ética e tradução no último Baudelaire .....	192
Thiago Mattos	
Aspectos tradutivos do <i>Poema em prosa</i> , em Baudelaire .....	206
Ana Lúcia P. Magalhães; Eclair A. Almeida Filho	

## **Traduzir**

A máscara ( <i>Le Masque</i> ) .....	219
Fernando José Fagundes Ribeiro	
A morte dos amantes ( <i>La Mort des amants</i> ) .....	224
Renata M. P. Cordeiro	
Por uma nova leitura da vida de Baudelaire: tradução de uma carta ao General Aupick .....	227
Gilles Jean Abes	

## **ENTREVISTA**

<i>Ivo Barroso</i> , poeta, tradutor e editor .....	235
---	-----

## APRESENTAÇÃO

Há 150 anos atrás, em 1867, morria em Paris, prematuramente, o poeta Charles Baudelaire, aos 46 anos de idade. Entre poesia, crítica e páginas de *journal intime*, Baudelaire é talvez o autor do milhar de páginas mais surpreendente e tocante da poesia moderna francesa, imprimindo-lhe *un frisson nouveau*, como bem anteviu Victor Hugo.

A Equipe da *Revista XIX – Artes e técnicas em transformação* decidiu, tal como vários outros periódicos mundo afora, prestar justa homenagem ao poeta, objeto de interesse direto de parte de seu núcleo de pesquisadores interessados em cultura, artes, humanidades, política e sociedades oitocentistas de forma geral.

A proposta de nosso número consistiu, principalmente, em fomentar as evocações feitas à distância da figura do poeta francês; isto é, afastamentos e aproximações, citações e dissensos, transposições e analogias, adaptações e prolongamentos, polêmicas e debates. Pois, tanto tempo já decorrido de sua atuação no cenário artístico, Baudelaire permanece ainda no horizonte de nossas referências. Mas, perguntamo-nos, como poderíamos situar as práticas literárias e artísticas contemporâneas (e seu conteúdo) em relação aos “foguetes” (*fusées*) baudelairianos? Como nosso próprio espaço mental se relaciona na atualidade com as lições e posturas de sua arte poética e de suas acerbos reflexões?

Escandalosamente exibicionista, nossa época poderia ser acreditada como baudelairiana, considerando-se a onipresença de imagens publicitárias transgressivas ou essa propagação reduziria ainda mais o espaço transgressivo do poeta? Questões que levantamos e que lançamos para reflexão. Pois, nos questionamos quanto à possibilidade de ainda falarmos de Baudelaire como se sua arte nos fosse familiar. Se ele era um tipo declaradamente escandaloso e controverso em sua época; tornou-se clássico entre nós na atualidade. Enquanto o poeta criticou a modernidade dos engenheiros e urbanistas; já nós, nós vivemos imersos em seu mundo. Nos resta, então, um incômodo, que indaga sobre o que haveria de comum entre a vida do parisiense Baudelaire, testemunha fugaz de uma época antipoética e a existência atual, que bane, por exemplo, o *flâneur* das metrópoles conectadas? Perguntamo-nos se o imaginário do poeta não seria, afinal, estrangeiro a nós e ao nosso tempo. Pois Baudelaire se foi ainda jovem, anunciando o fim de tudo aquilo de que ele podia gostar.

Muitas foram as contribuições propostas a este número, às quais agradecemos pela pronta resposta à nossa chamada, mesmo àquelas que não pudemos publicar, devido, entre

outras, às restrições de espaço e de formato. Mesmo assim, fomos levados a imprimir algumas modificações neste número, afim de acolher as diferentes propostas que nele figuram.

Iniciamos com esta apresentação, explicitando a proposição feita aos autores e o formato do número; seguida pelo editorial em torno do tema “Baudelaire, 150 anos depois” (que pode ser lido em português e em francês), de autoria de Eduardo Veras (UFTM). Nosso tradicional dossiê se inicia com um fino preâmbulo (fr./port.) que trata das relações de Baudelaire com a autobiografia, de autoria de André Guyaux, professor de literatura francesa do século XIX na Universidade Paris-Sorbonne.

Gostaríamos de ter oferecido ao público a totalidade dos textos deste número em língua portuguesa e francesa, mas, infelizmente, ainda não nos é possível assegurar 100% de bilinguismo nos trabalhos publicados pela Revista, cujas traduções, nos dois sentidos, acontecem de forma unicamente espontânea. Assim, presentes na seção ‘dossiê’, pesquisadores e professores de diferentes instituições brasileiras, francesas e portuguesas trouxeram suas reflexões em torno da obra do poeta, assim como suas intersecções com a arte e a filosofia, pelas mãos de Andrea Schellino, Marcos de Menezes, Edson Rosa, Biagio D’Angelo e Luiz Manoel Bernardo. A seção ‘ensaio’ traz um trabalho da profa. Francine Weiss Riccieri (Unifesp) sobre as interlocuções possíveis entre Baudelaire e o poeta oitocentista Cruz e Sousa, um dos precursores do simbolismo no Brasil.

A seção ‘tradução’ está aqui apresentada de forma incomum ao formato da Revista, tendo sido subdividida em etapas distintas, *pensar* e *traduzir*. A primeira se inicia com um estudo, de Denise Bottmann, sobre as diferentes edições de Baudelaire no Brasil; seguida pela problematização de Thiago Matos em torno de ética e tradução, a partir de um corpus baudelairiano; e encerrada por uma reflexão de Ana Lúcia Magalhães e Eclair Almeida Filho sobre tradução poética e a especificidade de aspectos tradutivos impostos pelo gênero ‘poema em prosa’. A segunda apresenta traduções de poemas de Baudelaire, de autoria de Renata Cordeiro e Gilles Abes, assim como a tradução do ganhador do concurso lançado pela *Revista XIX*, Fernando J. Fagundes Ribeiro.

O volume é encerrado por uma entrevista com o poeta, tradutor e editor Ivo Barroso. Só me resta agradecer a todos que ajudaram a compor este número e desejar uma excelente leitura!

**Junia Barreto**, editora-chefe



### Baudelaire e o elogio da contradição

*Oui, il fut l'homme, il fut l'artiste moderne avec toute son énergie et avec toute sa vivifiante tristesse.*

Théodore de Banville

I

Baudelaire é daqueles poetas que sempre provocam leituras diversas, muitas vezes contraditórias e inconciliáveis. Ao longo desses cento e cinquenta anos que nos separam de sua morte, seu nome foi inúmeras vezes reivindicado por movimentos e tendências os mais heterogêneos, tanto no âmbito da tradição poética quanto naquele da reflexão crítica e teórica sobre a poesia. Qualquer estudioso que, por força do ofício, precise se debruçar sobre a história da crítica baudelairiana, certamente perceberá o quanto ela se configura como um verdadeiro campo de batalha hermenêutico. Em linhas gerais, esse “conflito das interpretações”, para tomar emprestado um belo título de Paul Ricœur, que nada tem a ver diretamente com a história, pode ser resumido da seguinte forma: Baudelaire é possivelmente o único poeta do século XIX reivindicado por simbolistas, realistas, naturalistas, vanguardistas, líricos, neolíricos, antilíricos, no âmbito da história literária; e por abordagens políticas, sociológicas, formalistas, psicanalíticas, filosóficas, teológicas, místicas, existencialistas, estruturalistas, esteticistas, para citar só as principais, no âmbito dos estudos literários. Já no início do século passado, Paul Valéry, em texto representativo de um dos lados mais atuantes dessa batalha, elege *Les fleurs du mal* como o protótipo da poesia pura, ao considerar que nelas não haveria

nem poemas históricos nem lendas; nada que repouse sobre uma narrativa. Nelas não se veem tiradas filosóficas. A política não aparece. As descrições são raras, e sempre *significativas*. Mas nelas tudo é charme, música, sensualidade potente e abstrata... Luxo, calma e volúpia (VALÉRY, 1975, p. 609; tradução minha)<sup>1</sup>.

No extremo oposto dessa visada, digamos, intransitiva, encontramos a potente leitura sociológica de Walter Benjamin, para quem Baudelaire está de tal maneira “incrustado no seu século” que “a impressão que nele deixou deve surgir tão nítida e intacta como a de uma

---

<sup>1</sup> No original: “(..) ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n’y voit point de tirades philosophiques. La politique n’y paraît point. Les descriptions y sont rares, et toujours significatives. Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté.”

pedra que, certo dia, é movida de seu lugar depois de aí ter jazido por décadas” (BENJAMIN, 2006, p. 366). A relação dialética estabelecida com o seu tempo faz do poeta, não apenas uma pedra que deixa sua marca no solo em que repousa, mas também uma espécie de esponja capaz de absorver – “apreender” (BENJAMIN, 2006, p. 366) – o espírito da época. Assim, Baudelaire é lido como “um lírico no auge do capitalismo”, isto é, como o poeta-profeta das novas condições políticas e socioculturais que emergem sob o avanço do capitalismo industrial na segunda metade do século XIX. A abordagem sociológica não tardaria a se tornar *ideológica* – ainda na obra do mesmo Benjamin, segundo a visão de Antoine Compagnon (2014, p. 27). O ensaio “Paris do segundo império” viria muito rapidamente se constituir como “a introdução canônica à obra fora da França, fazendo de Baudelaire um inimigo secreto da burguesia, um revolucionário dissimulado, o alter-ego literário de Blanqui” (COMPAGNON, 2014, p. 29; tradução minha)<sup>2</sup>. É certo e necessário lembrar que as leituras formalistas, de Valéry, e político-sociológica (deixemos a polêmica do *ideológico* para Compagnon), de Walter Benjamin, já se erigiram à época como reações às leituras místicas (pensemos por exemplo em *La Mystique de Baudelaire*, de Jean Pommier, que aparece em 1932) e, ainda mais radicalmente, maistrianas da obra do poeta. Esta última investia na associação de Baudelaire com o pensamento antirrevolucionário e ultraconservador de Joseph de Maistre, inspirada especialmente pela confissão feita em *Fusées* [88]: “De Maistre e Edgar Poe me ensinaram a raciocinar<sup>3</sup>” (BAUDELAIRE, 2016, p. 127; tradução minha). A enumeração de tantas batalhas hermenêuticas não caberia neste texto. Certo é que, “reacionário ou revolucionário” (COMPAGNON, 2014, p. 23), místico ou ateu, romântico ou realista, Baudelaire ostentou vários rostos de acordo com a pintura que dele fizeram poetas e críticos ao longo dos anos. No que concerne a estas breves notas, cumpre apenas, neste momento, um século e meio após sua morte, reconhecer a parcialidade de todos esses rostos e mostrar que o ideal baudelairiano está muito mais para a máscara, para a encenação, para o jogo contraditório das múltiplas identidades, que para a adesão a tal ou tal princípio *ideológico*.

Não se trata, contudo, apenas de evidenciar o caráter dramático – dramatúrgico – da obra de Baudelaire, colocando-o como uma espécie de precursor do que Fernando Pessoa, por exemplo, viria a fazer anos mais tarde. Se o jogo baudelairiano das máscaras coincide com a recusa crítica do confessionalismo romântico, ele, a meu ver, não se encerra nela. Seu fascínio pela multiplicidade e pelos números – “*Tudo é número. O número está em tudo*<sup>4</sup>”

<sup>2</sup> No original: “(...) l'introduction canonique à l'œuvre hors de France, faisant de Baudelaire un ennemi caché de la bourgeoisie, un révolutionnaire dissimulé, l'alter ego littéraire de Blanqui.”

<sup>3</sup> No original: “De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner.”

<sup>4</sup> No original: “Tout est nombre. Le nombre est dans tout.”



(BAUDELAIRE, 2016, p. 52; tradução minha) – tem menos a ver com o plano da representação dramática, isto é, com o elogio do fingimento e, conseqüentemente, da multiplicidade de identidades – embora a questão da ficção também se coloque de forma pertinente para a obra de Baudelaire (SISCAR, 2010, p. 231) – do que com o modo propriamente baudelairiano de construção do discurso e sua estreita relação com a figura do leitor ou, melhor ainda, com o ato da leitura.

## II

Tudo isso nos leva diretamente ao caráter dialógico de sua poesia e à importância da solicitação endereçada ao leitor – ainda que ironicamente – para a constituição de sua poética. A figura do leitor e a pressuposição do ato de leitura ocupam lugares centrais tanto em *Les fleurs du mal* quanto em *Le Spleen de Paris*. Como não se lembrar que, desde sua primeira edição (1857), o álbum de poemas em versos se abre com o extenso desfile dos vícios humanos que se encerra com a conhecida apóstrofe ao “leitor hipócrita”<sup>5</sup>. Mais que um poema-prefácio às *Fleurs du mal*, “Au Lecteur” inaugura, em última instância, toda a obra de Baudelaire, não apenas por ser a abertura do primeiro livro publicado pelo poeta, mas por apresentar a violência irônica que marcaria boa parte de sua produção literária e, principalmente, pela maneira dialógica como se configura. É fato que a produção baudelairiana se dá em uma época marcada pela crise do lirismo e pela retração do público em relação à poesia. Contudo, se muitos de seus contemporâneos optaram pelo isolamento e pela recusa do contato<sup>6</sup>, Baudelaire, sem dúvida alguma, “pretendia ser” lido e “compreendido” (BENJAMIN, 1989, p. 103). Essa relação, ao mesmo tempo, de aproximação e agressão ao leitor, relação ambígua de “amor pela violência” (THÉLOT, 1993, p. 35), coincide com a radicalização da suspeita, isto é, do exercício constante de contradição do outro e de si mesmo, conforme a obsessão baudelairiana pela autoduplicação e pelo autossacrifício críticos, cujo protótipo é o poema “*L'Héautontimorouménos*”.

---

<sup>5</sup> No original: “*C'est l'ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.*”

*Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,*

– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !” (BAUDELAIRE, 1975, p. 6; grifo meu)

Tradução livre: “É o tédio! – O olhar carregado de um choro involuntário / Sonha com cadafalsos fumando seu cachimbo. / Tu o conheces, leitor, esse monstro delicado / – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”

<sup>6</sup> Pensemos, por exemplo, em Leconte de Lisle e no Théophile Gautier de *Émaux et Camées*.

### III

A confrontação do leitor e a confrontação de si mesmo – a crítica da leitura e a autocrítica da escrita, da poesia e da figura do próprio poeta – constituem o núcleo de uma poética fundada sobre a contradição, isto é, sobre o ato de contradizer. Falar *contra* todos, expor o leitor e a si mesmo, enquanto leitor do mundo, à multiplicidade, à indeterminação e à relatividade do sentido é o procedimento fundamental de um poeta que, não por acaso, reivindicou certa vez “o direito de se contradizer”<sup>7</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 708; tradução minha). Para além da incoerência (COMPAGNON, 2003, p. 5) decorrente de uma obra insubmissa, obstinada e violenta, a contradição, em Baudelaire, é movimento, é ato poético. Ela se mostra ativa na sobreposição de interpretações, em especial, nos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris*. A indeterminação do sentido, que Marcos Siscar (2010, p. 249) vê simbolizada na imagem das nuvens, em poemas como “L’Étranger” e “La Soupe et les nuages”, é dramatizada em vários outros em que o próprio poeta-narrador se vê *contradito* em suas certezas e impressões, como em “La Corde” e “La Fausse monnaie”, este último podendo ser lido justamente como uma reflexão metapoética sobre o (falso) valor da poesia e sua resistência ao sentido inequívoco<sup>8</sup>.

*Le Spleen de Paris* reúne praticamente todos os elementos da poética baudelairiana da contradição: o endereçamento irônico ao público leitor – lembremos que aqueles poemas foram concebidos para a publicação na imprensa, sem jamais poupar de sua ironia mordaz as figuras do jornalista e do público, “ao qual não se deve jamais apresentar perfumes delicados que o exasperem, mas dejetos cuidadosamente escolhidos”<sup>9</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 284; tradução minha); a violência, também sob chave irônica, em poemas como “Le Mauvais vitrier” e “Assommons les pauvres”; a adesão (por ex. em “Les Foules”) e a recusa agressiva (por ex. em

10

<sup>7</sup> A citação completa, extraída de [*Pensées d’album*], é a seguinte: “Parmis tous les Droits dont on a parlé dans ces derniers temps, – il y en a un qu’on a oublié, – à démonstration duquel TOUT LE MONDE EST INTÉRESSÉ, – LE DROIT DE SE CONTREDIRE” (maiúsculas do autor).

<sup>8</sup> Décadas mais tarde, André Gide, que foi admirador e excelente leitor de Baudelaire, retomou essa mesma metáfora da moeda falsa em seu romance mais conhecido. Lembremos que Édouard, um dos protagonistas de *Les Faux Monnayeurs* (1926), era uma espécie de romancista sem romance, escritor que acumulava notas e esboços que jamais se realizavam em uma obra acabada. Como Baudelaire, Édouard se opõe, por sua obsessão crítica, aos escritores da moda, que não sofrem com a paralisia da autocrítica (sobre a relação entre autocrítica e paralisia, cf. SARTRE, 1947, p. 42).

<sup>9</sup> Trecho de “Le chien et le flacon”. No original: “à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l’exaspèrent. Mais des ordures soigneusement choisies.” Em sua excelente leitura desse poema, Jérôme Thélot enfatiza o caráter contraditório da empreitada baudelairiana. Para ele, “o sentido do poema é indicar ao leitor que sem sua presença prévia e sua reação indignada, o poema não é nada – esse poema, contudo que refuta seu leitor” (THÉLOT, 1993, p. 22, tradução minha. No original: « C’est le sens du poème d’indiquer au lecteur que sans sa présence préalable et sa réaction indignée, le poème n’est rien - ce poème pourtant qui réfute son lecteur »); e mais à frente: “em uma fórmula que sintetiza a contradição: o divórcio contém a aliança que revela o divórcio” (THÉLOT, 1993, p. 23, tradução minha. No original: « D’une formule synthétisant la contradiction : le divorce contient l’alliance que révèle le divorce. »).

"À une heure du matin") da convivência com as multidões. É nos poemas em prosa – eis aqui mais uma ambivalência baudelairiana – que a contradição se mostra como princípio poético ligado ao movimento incessante de proposição e desconstrução do sentido. Como o poeta de "La Fausse monnaie", nós, os leitores, também somos constantemente convidados a rever nossa interpretação. É preciso reconhecer, assim, que as contradições – enquanto princípio da multiplicação e conseqüente indeterminação do sentido – de e em Baudelaire são "o alimento de seu impulso criativo", nas palavras de Rimbaud retomadas por André Guyaux (BAUDELAIRE, 1986, p. 17; tradução minha)<sup>10</sup>.

#### IV

Em resumo, as contradições baudelairianas se explicam mais como um *princípio poético* que como sintoma de incoerência ideológica. Nosso poeta deixou claro, em diversas oportunidades, seu apreço pela contradição como prática, como performance que une, sob o mesmo signo do modo dramático, biografia e poesia. Em uma longa carta datada de 30 de março de 1865 e endereçada, de Bruxelas, ao amigo Sainte-Beuve, Baudelaire escreve: "Você sabe que posso me transformar em devoto por contradição (*sobretudo aqui*), do mesmo modo que, para me tornar ímpio, bastaria me colocar em contato com um pároco sujo (sujo de corpo e alma)<sup>11</sup> (BAUDELAIRE, 1973, p. 491; grifos do autor; tradução minha). Devoto ou ímpio *por contradição*, Baudelaire reafirma aqui seu amor à polêmica. E essa mesma postura conflitante que o vemos assumir em relação à religião, sempre evocada de maneira "exclusivamente combativa" e "desafiadora" (BLIN, 2011, p. 198), também é válida para os assuntos literários. No primeiro dos quatro projetos de prefácio a *Les fleurs du mal* de que se tem notícia, Baudelaire parece se esforçar para convencer-nos de que sua opção pelo tema do Mal se justifica pela originalidade e, principalmente, pelas dificuldades técnicas impostas por essa escolha:

Poetas ilustres haviam partilhado entre si ao longo de muitos anos as províncias mais floridas do domínio poético. Pareceu-me aprazível, e tanto mais agradável quanto a tarefa fosse mais difícil, extrair a beleza do Mal. Este livro, essencialmente inútil e absolutamente inocente, não foi feito com outro propósito que de me divertir e de exercer meu gosto apaixonado pelo obstáculo (BAUDELAIRE, 1975, p. 181; tradução minha).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> No original: « la nourriture de son impulsion créative ».

<sup>11</sup> No original: "Vous savez que je peux devenir dévot par contradiction (surtout ici), de même que, pour me rendre impie, il suffirait de me mettre en contact avec un curé souillon (souillon de corps et d'âme)."

<sup>12</sup> No original: "Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal."

Baudelaire adota um tom desafetado e explica sua opção pelo tema religioso como resultado de uma avaliação fria da tradição poética. Fazendo parecer que sua escolha não implica qualquer envolvimento pessoal, ele a justifica pela dificuldade técnica, pelo desafio poético que ela representa. Assim, o livro é definido como “essencialmente inútil e absolutamente inocente”, como uma obra realizada com o objetivo único de diverti-lo e desafiá-lo; como arte pura, em resumo. Esse discurso aponta para uma visão lúdica do fazer poético, entendido explicitamente como um jogo que estimula a inteligência, não deixando qualquer espaço para o confessionalismo e para a intervenção de elementos pessoais.

Todavia, como podemos adivinhar, essa não foi a única explicação que Baudelaire apresentaria para a escolha do tema de *Les fleurs du mal*. A tonalidade artificial, talvez irônica, que se insinua nas linhas do projeto de prefácio contrasta radicalmente com esta espécie de confissão registrada na carta a Narcisse Ancelle, de 18 de fevereiro de 1866:

É preciso dizer-lhe, a você que não o adivinhou mais que os outros, que neste livro *atroz*, coloquei todo o meu coração, toda a minha *ternura*, toda a minha religião (*travestida*), todo o meu *ódio*? É verdade que escreverei o contrário, que jurarei, em nome de Deus, que é um livro de *arte pura*, de *macaquice*, de *malabarismo*; e eu mentirei como um arrancador de dentes (BAUDELAIRE, 1973, v. II, p. 610; tradução minha).<sup>13</sup>

Escrevendo em ambiente privado, o poeta apresenta uma visão contrária a respeito dos fundamentos composicionais de seu livro em comparação com a defesa da arte pura apresentada no projeto de prefácio. Na carta, Baudelaire fala em “coração”, “ternura”, “religião” e “ódio”, metonímias de uma subjetividade que se expressa através da poesia. Em oposição a essa visão pessoalizada da composição poética, o vemos empregar termos nitidamente irônicos como “macaquice” e “malabarismo” (*jonglerie*) a fim de definir a mesma arte pura à qual se referia positivamente o projeto de prefácio. O depoimento do poeta dispensa maiores interpretações em vista da confissão com a qual se encerra: Baudelaire diz que mentirá quando vier a escrever sobre as motivações de sua obra.

## V

O “amor à mentira”, que não se resume ao desejo ingênuo de iludir e iludir-se, como poderia sugerir uma primeira leitura do poema (“*L’Amour du mensonge*”), de *Les fleurs du mal*,

---

*Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n’a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d’exercer mon goût passionné de l’obstacle.”*

<sup>13</sup> “Faut-il vous dire, à vous qui ne l’avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce, j’ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (*travestie*), toute ma haine? Il est vrai que j’écrirai le contraire, que je jurerai mes grands Dieux que c’est un livre d’art pur, de *singerie*, de *jonglerie*; et je mentirai comme un arracheur de dents.”

é o próprio motor discursivo da obra baudelairiana. Pensemos nietzscheanamente para além das noções correntes de verdade e mentira para compreender o alcance desse princípio poético, a partir do qual o ato de mentir torna-se um procedimento dinâmico inerente a uma poesia essencialmente crítica, que jamais repousa em certezas confortáveis de qualquer ordem. O legado de Baudelaire a seus leitores é, portanto, o legado da própria crítica, da provocação ao pensamento e à inteligência inquieta. É preciso, portanto, “dar razão” às contradições baudelairianas (SISCAR, 2010, p. 232), entendendo-as, finalmente, como um projeto literário que solicita a participação direta do leitor – e, conseqüentemente, da Crítica – na produção do sentido. A lição baudelairiana é incompreensível fora do exercício constante da autocrítica e da autorrevisão que cabe a todo tipo de leitor, principalmente ao especializado. A “irredutibilidade” de sua obra – reconhecida e ressaltada por leitores de excelência como Walter Benjamin, Georges Blin e Antoine Compagnon – é um convite a reconhecermos a “exterioridade” (SISCAR, 2010, p. 232) e a parcialidade de toda leitura, fazendo do “conflito”, do contraditório, do debate, e não da leitura única, fechada em si mesma, o norte de nosso trabalho, a razão de ser dos estudos literários. Eis o ensinamento maior que o “poeta da modernidade” continua a nos dar, cento e cinquenta anos após seu desaparecimento.

Eduardo Veras  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro



## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975, volume I ; 1976, volume II. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973 2v. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles. **Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes**. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard, 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. **Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée**. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III)
- BLIN, Georges. **Baudelaire** suivi de **Résumés des cours au Collège de France**. Paris : Gallimard, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire l'irréductible**. Paris : Flammarion, 2014.
- COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire devant l'innombrable**. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris : Gallimard, 1947.
- SISCAR, Marcos. "A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire". In: **Poésia e crise**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- THÉLOT, Jérôme. **Baudelaire poésie et violence**. Paris : Gallimard, 1993.
- VALÉRY, Paul. **Œuvres**. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard, 1957. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, v. 1.

### Baudelaire et l'éloge de la contradiction

*Oui, il fut l'homme, il fut l'artiste moderne avec toute son énergie et avec toute sa vivifiante tristesse.*

Théodore de Banville

#### I

Baudelaire est de ces poètes qui suscitent toujours des lectures diverses, de nombreuses fois contradictoires et inconciliables. Tout au long de ces cent cinquante années qui nous séparent de sa mort, son nom fut maintes fois revendiqué par des mouvements et des tendances des plus hétérogènes, que ce soit dans le champ de la tradition poétique comme dans celui de la réflexion critique et théorique sur la poésie. Tout spécialiste qui, eu égard à son travail, a besoin de se pencher sur l'histoire de la critique baudelairienne, percevra certainement combien elle se mue en un véritable champ de bataille herméneutique. De façon générale, ce "conflit des interprétations", pour emprunter un beau titre de Paul Ricœur, qui n'est pas en lien direct avec l'histoire, peut se résumer de la façon suivante : Baudelaire est probablement le seul poète du XIX<sup>ème</sup> siècle qui soit revendiqué par les symbolistes, les réalistes, les naturalistes, les avant-gardistes, les lyriques, les néolyriques, les antilyriques, dans le domaine de l'histoire littéraire; et par des courants politiques, sociologiques, formalistes, psychanalytiques, philosophiques, théologiques, mystiques, existentialistes, structuralistes, esthétiques, pour ne citer que les principaux courants, dans le champ des études littéraires. Déjà au début du siècle précédent, Paul Valéry, dans un texte emblématique de l'un des versants les plus prégnants de cette bataille, choisit *Les fleurs du mal* comme le prototype de la poésie pure, en considérant que dans ces dernières il n'y aurait pas

ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n'y voit point de tirades philosophiques. La politique n'y paraît point. Les descriptions y sont rares, et toujours *significatives*. Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté (VALÉRY, 1975, p. 609).

A l'extrême opposé de cette visée, disons, de nature intransitive, nous avons la puissante lecture sociologique de Walter Benjamin, pour qui Baudelaire est si intensément "inscrit dans son siècle" que l'impression qu'il lui laisse doit surgir aussi limpide et intacte comme celle d'une pierre qui, un certain jour, est déplacée de son lieu d'origine après avoir gît durant des décades (BENJAMIN, 2006, p. 366). La relation dialectique établie avec son temps fait du poète, non seulement une pierre qui laisse sa marque sur le sol où elle repose, mais

aussi une espèce d'éponge capable d'absorber – "apprendre" (BENJAMIN, 2006, p. 366) – l'esprit de l'époque. Ainsi, Baudelaire est abordé comme "un poète lyrique à l'apogée du capitalisme", c'est-à-dire, à l'image du poète-prophète des nouvelles conditions politiques et socioculturelles qui émergent sous l'avancée du capitalisme industriel, dans la seconde moitié du XIXème siècle. L'approche sociologique ne tarderait pas à devenir *idéologique* – toujours dans l'œuvre de Benjamin, selon la vision d'Antoine Compagnon (2014, p. 27). L'essai "Paris du second Empire" en viendrait très rapidement à se construire comme "une introduction canonique à l'œuvre hors de France, faisant de Baudelaire un ennemi secret de la bourgeoisie, un révolutionnaire dissimulé, l'alter-égo littéraire de Blanqui" (COMPAGNON, 2014, p. 29 ; traduction personnelle). Il est certain qu'il convient de rappeler que les lectures formalistes, de Valéry, et politique-sociologique (nous laissons à Compagnon la polémique de *l'idéologique*), de Walter Benjamin, s'érigèrent déjà à l'époque comme des réactions aux lectures mystiques (pensons par exemple à *La Mystique de Baudelaire*, de Jean Pommier, qui paraît en 1932) et, encore plus radicalement, maistriennes de l'œuvre du poète. Cette dernière investissait dans l'association de Baudelaire avec la pensée antirévolutionnaire et ultraconservatrice de Joseph de Maistre, inspirée tout particulièrement par la confession faite dans *Fusées* [88] : "De Maistre et Edgar Poe m'enseignèrent à raisonner <sup>1</sup>" (BAUDELAIRE, 2016, p. 1127 ; traduction personnelle). L'énumération de tant de batailles herméneutiques ne pourraient être contenues dans ce texte. Il est certain que "réactionnaire ou révolutionnaire" (COMPAGNON, 2014, p. 23), mystique ou athée, romantique ou réaliste, Baudelaire dévoila plusieurs visages en adéquation avec le portait que les poètes et critiques firent de lui tout au long des années. En ce qui concerne ces brèves notes, vient seulement de s'écouler un siècle et demi après sa mort, il convient de reconnaître la partialité de tous ces visages, et montrer que l'idéal baudelairien est conçu beaucoup plus pour le masque, la scénarisation, le jeu contradictoire des multiples identités, que pour l'adhésion à tel ou tel principe *idéologique*.

Il ne s'agit pas, toutefois, de seulement mettre en évidence le caractère dramatique – dramaturgique – de l'œuvre de Baudelaire, le plaçant comme une sorte de précurseur, ce que Fernando Pessoa, par exemple, en ferait des années plus tard. Si le jeu baudelairien des masques coïncide avec le refus critique de l'inclination à la confession romantique, lui, selon moi, ne s'y circonscrit pas. Sa fascination pour la multiplicité et les nombres – "*tout est nombre*". Le nombre est dans *tout*<sup>2</sup>" (BAUDELAIRE, 2016, p. 52; traduction personnelle) – a moins à voir avec la dimension de la représentation dramatique, c'est un fait, avec l'éloge de la

---

<sup>1</sup> *De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner.*

<sup>2</sup> *Tout est nombre. Le nombre est dans tout.*



simulation et, en conséquence, de la multiplicité des identités – quoique la question de la fiction se place aussi de façon pertinente pour l’œuvre de Baudelaire (SISCAR, 2010, p. 231) – qu’avec le mode proprement baudelairien de construction du discours et de son étroite relation avec la figure du lecteur ou, encore mieux, avec l’acte de lecture.

## II

Tout ceci nous conduit directement au caractère dialogique de sa poésie et à l’importance de la sollicitation adressée au lecteur – quoiqu’elle soit ironique – pour l’élaboration de sa poésie. La figure du lecteur et la présupposition de l’acte de lecture tiennent une place centrale tant dans *Les Fleurs du mal* que dans *Le Spleen de Paris*. Comment ne pas se souvenir que, depuis sa première édition (1857), le recueil de poèmes en vers s’ouvre sur le vaste défilé des vices humains qui s’achève sur la fameuse apostrophe “au lecteur hypocrite”<sup>3</sup>. Plus qu’un poème-préface aux *Fleurs du mal*, “*Au lecteur*” inaugure, en dernière instance, toute l’œuvre de Baudelaire, pas seulement en tant que préambule du premier livre publié par le poète, mais pour présenter la violence ironique qui marquerait une bonne partie de sa production littéraire et, principalement, par le tour dialogique qu’elle revêt. Il est avéré que la production baudelairienne s’inscrit dans une époque marquée par la crise du lyrisme et par l’effacement du public en relation avec la poésie. Cependant, si nombre de ses contemporains optèrent pour l’isolement et le refus du contact<sup>4</sup>, Baudelaire, sans aucun doute, “prétendait être” lu et “compris” (BENJAMIN, 1989, p. 103). Cette relation, conjointe, de rapprochement et d’agression envers le lecteur, relation ambiguë “d’amour par la violence” (THELOT, 1993, p. 35), coïncide avec la radicalisation du soupçon, et par là même, de l’exercice constant de contradiction de l’autre et de soi-même, conformément à l’obsession baudelairienne par l’autoduplication et par l’autosacrifice critiques, dont le prototype est le poème “L’Héautontimorouménos”.

17

## III

La confrontation du lecteur et la confrontation de soi-même – la critique du lecteur et l’autocritique de l’écriture, de la poésie et de la figure du propre poète – constituent le nœud

---

<sup>3</sup> C’est l’ennui ! – l’œil chargé d’un pleur involontaire,  
Il rêve d’échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

– *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!* (BAUDELAIRE, 1975, p. 6; grifo meu)

Tradução livre: É o tédio! – O olhar carregado de um choro involuntário / Sonha com cadafalsos fumando seu cachimbo. / Tu o conheces, leitor, esse monstro delicado / – Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!

<sup>4</sup> Pensons, par exemple, à Leconte de Lisle et à Théophile Gautier de *Emaux et Camées*.

d'une poétique fondée sur la contradiction, et c'est à dire, sur *l'acte* de contredire. Parler *contre* tous, exposer le lecteur et soi-même, en qualité de lecteur du monde, à la multiplicité, à l'indétermination, à la relativité du sentiment demeure le procédé fondamental d'un poète qui, sciemment, revendiqua une certaine fois "le droit de se contredire"<sup>5</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 708 ; traduction personnelle). Au-delà de l'incohérence (COMPAGNON, 2003, p. 5) découlant d'une œuvre insoumise, obstinée et violente, la contradiction, chez Baudelaire, est mouvement, est *acte poétique*. Elle se montre active dans la superposition des interprétations, tout particulièrement, dans les poèmes en prose du *Spleen de Paris*. L'intermédiation du sens, que Marcos Siscar (2010, p. 249) voit symbolisée dans l'image des nuages, dans des poèmes tels que "L'étranger" et "La soupe et les nuages" est dramatisée dans plusieurs autres poésies où le propre poète-narrateur se voit *contredit* dans ses certitudes et impressions, comme dans "a Corde" et "La fausse monnaie", ce dernier pouvant être lu justement comme une réflexion métopoétique sur la (fausse) valeur de la poésie et de sa résistance au sens explicite<sup>6</sup>.

*Le Spleen de Paris* réunit pratiquement tous les éléments de la poétique baudelairienne de la contradiction: l'adresse ironique en direction du public lecteur – rappelons-nous que ces poèmes furent conçus pour la publication dans la presse, sans jamais se défaire de leur ironie mordante envers les figures du journaliste et du public, "auquel l'on ne doit jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent, mais des déchets attentivement choisis"<sup>7</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 284: traduction personnelle); la violence, également sous un éclairage ironique, dans des poèmes comme "Le mauvais vitrier" et "Assommons les pauvres"; l'adhésion (par exemple dans "Les Foules") et le déni agressif (par exemple dans "A une heure du matin") procure une intimité avec la multitude. C'est dans les poèmes en prose – voici ici une ambivalence baudelairienne de plus – que la contradiction devient un principe poétique lié au mouvement incessant de proposition et de déconstruction du sens. Comme le poète de "la fausse monnaie", nous, les lecteurs, nous sommes aussi constamment invités à revoir notre

<sup>5</sup> La citation complète, extraite de [Pensées d'album], est la suivante: "Parmis tous les Droits dont on a parlé dans ces derniers temps, – il y en a un qu'on a oublié, – à démonstration duquel TOUT LE MONDE EST INTÉRESSÉ, – LE DROIT DE SE CONTREDIRE" (majuscules de l'auteur).

<sup>6</sup> Des décades plus tard, André Gide, qui fut admirateur et excellent lecteur de Baudelaire, reprit cette métaphore de fausse monnaie dans son roman le plus connu. Nous nous souvenons qu'Edouard, un des protagonistes des *Faux monnayeurs* (1926), était une espèce de romancier sans roman, écrivain qui accumulait notes et brouillons, lesquels ne donnaient jamais lieu à une œuvre achevée. Comme Baudelaire, Edouard s'oppose, par son obsession critique, aux écrivains à la mode, qui ne souffrent pas de la paralysie autocritique (sur la relation entre autocritique et paralysie, cf. Sartre, 1947, p. 42).

<sup>7</sup> "Les chiens et le flacon": "à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l'exaspèrent. Mais des ordures soigneusement choisies." Dans l'excellente lecture de ce poème, Jérôme Thélot souligne le caractère contradictoire de l'empreinte baudelairienne. Selon lui, "le sens du poème est d'indiquer au lecteur que sans sa présence préalable et sa réaction indignée, le poème n'est rien – esse poema contudo que refuta seu leitor" (THÉLOT, 1993, p. 22, traduction personnelle); et plus avant: "en une formule qui synthétise la contradiction: le divorce contient l'alliance que révèle le divorce" (THÉLOT, 1993, p. 23, traduction personnelle).

interprétation. Il convient de reconnaître, ainsi, que les contradictions – comme le principe de la multiplication et par conséquent l'indétermination du sens – de et chez Baudelaire sont "l'aliment de sa force créative", dans les propos de Rimbaud repris par André Guyaux (BAUDELAIRE, 1986, p. 17 : traduction personnelle).

#### IV

En somme, les contradictions baudelairiennes s'expliquent plus comme un *principe poétique* que comme un indice d'incohérence idéologique. Notre poète laissa clairement entendre, et ce à diverses occasions, son admiration pour la contradiction en tant que pratique, comme performance qui unit, sous le même signe du mode dramatique, biographie et poésie. Dans une longue lettre datée du 30 mars 1865, et postée de Bruxelles, à son ami Sainte-Beuve, Baudelaire écrit : "Vous savez que je peux me transformer en dévot par contradiction (*surtout ici*), de la même façon que, pour devenir impie, il suffirait de me faire côtoyer un prêtre sale (sale de corps et d'âme)"<sup>8</sup> (BAUDELAIRE, 1973, p. 491 ; énigme de l'auteur ; traduction personnelle). Dévot ou impie par *contradiction*, Baudelaire réaffirme ici son amour pour la polémique. Et cette même posture conflictuelle que nous le voyons assumer en relation avec la religion, toujours évoquée de manière "exclusivement combative" et "provocatrice" (BLIN, 2011, p. 198), est aussi valide pour le versant littéraire. Dans le premier des quatre projets de préface aux *Fleurs du mal* dont on a la trace, Baudelaire paraît se contraindre pour nous convaincre que son option du thème du Mal se justifie par l'originalité et, principalement, par les difficultés techniques imposées par ce choix :

D'illustres poètes avaient partagé entre eux au long de plusieurs années les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il me parut plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche en fut plus difficile, d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, fut élaboré avec le but unique de me divertir et d'exercer mon goût immodéré pour l'obstacle<sup>9</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 181 ; traduction personnelle).

Baudelaire adopte un ton naturel et il explique son option pour le thème religieux en tant que résultat d'une analyse froide de la tradition poétique. Faisant apparaître que son choix n'implique aucun engagement personnel, il le justifie par la difficulté technique, par le défi poétique qu'il représente. Aussi, le livre est défini comme "essentiellement inutile et

---

<sup>8</sup> Vous savez que je peux devenir dévot par contradiction (*surtout ici*), de même que, pour me rendre impie, il suffirait de me mettre en contact avec un curé souillon (*souillon de corps et d'âme*).

<sup>9</sup> Des poètes illustres s'étaient partagés depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal. Ce livre, essentiellement inutile et absolument innocent, n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passionné de l'obstacle.

absolument innocent”, comme une œuvre réalisée avec le seul objectif de divertir et de défier ; en tant qu’art pur, en somme. Ce discours souligne une vision ludique du faire poétique, compris explicitement comme un jeu qui stimule l’intelligence, ne laissant aucun espace pour la confession ainsi que pour l’intervention d’éléments personnels.

Toutefois, comme nous pouvons le deviner, ce ne fut pas l’unique explication que Baudelaire aurait présentée quant au choix du thème des *Fleurs du mal*. La tonalité artificielle, peut-être ironique, qui s’insinue dans les lignes du projet de préface contraste radicalement avec cette sorte de confession consignée dans la lettre à Narcisse Ancelle, datée du 18 février 1866 :

Il convient de vous dire, à vous qui, ne le devina pas plus que les autres, que dans ce livre *atroce*, j’y mis tout mon cœur, toute ma *tendresse*, toute ma religion (*travestie*), toute ma *haine* ? Il est vrai que j’écrirai le contraire, que je jurerai, au nom de Dieu, que c’est un livre *d’art pur*, de *singerie*, de *jonglerie* ; et je mentirai comme un arracheur de dents <sup>10</sup> (BAUDELAIRE, 1973, v. II, p.610; traduction personnelle).

Ecrivant sous l’angle d’une correspondance privée, le poète livre une vision contraire à propos des fondements qui composent son livre en comparaison de la thèse de la défense de l’art pur présentée dans le projet de préface. Dans la lettre, Baudelaire parle de “cœur”, de “tendresse”, de “religion” et de “haine”, métonymies d’une subjectivité qui s’exprime à travers la poésie. En opposition à cette vision personnalisée de la composition poétique, nous le voyons employer des termes clairement ironiques tels que “singerie” et “jonglerie” afin de définir le propre art pur auquel se référait positivement le projet de préface. Le témoignage du poète dispense de plus grandes interprétations en vue de la confession avec laquelle il se limite : Baudelaire dit qu’il mentira quand il en viendra à écrire sur les motivations de son œuvre.

20

## V

De “l’amour au mensonge”, qui ne se résume pas au désir ingénu d’illusionner ou de s’illusionner, comme pourrait le suggérer une première lecture du poème (“L’amour du mensonge”), des *Fleurs du mal*, est le propre moteur discursif de l’œuvre baudelairienne. Adoptons la pensée nietzschéenne pour aller au-delà des notions communes de vérité et de mensonge afin de comprendre la portée de ce principe poétique, à partir duquel l’acte de mentir devient un procédé dynamique inhérent à une poésie essentiellement critique, qui ne

---

<sup>10</sup> *Faut-il vous dire, à vous qui ne l’avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce, j’ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j’écrirai le contraire, que je jurerai mes grands Dieux que c’est un livre d’art pur, de singerie, de jonglerie; et je mentirai comme un arracheur de dents.*

repose jamais sur des certitudes confortables de quelque ordre que ce soit. Le testament de Baudelaire à ses lecteurs est alors le testament de sa propre critique, de la provocation à la pensée et à l'intelligence inquiète. Il convient donc de "donner raison" aux contradictions baudelairiennes (SISCAR, 2010, p. 232), les comprenant, finalement, comme un projet littéraire qui sollicite la participation directe du lecteur – et, en conséquence, de la Critique – dans la production du sens. La leçon baudelairienne est incompréhensible hors de l'exercice constant de l'autocritique et de l'introspection qui incombe à tout type de lecteur, principalement au lecteur expert. "L'irréductibilité" de son œuvre – reconnue et mise en lumière par des lecteurs d'excellence comme Walter Benjamin, Georges Blin et Antoine Compagnon – est une invitation à la reconnaissance de "l'extériorité" (SISCAR, 2010, p.232) et de la partialité de toute lecture, faisant du "conflit", du contradictoire, du débat, et non de la lecture unique, close sur elle-même, le point cardinal de notre travail, la raison d'être des études littéraires. Voici le plus grand enseignement que le "poète de la modernité" continue de nous donner, cent cinquante ans après sa disparition.

Eduardo Veras  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro

Tradução  
Claudine Franchon (LET/UnB)



## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975, volume I ; 1976, volume II. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- \_\_\_\_\_. **Correspondance**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973 2v. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- \_\_\_\_\_. **Fusées, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes**. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée**. Édition d'André Guyaux. Paris : Gallimard, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III)
- BLIN, Georges. **Baudelaire** suivi de **Résumés des cours au Collège de France**. Paris : Gallimard, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire l'irréductible**. Paris : Flammarion, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Baudelaire devant l'innombrable**. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. **Baudelaire**. Paris : Gallimard, 1947.
- SISCAR, Marcos. "A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire". In : **Poesia e crise**. Campinas : Editora da Unicamp, 2010.
- THÉLOT, Jérôme. **Baudelaire poésie et violence**. Paris : Gallimard, 1993.
- VALÉRY, Paul. **Œuvres**. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris : Gallimard, 1957. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, v. 1.

dossier

Baudelaire,

150 anos depois



*Preâmbulo*

André Guyaux

**Un autobiographe manqué?**

Il y a deux manières de considérer le rapport de Baudelaire à l'autobiographie. La première est de s'en tenir au fait qu'il n'a jamais écrit ses mémoires, qu'il n'a jamais tenu de journal intime et que le livre de confessions dont il a rêvé est resté à l'état de notes éparses. Après le procès des *Fleurs du Mal*, le poète incriminé et condamné développe un projet d'auto-réhabilitation. Il veut lever le malentendu dont il se croit victime : les juges, et à travers eux toute une société française, n'ont pas voulu comprendre que son livre était une allégorie du mal, décrivant l'homme tel qu'il est – l'homme de la *chute*. Ils n'ont pas voulu comprendre qu'il n'était qu'un poète théologique et réaliste, comme Dante l'avait été en décrivant l'Enfer. Réaliste à sa manière, bien sûr, au sens où le réel donne accès à l'idéal. Il conçoit donc le projet de lever ce malentendu, de dire sa vérité à son siècle et au pays de pharisiens et d'hypocrites où il a eu le malheur de naître. Car la France déteste les poètes et la poésie. Il n'a cessé de l'affirmer. À la fin de sa vie, il le rappelle encore à Ancelle (son tuteur financier) : « *La France a HORREUR de la poésie, de la vraie poésie* » (lettre du 18 février 1866). De là l'idée de raconter sa vie de poète persécuté, de publier un livre d'histoires vécues et de vengeance, où il entasserait ses « colères » (lettre à sa mère, 1<sup>er</sup> avril 1861). Pour ce livre, il a trouvé un titre dans les *Marginalia* de Poe : *Mon cœur mis à nu*. Un beau titre, mais un titre en porte-à-faux : se venger du monde, ce n'est pas précisément mettre son cœur à nu. Et d'ailleurs Edgar Poe précisait bien qu'un tel dessein, celui de mettre vraiment son cœur à nu dans un livre, était impossible, que l'encre et la plume de l'auteur qui s'engagerait dans cette téméraire initiative au-delà de l'intime brûlerait le papier. Mais Baudelaire tenait à ce projet paradoxal et fou, qui devient « la vraie passion de [s]on cerveau » (lettre à sa mère, 3 juin 1863).

De ce livre inabouti, *Mon cœur mis à nu*, il ne reste que des notes, que Baudelaire a prises sur des bouts de papier, des notes souvent brèves, parfois même lapidaires. Il les accumule. Il les emporte dans son exil à Bruxelles en avril 1864 et les rapatrie quand il rentre à Paris en juin 1866. Elles sont alors dans une malle, avec le reste de ses manuscrits. Même s'il a pu prétendre le contraire, il n'a jamais entrepris de les classer, ni de développer tel chapitre, dont nous n'avons que l'esquisse ou même simplement le sujet. De ce livre rêvé, trop rêvé sans doute, pas un chapitre ne sera écrit. Baudelaire avait prévu, entre autres, un chapitre sur la « canaille littéraire », un autre sur les éditeurs et directeurs de presse, un autre sur ses juges, un développement sur George

---

<sup>1</sup> André Guyaux – Professeur à l'Université Paris-Sorbonne

Sand, qu'il déteste, sur les affiliés de la religion du progrès, cette « doctrine de paresseux ». Il avait prévu d'agrémenter son récit de quelques « jolis portraits ». Et de quelques anecdotes édifiantes. Il en a ébauché quelques-unes, comme celle qui raconte sa mésaventure avec la princesse de Metternich, ardente wagnérienne comme lui, mais qui, « quoique princesse », s'est abstenue de le remercier de la plaquette sur *Tannhäuser* qu'il lui avait offerte : il voulait faire de cette petite mésaventure un apologue des « mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle ». Dans le tableau qu'il préméditait de son siècle, il allait régler ses comptes, dire leur fait aux guides intellectuels de la nation, comme Voltaire, qui « haïssait le mystère », ou comme Molière, dont le *Tartuffe* n'est rien d'autre qu'un pamphlet. Les « jolis grands hommes du jour » n'auraient pas été épargnés. Il préméditait un portrait-charge d'Ernest Feydeau, romancier à la mode, auteur d'un best-seller, *Fanny*, dont le succès avait dépassé celui de *Madame Bovary* ! S'il avait prévu, dans cet amalgame d'allergies, de parler quand même un peu de lui, c'eût été pour analyser rétrospectivement son « ivresse » révolutionnaire en février et en juin 1848 : quinze ans plus tard, il n'y voit que le « goût de la vengeance », qu'il aurait exercé, le fusil à la main, contre la monarchie de Juillet et contre le général Aupick, son beau-père, suppôt du régime.

À la mort du poète, sa mère a conservé toutes ces notes. Les a-t-elle lues ? Elle les a sauvegardées en tout cas, considérant que tout ce qui venait de son fils était sacré. L'éditeur des *Fleurs du Mal*, Auguste Poulet-Malassis, en a ensuite hérité. Il a sommairement classé ces petits bouts de papier en les collant sur de grandes feuilles de support. En 1887, vingt ans après la mort de Baudelaire, Eugène Crépet les a publiées dans un volume d'*Œuvres posthumes*, – en faisant quelques économies de bienséance ou de prudence, celle par exemple des quolibets accablant George Sand.

\*

Une autre manière de considérer le rapport de Baudelaire à l'autobiographie est de faire l'impasse sur ces confessions avortées et de lire son œuvre, en vers et en prose, comme un récit de vie. D'une vie intellectuelle, certes, faite de souvenirs, de sensations et d'émotions, mais la vraie vie n'est-elle pas celle-là ? Et du reste, comme pour tous les poètes, il n'est pas une syllabe de ce que Baudelaire a écrit qui ne reflète intimement son existence. L'intimité manquée de *Mon cœur mis à nu*, elle imprègne les vers de *Les Fleurs du Mal* et la prose poétique du *Spleen de Paris*. Elle était déjà dans *La Fanfarlo*, une de ses premières publications, une nouvelle dont le héros, Samuel

Cramer, est un hétéronyme de Baudelaire. Que raconte *La Chambre double* – un poème du *Spleen de Paris* où la même chambre est le lieu du rêve et le lieu du réveil – sinon une histoire vécue, une histoire banale peut-être : quel est celui d’entre nous qui n’a pas regretté l’évaporation de son rêve lorsque le lendemain matin – le « terrible lendemain », comme dit Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* – le rappelle à la terrible réalité : « La chambre paradisiaque, l’idole, la souveraine des rêves, la *Sylphide*, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre. » Et « le Spectre » en question, c’est la vie de tous les jours, c’est la vie d’un poète et la vie d’un homme ordinaire, la vie d’un publiciste en mal de copie et d’un Parisien endetté : « C’est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d’un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit. »<sup>2</sup> *Le Spleen de Paris* est une autobiographie éclatée, avec ses petits récits, où la rue parisienne, la foule et les cafés des boulevards se recréent. La capitale du Second Empire est en pleine restructuration. Le poète y entrevoit la *modernité*, ce spectre plus aimable, qu’il tente d’apprivoiser.

Tout ce que nous pouvons reconstituer de la vie de Baudelaire à partir de son œuvre n’est pas complet, bien sûr, mais quelle autobiographie le serait ? L’ensemble reste très fragmenté, et d’autant plus captivant, comme dans ces « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*, qui sont des tableaux animés de la vie parisienne. Et des témoignages. En particulier les trois grands poèmes dédiés à Victor Hugo, *Le Cygne*, *Les Sept Vieillards* et *Les Petites Vieilles*. Baudelaire, dans *Le Cygne*, donne son idée du choc des âges, entre le « vieux Paris », qui « n’est plus », et les travaux d’Haussmann, qui dessinent le nouveau plan de la métropole. Le poète voit ce qui disparaît comme il revoit, dans le film de sa mémoire, ce qui a disparu, ce qu’il a perdu. *Les Fleurs du Mal* s’ouvrent à des souvenirs d’enfance, au « vert paradis des amours enfantines », à l’inoubliable vision de la petite maison de Neuilly, où l’enfant a vécu seul avec sa mère entre la mort de son père et le fatal remariage. L’essence même de la vie de Baudelaire est dans ces quelques vers :

Je n’ai pas oublié, voisine de la ville,  
Notre blanche maison, petite mais tranquille  
Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus  
Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus,

---

<sup>2</sup> « La chambre double » Voir : BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, Col. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 280-282. [N. Edit.]

Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,  
Qui, derrière la vitre où se brisait sa gerbe,  
Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux,  
Contempler nos dîners longs et silencieux,  
Répandant largement ses beaux reflets de cierge  
Sur la nappe frugale et les rideaux de serge.<sup>3</sup>

Comme elle est dans quelques lettres. Car c'est là aussi, dans la merveilleuse correspondance du poète, que tout est dit de sa vie. Dans cette lettre à sa mère de mai 1861, par exemple – il a quarante ans et sa santé va bientôt décliner :

Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre ; tu sortais d'une maison de santé où l'on t'avait reléguée, et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible ?



---

<sup>3</sup> Voir: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1975, Col. "Bibliothèque de La Pléiade", p. 99. [N. Edit.]

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes** I, Paris, Gallimard, ", 1975. Col. Bibliothèque de La Pléiade.

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

André Guyaux

**Um autobiógrafo irrealizado?**



Há dois modos de considerar a relação de Baudelaire com a autobiografia. O primeiro consiste em ater-se ao fato de que ele nunca escreveu suas memórias, nunca manteve um diário íntimo – e o livro de confissões que ele imaginava permaneceu no estágio de notas esparsas. Após o processo de *As flores do mal*, o poeta incriminado e condenado desenvolve um projeto de autorreabilitação. Ele quer desfazer o mal-entendido do qual acredita ser vítima: os juízes e, por meio deles, toda uma certa sociedade francesa não quiseram compreender que seu livro era uma alegoria do mal, descrevia o homem tal qual ele é – o homem da *queda*. Não quiseram compreender que ele não era senão um poeta teológico e realista, como Dante havia sido ao descrever o Inferno. Realista à sua maneira, por certo, no sentido de que o real dá acesso ao ideal. Ele concebe portanto o projeto de desfazer esse mal-entendido, de dizer a verdade ao seu século e ao país de fariseus e hipócritas onde teve a infelicidade de nascer. Pois a França detesta os poetas e a poesia. Ele não cessou de dizê-lo. No fim da vida, ele ainda o faz notar a Ancelle (seu tutor financeiro): “A França tem HORROR da poesia, da verdadeira poesia” (carta de 18 de fevereiro de 1866). Disso advém a ideia de contar sua vida de poeta perseguido, de publicar um livro de histórias vividas, de vingança, em que ele amontoaria suas “cóleras” (carta à sua mãe, 1º de abril de 1861). Para esse livro, ele encontrou um título nas *Marginalia* de Poe: “Meu coração a nu” (“*Mon cœur mis à nu*”, em francês). Um belo título, mas um título precário: vingar-se do mundo não é exatamente desnudar o coração. E aliás Edgar Poe esclarecia que tal desgínio – o de realmente pôr o coração a nu em um livro – era impossível, que a tinta e a pena do autor que se empenhasse nessa temerária iniciativa – a qual ultrapassa o íntimo – queimaria o papel. Mas Baudelaire apegava-se a esse projeto paradoxal e desatinado, que se torna “a verdadeira paixão de [s]eu cérebro” (carta à sua mãe, 3 de junho de 1863).

Desse livro inconcluso, *Meu coração a nu*, restam apenas notas, que Baudelaire escreveu em pedaços de papel, notas frequentemente breves, às vezes mesmo lapidares. Ele as acumula. Leva-as para seu exílio em Bruxelas em abril de 1864 e as repatria quando volta a Paris em junho de 1866. Estão em uma mala com o resto de seus manuscritos. Mesmo que pretendesse fazer diferente, ele jamais empreendeu classificá-las ou desenvolver esse ou aquele capítulo, dos quais temos apenas o esboço ou mesmo simplesmente o assunto.

---

\* André Guyaux – Professor da Universidade Paris-Sorbonne

Desse livro sonhado, talvez demasiadamente sonhado, nenhum capítulo será escrito. Baudelaire havia previsto, entre outros, um capítulo sobre a “canalha literária”, outro sobre os editores e diretores de imprensa, outro sobre seus juízes, um texto sobre George Sand, que ele detesta, sobre os filiados à religião do progresso, essa “doutrina de preguiçosos”. Ele havia previsto adornar seu relato com alguns “belos retratos”. E com algumas anedotas edificantes. Ele esboçou algumas, como aquela que conta sua desventura com a princesa de Metternich, wagneriana ardente como ele, a qual, “embora princesa”, se absteve de agradecer-lhe o livreto sobre *Tannhäuser* que ele lhe oferecera: ele queria fazer dessa pequena desventura um apólogo dos “modos do século XIX”. No quadro de seu século que premeditava, acertaria suas contas, diria algumas verdades aos guias intelectuais da nação, como Voltaire, que “odiava o mistério”, ou como Molière, cujo *Tartufo* não era nada mais que um panfleto. Os “belos grandes homens do dia” não seriam poupados. Ele arquitetava fazer uma caricatura de Ernest Feydeau, romancista da moda, autor de um *best-seller*, *Fanny*, cujo sucesso havia ultrapassado o de *Madame Bovary* ! Se, nesse amálgama de alergias, havia previsto falar ao menos um pouco de si, seria para analisar retrospectivamente sua “embriaguez” revolucionária de fevereiro e junho de 1848: quinze anos depois, via nisso apenas o “gesto da vingança”, que ele teria praticado, com o fusil à mão, contra a Monarquia de Julho e contra o general Aupick, seu padrasto, partidário do regime.

Após a morte do poeta, sua mãe conservou todas essas notas. Leu-as? Em todo caso, guardou-as, considerando que tudo o que vinha de seu filho era sagrado. O editor de *As flores do mal*, Auguste Poulet-Malassis, herdou-as em seguida. Classificou sumariamente esses pedaços de papel colando-os sobre grandes folhas de suporte. Em 1887, vinte anos após a morte de Baudelaire, Eugène Crépet publicou-as em um volume de *Œuvres posthumes* (“Obras póstumas”) – fazendo algumas economias por polidez ou prudência, por exemplo no tocante aos comentários escarnecedores que atacavam fortemente George Sand.

\*

Outra maneira de pensar a relação de Baudelaire com a autobiografia é deixar de lado essas confissões abortadas e ler sua obra, em verso e em prosa, como um relato

de sua vida. De uma vida intelectual, por certo, feita de lembranças, sensações e emoções – mas a vida real não é essa? Ademais, como para todos os poetas, não há uma só sílaba do que Baudelaire escreveu que não reflita intimamente sua existência. A intimidade ausente em *Meu coração a nu* impregna os versos das *Flores do mal* e a prosa poética do *Spleen de Paris*. Ela já estava presente em *A fanfarlô* (“*Fanfarlo*” em francês), uma de suas primeiras publicações, novela cujo herói, Samuel Cramer, é um heterônimo de Baudelaire. O que conta “*La chambre double*” (“O quarto duplo”) – um poema do *Spleen de Paris* no qual o mesmo quarto é o local do sonho e o local do despertar – senão uma história vivida, uma história banal talvez: quem de nós não lamentou a evaporação do sonho quando a manhã seguinte – o “terrível dia seguinte”, como diz Baudelaire em *Paraísos artificiais* – nos traz à terrível realidade: “O quarto paradisíaco, o Ídolo, a soberana dos sonhos, a *Sílfide*, como dizia o grande René, toda essa magia desapareceu ao golpe brutal vibrado pelo Espectro.”<sup>2</sup> E “o espectro” em questão é a vida de todo dia, a vida de um poeta e a vida de um homem comum, a vida de um publicista sem assunto e de um parisiense endividado: “E depois entrou um Espectro. É um meirinho que me vem torturar em nome da lei; uma infame concubina que vem chorar miséria e acrescentar às dores da minha vida as trivialidades da sua; ou o contínuo de um diretor de jornal que reclama a continuação do manuscrito.”<sup>3</sup> *Spleen de Paris* é uma autobiografia estilizada, com seus pequenos relatos, onde a rua parisiense, a multidão e os cafés dos bulevares se recriam. A capital do Segundo Império está em plena reestruturação. O poeta vê nisso a *modernidade*, esse espectro mais amável, que ele tenta domesticar.

O que podemos reconstituir da vida de Baudelaire a partir de sua obra não é completo, claro, mas qual autobiografia o seria? O conjunto é muito fragmentado, e tanto mais cativante, como nos seus “Quadros parisienses” de *Flores do mal*, que são quadros animados da vida parisiense. E testemunhos. Particularmente os três grandes poemas dedicados a Victor Hugo, “O cisne” (“*Le cygne*”), “Os sete velhos” (“*Les sept vieillards*”) e “As pequenas velhas” (“*Les petites vieilles*”). Baudelaire, em “O cisne”, apresenta sua ideia do choque das eras, entre a “velha Paris”, que “não existe mais”, e

<sup>2</sup> Trad. Aurélio Buarque de Holanda (BAUDELAIRE, 1977, p. 25). No original (BAUDELAIRE, 1975, p. 280-282): «*La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la Sylphide, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.*» [N. T.]

<sup>3</sup> Trad. Aurélio Buarque de Holanda (BAUDELAIRE, 1977, p. 25). No original (BAUDELAIRE, 1975, p. 280-282): «*C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.*» [N. T.]

os trabalhos de Haussmann, que desenham o novo plano da metrópole. O poeta vê o que desaparece como revê, no filme de sua memória, o que desapareceu, o que ele perdeu. *As flores do mal* abrem-se a lembranças de infância, ao “verde paraíso de amores infantis”, à inesquecível visão da pequena casa de Neuilly, onde a criança viveu sozinha com sua mãe entre a morte de seu pai e o recasamento fatal. A essência mesma da vida de Baudelaire está em versos como estes:

Nunca mais esqueci, da cidade vizinha,  
Pequena mas tranquila, a nossa alva casinha;  
A Pomona de gesso e a Vênus de outras eras  
A esconder a nudez por sob o tugo de heras,  
E o sol da tarde, em rútila e arrogante orgia,  
Que, na vidraça onde seu feixe se partia,  
Parecia, olho aberto lá no céu curioso,  
Vigiar nosso repasto longo e silencioso,  
Espargindo seus belos reflexos de vela  
Sobre a toalha frugal e as gazes da janela.<sup>4</sup>

Como está também em algumas cartas. Pois é também nelas, na maravilhosa correspondência do poeta, que tudo é dito de sua vida. Naquela carta à sua mãe de maio de 1861, por exemplo – ele tem quarenta anos e sua saúde começaria a declinar em breve:

Houve em minha infância uma época de amor apaixonado por você; escute e leia sem medo. Eu nunca lhe disse tanta coisa assim. Lembro um passeio de fiacre; você saía de uma casa de saúde onde as pessoas a tinham relegado, e mostrou, para me provar que tinha pensado em seu filho, desenhos a caneta que tinha feito para mim. Acha que eu tenho uma memória terrível?<sup>5</sup> (tradução livre).

Tradução

Daniel Rameh (PósLIT/UnB)



---

<sup>4</sup> Trad. Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1995, p. 186). No original (BAUDELAIRE, 1975, p. 99): « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville, / Notre blanche maison, petite mais tranquille / Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus / Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus, / Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe, / Qui, derrière la vitre où se brisait sa gerbe, / Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux, / Contempler nos dîners longs et silencieux, / Répandant largement ses beaux reflets de cierge / Sur la nappe frugale et les rideaux de serge.* » [N. T.]

<sup>5</sup> No original: « *Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi ; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre ; tu sortais d'une maison de santé où l'on t'avait reléguée, et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible ?* » [N. T.]

## RÉFÉRENCES

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes** I, Paris, Gallimard, 1975. Col. Bibliothèque de La Pléiade.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

Andrea Schellino

**La «légende» du vitrier**

## Résumé

Le présent article étudie quelques aspects de la «légende» de Baudelaire, née du vivant du poète. Il prend également en considération deux autres concepts qui s’y associent: la «mystification» et le «malentendu». Un cas emblématique est celui de la réception d’un poème en prose du *Spleen de Paris, Le Mauvais Vitrier*: la cruauté du narrateur fut parfois attribuée à Baudelaire.

**Mots-clés:** Baudelaire; *Le Mauvais Vitrier*; Légende; Réception

## Resumo

O presente artigo estuda alguns aspectos da «lenda» de Baudelaire, nascida da vida do poeta. Também leva em consideração dois outros conceitos que se associam: a «mistificação» e o «mal-entendido». Um caso emblemático é a recepção de um poema em prosa de *Spleen de Paris, O Mau Vidraceiro*: às vezes, a crueldade do narrador foi atribuída à Baudelaire.

**Palavras-chave:** Baudelaire; *O Mau Vidraceiro*; Lenda; Recepção

À l'instar de son « école<sup>1</sup> », la légende de Baudelaire est née de son vivant. Le poète avait observé avec attention les prodromes de sa « fortune ». Lors de sa candidature à l'Académie française, en janvier 1862, quand Sainte-Beuve<sup>2</sup> le décrit comme un « candidat poli, respectueux, exemplaire », un « gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans les formes » (*apud* GUYAUX, 2007, 348), il apprécie ce portrait inattendu à tel point que, le 24 janvier, il s'ouvre à l' « oncle Beuve » en ces termes :

J'étais très blessé (mais je n'en disais rien) de m'entendre depuis plusieurs années traiter de loup-garou, d'homme impossible et rébarbatif. Une fois, dans un journal méchant, j'avais lu quelques lignes sur ma répulsive laideur, bien faite pour éloigner toute sympathie (c'était dur pour un homme qui a tant aimé le parfum de la femme). Un jour une femme me dit : « C'est singulier, vous êtes fort convenable ; je croyais que vous étiez toujours ivre et que vous sentiez mauvais. » Elle parlait d'après la légende (BAUDELAIRE, 1973, p. 219).

Le sens aujourd'hui courant du mot *légende*, comme « déformation de faits vrais et réels », est récent à l'époque : selon Alain Rey, il fait son apparition en 1853, dans *l'Histoire de la Révolution française* de Michelet<sup>3</sup>. Avec Baudelaire, cette signification entre dans la littérature. Le 2 septembre 1867, Charles Asselineau<sup>4</sup>, dans son éloge funèbre, dénonce à travers le rappel à la « légende », la confusion entre fiction et réel, farce et sincérité : « On a trop parlé de la "légende" de Charles Baudelaire, sans prendre garde que cette légende n'était que le reflet de son mépris pour la sottise et pour la médiocrité orgueilleuse » (*apud* GUYAUX, 2007, 425) Et Théodore de Banville, en octobre 1883, réagissait à l'image propagée par Bourget<sup>5</sup> d'un Baudelaire « mystificateur », se dissolvant derrière tous les artifices de son génie : « Il n'avait aucune raison », affirme Banville, « pour être un mystificateur dans la vie, et c'était un trop grand artiste, il respectait trop la langue et la pensée pour devenir mystificateur dans son œuvre<sup>6</sup> » (*apud* GUYAUX, 2007, p. 617).

Certes, Baudelaire a parfois laissé entendre qu'il n'était pas insensible à l'honorabilité littéraire et sociale, et que, malgré ses transgressions, il voulait « devenir grand » et ne pas laisser la simple « réputation d'un homme singulier » (BAUDELAIRE, 1973, p. 175), comme il

---

\* Andrea Schellino – Docteur par l'Université Paris-Sorbonne

<sup>1</sup> Baudelaire à M<sup>me</sup> Aupick, 5 mars 1866 ; *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 625.

<sup>2</sup> Sainte-Beuve, « Des prochaines élections de l'Académie », *Le Constitutionnel*, 20 janvier 1862, p. 3 .

<sup>3</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2012, t. II, p. 1880.

<sup>4</sup> Charles Asselineau, « Éloge funèbre prononcé le lundi 2 septembre 1867 », *L'Étendard*, 4 septembre 1867, p. 3 .

<sup>5</sup> Voir Paul Bourget, « Psychologie contemporaine. Notes et portraits. Charles Baudelaire », *La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1881 ; recueilli, en octobre 1883, dans les *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre ; rééd. : édition établie et préfacée par André Guyaux, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 3-18.

<sup>6</sup> Théodore de Banville, « À Paul Bourget », *Gil Blas*, 21 octobre 1883, p. 1, dans la rubrique « Lettres chimériques » ; recueilli dans les *Lettres chimériques. Petites études*, G. Charpentier, 1885, p. 278-284 .



l'écrit à sa mère le 21 juin 1861<sup>7</sup>. Pourtant la mystification, pour reprendre un propos d'André Guyaux<sup>8</sup>, s'est associée, chez lui, à la légende. Celle-là nourrit celle-ci, en fournissant une inépuisable matière à la petite presse et au milieu léger des cafés et des estaminets, friands d'anecdotes. En multipliant les affabulations, et malgré ses protestations, Baudelaire semble avoir voulu manœuvrer ce « phénomène aux lisières de la vie et de l'œuvre » (GUYAUX, 2007, p. 54). Elle est une arme ultérieure pour affirmer sa solitude choisie – sa « singularité » au sein d'une humanité accusée de duperie. Installé à Bruxelles, il s'amuse et s'étonne de la crédulité des Belges, en se faisant passer tour à tour pour « agent de police », « pédéraste », correcteur d'« ouvrages infâmes » et parricide. Il se dit à M<sup>me</sup> Paul Meurice, le 3 janvier 1865, « exaspéré d'être toujours cru » et veut nager « dans le déshonneur comme un poisson dans l'eau » (BAUDELAIRE, 1973, p. 437).

D'une certaine manière, Baudelaire comptait aussi sur le malentendu pour se faire comprendre. Dans *Mon cœur mis à nu* (f°76), il le propose comme principe herméneutique :

Le monde ne marche que par le Malentendu.  
 – C'est par le Malentendu universel que tout le monde s'accorde.  
 – Car si, par malheur, on se comprenait, on ne pourrait jamais s'accorder. (BAUDELAIRE, 2016. pp. 116-117)

À plusieurs reprises, il considère la condamnation des *Fleurs du Mal*, en 1857, comme le fruit d'un « malentendu fort bizarre<sup>9</sup> » (BAUDELAIRE, 1976, p. 184). Si le malentendu a une portée aussi universelle, aussi connaturelle aux rapports humains, pourquoi donc vouloir le dissiper complètement ? La légende, en quelque sorte, surenchérit sur le malentendu ; elle le systématise.

Dans cette encyclopédie de la légende de Baudelaire, que Claude Pichois, William T. Bandy et André Guyaux ont étudiée<sup>10</sup>, un chapitre s'ouvre sur le thème de la cruauté. Poète du vice, du péché et du mal, Baudelaire a intéressé les gazetiers et les critiques superficiels qui ont imaginé qu'il était lui-même a dit que. S'il nourrit son œuvre d'analyses de la perversité

<sup>7</sup> Voir l'introduction de Claude Pichois, « Biographie ou légende ? », dans *Baudelaire devant ses contemporains* [1957], témoignages rassemblés et présentés par W. T. Bandy et Claude Pichois, Union générale d'édition, 1967, p. 7-20.

<sup>8</sup> Voir André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit., p. 54 sqq.

<sup>9</sup> [Projet de préface pour *Les Fleurs du Mal*] ; *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 184. Voir aussi *Mon cœur mis à nu*, f° 25 ; éd. cit., p. 91.

<sup>10</sup> Voir le livre précurseur de William T. Bandy, *Baudelaire Judged by His Contemporaries (1845-1867)*, New York, Columbia University, 1933, ainsi que la version française de ce même livre, publiée avec Claude Pichois : *Baudelaire devant ses contemporains*, op. cit. Voir aussi Alfred E. Carter, *Baudelaire et la critique française 1868-1917*, Columbia, University of South Carolina Press, 1963, et André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit.

naturelle de l'homme, quelques-uns de ses contemporains ont voulu lui attribuer cette même perversité. Cette présomption, souvent au service d'un parti-pris antibaudelairien, a fait florès.

Un cas emblématique est celui du *Mauvais Vitrier*. Le poème a paru une seule fois du vivant de Baudelaire, dans *La Presse*, le 26 août 1862, avant d'être recueilli en volume après la mort du poète, en juin 1869, dans le tome IV des *Œuvres complètes*. Ce texte a considérablement alimenté la légende de la cruauté de Baudelaire. Dans *Le Mauvais Vitrier*, il suggère lui-même que la source de la « mystification » réside dans une force « mystérieuse et inconnue », qui ne saurait être expliquée sans postuler une impulsion satanique :

Observez, je vous prie, que l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes (BAUDELAIRE, 1976, p.286)

En faisant l'économie des implications morales, esthétiques et spéculatives du poème en prose, les chroniqueurs se sont emparés de l'histoire du vitrier maltraité, en y voyant une illustration du sadisme et de l'excentricité de Baudelaire.

Victor Noir, nom de plume de Yan Salmon, a signé dans le *Journal de Paris*, trois jours après la mort de Baudelaire, un aperçu biographique construit presque entièrement sur des éléments légendaires. Avant de mourir en martyr de la République, tué en 1870 à l'âge de vingt-et-un an par le prince Pierre-Napoléon Bonaparte, Victor Noir s'était spécialisé dans le journalisme satirique d'opposition à l'Empire, collaborant au *Pilori* et à *La Marseillaise*. Malgré ses « accès de cruauté », Baudelaire n'était pas, selon lui, une « mauvaise nature », mais un être aigri et nerveux. Voici la version de l'épisode du vitrier que Victor Noir donne :

Un jour, – il habitait dans le quartier latin une mansarde à un sixième étage, – il savonna les marches de l'échelle qui conduisait à son taudis et appela un vitrier, qui monta chez lui portant sur son dos sa fragile marchandise.  
– « L'ami, lui dit Baudelaire, si je cassais ce carreau, combien me le feriez-vous payer ? » Et il désigna sa lucarne. Le vitrier se fâcha, Baudelaire le mit à la porte ; en descendant le rapide escalier de son mystificateur, il tomba sur le carré.  
Baudelaire s'en amusa pendant huit jours. Cruel dans ses actes, il était féroce dans ses mots<sup>11</sup>.(Victor Noir *apud* PICHOLS, 1967, 262-263)

Le récit de Victor Noir s'est diffusé jusqu'à Lyon. Jules-Philibert-Napoléon Clerc, dit Jules Frantz, rédacteur du *Vengeur* et de *L'Avant-Garde*, a consacré une partie de sa critique du

---

<sup>11</sup> Victor Noir, « Paris-journal. Notes parisiennes », *Journal de Paris*, 3 septembre 1867, [p. 3] ; rééd. dans *Baudelaire devant ses contemporains*, *op. cit.*, p. 262-263.

*Réveil. Journal Paris-Lyon*, le 8 septembre 1867, à l'anecdote du vitrier, en la corsant de détails de son cru :

Baudelaire est mort.

Vite aussi une anecdote sur Baudelaire.

C'était en 1847. Il avait alors 23 ans, et déjà il éprouvait cette âcre jouissance, cette volupté de la souffrance qu'il devait chanter plus tard dans ses *Fleurs du Mal*.

Comme tous les bohèmes de cette époque, il se souciait fort peu de son logement. Il habitait une tour qu'il rendit fameuse.

Cette vieille mesure délabrée était située sur les toits d'une maison à cinq étages du quartier latin.

Baudelaire n'ayant jamais pu se conserver un ami, il n'y avait guère que ses fournisseurs qui osèrent entreprendre le voyage périlleux de cette ruine.

Pour y parvenir, après avoir fait l'ascension des cinq étages, il fallait encore grimper par une espèce d'échelle de meunier d'où le moindre faux pas, la moindre imprudence pouvait précipiter sur le pavé. Aussi notre homme, en prenant ce local, savait bien ce qu'il faisait, et ne recevait que peu de monde, c'est-à-dire fort peu de créanciers.

Un jour, qu'il était à sa fenêtre, fumant tranquillement sa pipe et examinant les passants, il avisa un vitrier qui portait péniblement sur sa hotte un lourd chargement de marchandises. Notre journaliste était probablement ce soir-là de bonne humeur, car une idée qu'il trouva lumineuse traversa sa cervelle. Il se pencha aussitôt en avant et se mit à hâler le vitrier de toute la force de ses larges poumons.

Après quelque hésitation, l'homme se décida enfin à monter. Arrivé au cinquième, il trouva Baudelaire qui, de sa porte, l'invitait à prendre l'échelle.

Le vitrier voulut faire remarquer, avec raison, qu'il pouvait parfaitement laisser sa marchandise sur le palier, qu'il viendrait prendre au fur et à mesure qu'il en aurait besoin.

Baudelaire ne voulut rien entendre. Alors le pauvre diable reprit de nouveau sa pénible ascension, et après mille efforts, parvint enfin jusqu'à la porte du journaliste. Mais il la trouva close, il frappa et refrappa, mais inutilement. De l'intérieur, Baudelaire, riant comme un bienheureux, lui cria :

– J'ai réfléchi, il fait nuit, ce serait dangereux pour poser des carreaux, repassez demain... à la même heure.

Que faire ?

Le pauvre homme s'essuya le front, reprit sa hotte, et se mit à reprendre le chemin par lequel il était venu.

Seulement, pour comble de... drôlerie, le malheureux, à cause de son chargement, fut forcé de redescendre en marchant à reculons, suant sang et eau et risquant de se rompre de se rompre le coup mille fois pour une.

Pour le stimuler, Baudelaire lui cria du haut de sa tour :

– Hé ! l'homme, plus vite que ça, vous obstruez l'escalier. (FRANTZ, 1867, p.4)

Quelques voix se firent entendre pour protester contre cette diffamation de Baudelaire. Assistant éditorial de *Villemessant* au *Figaro*, Francis Magnard répond à Victor Noir le 5 septembre 1867, en l'accusant de dépeindre un Baudelaire « tout à fait de fantaisie » et de cumuler un certain nombre d'anecdotes « invraisemblables » :

Sans avoir beaucoup connu M. Baudelaire, je crois pouvoir protester contre cette horrible histoire du vitrier, répétée trop souvent déjà, qui rend la

mémoire du poète odieuse, et qu'il avait certainement inventée en un jour de gaieté lugubre. M. Charles Asselineau, parlant sur la tombe de Baudelaire, a d'avance, avec beaucoup de dignité, protesté contre cette tendance à faire de l'auteur des *Fleurs du Mal*, un original en dehors de la loi commune. (MAGNARD, 1987, p.2)

Plus tard, en janvier 1869, dans son recueil de souvenirs, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, Asselineau a repris l'exemple du vitrier pour montrer que la confusion entre l'homme et l'œuvre desservait l'un et l'autre :

Ce qui lui tenait le plus au cœur, c'était le « malentendu » qui lui avait fait attribuer par bon nombre de gens les vices et les crimes qu'il avait dépeints ou analysés. Autant vaudrait accuser de régicide un peintre qui aurait représenté la mort de César. N'ai-je pas entendu moi-même un brave homme porter sérieusement au décompte des mérites de Baudelaire le fait d'avoir maltraité un pauvre vitrier qui n'avait pas de verres de couleur à lui vendre ? Le naïf lecteur de journaux avait pris au positif la fable du Vitrier dans les *Poèmes en prose* ! Combien d'autres ont tout aussi logiquement accusé l'auteur des *Fleurs du Mal* de férocité, de blasphème, de dépravation et d'hypocrisie religieuse ! Ces accusations, qui l'amusaient lorsqu'elles lui étaient jetées directement dans la discussion par un adversaire irrité et dupe de ses artifices de rhétorique, avaient fini pour le lasser lorsqu'il s'était vu composer une légende d'abomination. (ASSELINEAU, 1869, p. 75-76)

La légende suit son cours. Elle contribue, d'une certaine mesure, à l'assimilation de la singularité de l'œuvre de Baudelaire. Elle en est le contrepoint, tantôt favorable, tantôt diffamatoire. Lors de la publication des *Petits poèmes en prose*, dans le tome IV des *Œuvres complètes*, en juin 1869, David du Closel invoquera le tempérament « hystérique » de leur auteur. Selon lui, l'auteur est un « homme malade », un écrivain dont l'imagination se déplace vers le rêve à la suite d'une consommation immodérée de haschisch. Dans *La Corde* et *Le Mauvais Vitrier*, Baudelaire s'abandonne à la « joie d'un tigre qui lèche du sang » :

Sa cruauté envers le vitrier dont le cri l'agaçait respire la férocité. Il appelle ce vitrier, dont le cri monte à sa mansarde. Il lui demande de ces verres de couleur qui font voir la vie en beau. Le malheureux n'en a pas. Il le pousse dans l'escalier, espérant que sa bête noire, le vitrier, s'y brisera, lui et sa marchandise. Et quand le malheureux passe la porte de sa maison, il lui jette du haut de ses cinq étages un pot de fleurs, espérant peut-être le tuer. Le poète a de ces colères meurtrières qui saisissent les gens les plus doux et poussent au crime un homme qui n'a pas l'habitude de toucher même à une mouche. (CLOSEL, 1869, p.2)

Cesare Lombroso, en 1888, altère l'anecdote pour mieux souligner le dérèglement existentiel du poète : « Avant de tomber en démence il se laissait aller à des actes impulsifs, il lançait, par exemple, de sa maison, des pots contre les vitrines des magasins, uniquement afin de les entendre se briser. » (LOMBROSO, 1889, p.93)

Une lecture moins littérale des poèmes en prose de Baudelaire fait cependant son chemin dans ces mêmes années. Étienne Charavay, qui étudie en 1879 la candidature du poète à l'Académie française, ironise sur ceux qui racontent, « sur la foi d'un petit poème en prose tout à fait allégorique, que M. Baudelaire faisait monter les vitriers dans sa chambre, pour avoir ensuite le plaisir de les culbuter du haut en bas de l'escalier avec leur fragile marchandise » (CHARAVAY, 1879, p.80). Mais un malaise devant l'œuvre de Baudelaire persiste, comme le témoigne la volonté de Pierre Larousse et de Jules Levallois, respectivement en 1874 et en 1895, de stigmatiser, à travers *Le Mauvais Vitrier*, une mystification qu'ils jugent à la fois puéride et excessive :

Quelques pièces, comme *Le Mauvais Vitrier* ou *La Fausse Monnaie*, feraient croire, si on les prenait au sérieux, à une perversité profonde ; mais quoiqu'il dise qu'il accomplissait ces sortes de méfaits avec joie, ce ne sont sans doute que des fanfaronnades. (LAROUSSE, 1874, p. 1228)

S'il y a eu une légende de Baudelaire, et en somme une légende peu favorable, personne plus que lui, sachez-le bien, n'a, de parti pris et par un sot amour propre, contribué à la créer. [...] La fameuse phrase : « Moi qui suis fils d'un prêtre », la joie qu'il était censé éprouver à manger des noix parce qu'il se figurait croquer des cervelles de petits enfants, l'histoire du vitrier que, sous une lourde charge de carreaux, par un jour accablant d'été, il faisait grimper jusqu'au sixième étage pour lui déclarer qu'il n'avait pas besoin de lui, autant d'insanités et probablement de mensonges qu'il se délectait à entasser, croyant se grandir aux yeux des profanes. (LEVALLOIS, 1895, p. 94-95)

Véhicule, malgré elle, d'une « fortune » grandissante, la « légende » a ainsi contribué à l'avènement d'une reconnaissance littéraire que Baudelaire avait souhaitée et recherchée – même si par la plus singulière des manières.



## REFERÊNCIAS

- ASSELINÉAU, Charles. **Charles Baudelaire, sa vie, son œuvre**, Alphonse Lemerre, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II.
- \_\_\_\_\_, **Fusées. Mon cœur mis à nu [...]**, édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016.
- \_\_\_\_\_, **Œuvres complètes**, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- CHARAVAY, Étienne. **A. de Vigny et Charles Baudelaire candidats à l'Académie française**, Charavay frères, 1879, p. 80.
- DU CLOSEL, David. « Revue de quinzaine », **Le Constitutionnel**, 20 juin 1869, p. [1-2], ici p. [2].
- FRANTZ, Jules. « En l'air. Petite chronique », **Le Réveil. Journal Paris-Lyon**, 8 septembre 1867.
- GUYAUX, André. **Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)**, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007.
- LAROUSSE, Pierre. Entrée « *Petits poèmes en prose* », dans le **Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle**, Administration du grand dictionnaire universel, t. XII, 1874.
- LEVALLOIS, Jules. **Mémoires d'un critique**, À la librairie illustrée, 1895.
- LOMBROSO, Cesare Lombroso, **L'Homme de génie** [1888], traduit de la VI<sup>e</sup> édition italienne par Fr. Colonna d'Istria, Félix Alcan, 1889.
- MAGNARD, Francis. « Paris au jour le jour », **Le Figaro**, 5 septembre 1867.
- PICHOIS, Claude. « Biographie ou légende ? », dans **Baudelaire devant ses contemporains** [1957], témoignages rassemblés et présentés par W. T. Bandy et Claude Pichois, Union générale d'édition, 1967, p. 7-20.

Andrea Schellino

**A «lenda» do Vidraceiro**

## Resumo

O presente artigo estuda alguns aspectos da « lenda » de Baudelaire, nascida da vida do poeta. Também leva em consideração dois outros conceitos que se associam: a « mistificação » e o « mal-entendido ». Um caso emblemático é a recepção de um poema em prosa de *Spleen de Paris, O Mau Vidraceiro*: às vezes, a crueldade do narrador foi atribuída à Baudelaire.

**Palavras-chave:** Baudelaire; *O Mau Vidraceiro*; Lenda; Recepção

## Résumé

Le présent article étudie quelques aspects de la « légende » de Baudelaire, née du vivant du poète. Il prend également en considération deux autres concepts qui s’y associent : la « mystification » et le « malentendu ». Un cas emblématique est celui de la réception d’un poème en prose du *Spleen de Paris, Le Mauvais Vitrier* : la cruauté du narrateur fut parfois attribuée à Baudelaire.

**Mots-clés :** Baudelaire ; *Le Mauvais Vitrier* ; Légende ; Réception



Do mesmo modo que sua « *escola* <sup>1</sup> », a lenda de Baudelaire nasceu durante sua vida. O poeta observou com atenção os pródromos de sua « fortuna ». Durante sua candidatura à Academia francesa, em janeiro de 1862, quando Sainte-Beuve o descreveu como um « candidato polido, respeitoso, exemplar », « um bom menino, fino de linguagem e muito clássico nas formas » (*apud* GUYAUX, 2007, 348) apreciava este retrato inesperado a tal ponto que, em 24 de janeiro, se abre ao « tio Beuve » nestes termos:

Eu estava muito ferido (mas eu não disse nada) por vários anos, para me compreender como lobisomem, de um homem impossível e desagradável. Uma vez, em um jornal maldoso, eu li algumas linhas sobre minha repulsiva feiura, bem-feita para evitar qualquer simpatia (era difícil para um homem que tanto amava o perfume de mulher). Um dia uma mulher me disse: « É peculiar, você é muito adequado; eu pensei que você ainda estivesse bêbado e você se sentiu mal. » Ela falava a respeito da lenda<sup>2</sup>. (BAUDELAIRE, 1973, p. 219).

O significado atual da palavra *lenda*, como « distorção dos fatos verdadeiros e reais », é recente a época: segundo Alain Rey, fez sua primeira aparição em 1853, em *Histoire de la Révolution française* de Michelet<sup>3</sup>. Com Baudelaire, este significado entra na literatura. No dia 2 de setembro de 1867, Charles Asselineau, em seu elogio fúnebre, denuncia através da evocação da « lenda », a confusão entre ficção e o real, farsa e sinceridade: « Falamos demais sobre a « lenda » de Charles Baudelaire, sem ter em conta que esta lenda foi apenas o reflexo de seu desprezo pela estupidez e pela mediocridade orgulhosa » (*apud* GUYAUX, 2007, 425). E Théodore de Banville, em outubro de 1883, reagiu a imagem propagada por Bourget de um Baudelaire « fraudador », se dissolvendo por detrás de todos os artifícios de seu gênio<sup>4</sup>: « Ele não tinha nenhuma razão », afirma Banville, « para ser um fraudador na vida, e foi um artista muito bom, ele respeitou muito a língua e o pensamento para se tornar fraudador de sua obra » (*apud* GUYAUX, 2007, p.617).

Certamente, Baudelaire às vezes insinuou que ele não era insensível à honra literária e social, e que, apesar de suas transgressões, ele queria « se tornar grande » e não deixar a simples « reputação de um homem singular » (BAUDELAIRE, 1973, p. 175), como ele o escreveu

---

\* **Andrea Schellino** – Docteur par l'Université Paris-Sorbonne

<sup>1</sup> Baudelaire à M<sup>me</sup> Aupick, 5 mars 1866 ; *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 625.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 219.

<sup>3</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 2012, t. II, p. 1880.

<sup>4</sup> Voir Paul Bourget, « Psychologie contemporaine. Notes et portraits. Charles Baudelaire », *La Nouvelle Revue*, 15 novembre 1881 ; recueilli, en octobre 1883, dans les *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre ; rééd. : édition établie et préfacée par André Guyaux, Gallimard, coll. Tel, 1993, p. 3-18.

à sua mãe no dia 21 de junho de 1861<sup>5</sup>. Ainda na mistificação, para citar uma declaração de André Guyaux<sup>6</sup>, se associou à lenda. Aquela alimenta esta, fornecendo um material inesgotável para a pequena imprensa e para o meio leve dos cafés e dos botequins, apreciador de anedotas. Multiplicando as fabulações, e apesar de seus protestos, Baudelaire parece ter desejado manobrar este «fenômeno nas fronteiras da vida e da obra» (GUYAUX, 2007, p. 54). Ela é uma arma ulterior para afirmar sua solidão escolhida – sua «singularidade» no seio de uma humanidade acusada de engano. Instalado em Bruxelas, ele se diverte e se surpreende com a credulidade dos belgas, se fazendo passar por sua vez de «*agente de polícia*», «*pederasta*», corretor de «*obras infames*» e parricida. Disse a senhora Paul Meurice, no dia 3 de janeiro de 1865, «*exasperado de ser sempre cru*» e quer nadar «*na desgraça como um peixe na água*». (BAUDELAIRE, 1973, p. 437).

De uma certa maneira, Baudelaire contou também com mal-entendidos para se fazer entender. Em *Meu coração a nu*, ele propõe como princípio hermenêutico:

O mundo só caminha através do mal-entendido.  
– É através do mal-entendido universal que toda a gente se põe de acordo.  
– Porque se, por infelicidade, as pessoas se compreendessem, nunca poderiam pôr-se de acordo. (BAUDELAIRE, 2016. pp. 116-117)

Em várias ocasiões, ele considera a condenação das *Flores do Mal*, em 1857, como o fruto de um «mal-entendido muito estranho» (BAUDELAIRE, 1976, p. 184). Se o mal-entendido tem um alcance tão universal, também conatural às relações humanas, porque então quer dissipá-lo completamente? A lenda, de certa forma, ultrapassa o mal-entendido; ela o sistematiza.

Nesta enciclopédia da lenda de Baudelaire, que Claude Pichois, William T. Bandy e André Guyaux estudaram<sup>7</sup>, um capítulo se abre sobre o tema da crueldade. Poeta do vício, do pecado e do mal, Baudelaire se interessou pelas gazetas e as críticas superficiais que imaginaram que ele próprio era sádico. Se ele nutre sua obra de análises da perversidade natural do homem, alguns de seus contemporâneos queriam lhe atribuir esta mesma perversidade. Esta presunção, muitas vezes ao serviço de um viés antibaudelariano, floresceu.

---

<sup>5</sup>Voir l'introduction de Claude Pichois, «Biographie ou légende?», dans *Baudelaire devant ses contemporains* [1957], témoignages rassemblés et présentés par W. T. Bandy et Claude Pichois, Union générale d'édition, 1967, p. 7-20.

<sup>6</sup>Voir André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit., p. 54 sqq.

<sup>7</sup>Voir le livre précurseur de William T. Bandy, *Baudelaire Judged by His Contemporaries (1845-1867)*, New York, Columbia University, 1933, ainsi que la version française de ce même livre, publiée avec Claude Pichois: *Baudelaire devant ses contemporains*, op. cit. Voir aussi Alfred E. Carter, *Baudelaire et la critique française 1868-1917*, Columbia, University of South Carolina Press, 1963, et André Guyaux, *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*, op. cit.

Um caso emblemático é o do *Mau Vidraceiro*. O poema apareceu uma única vez em vida de Baudelaire, em *La Presse*, no dia 26 de agosto de 1862, antes de ser coletado em volume após a morte do poeta, em junho de 1869, no tomo IV des *Œuvres complètes*. Este texto alimentou consideravelmente a lenda da crueldade de Baudelaire. Em *O Mau Vidraceiro*, sugere ele próprio que a fonte da «mistificação» reside em uma força «misteriosa e incomum», que não pode ser explicado sem postular um impulso satânico:

Peço-vos observar que o espírito de mistificação que, em certas pessoas, não é o resultado de um trabalho ou de uma combinação, mas de uma inspiração fortuita, participa muito, embora só pelo ardor do desejo, desse humor, histérico segundo os médicos, satânico segundo aqueles que pensam um pouco melhor que os médicos, que nos leva a praticar sem resistência uma por ação de atos perigosos ou inconvenientes. (BAUDELAIRE, 1976, p.286)

Fazendo com que a economia das implicações morais, estéticas e especulativas do poema em prosa, os cronistas tomaram posse da história do vidraceiro maltratado, visto como uma ilustração do sadismo e da excentricidade de Baudelaire.

Victor Noir, pseudônimo de Yan Salmon, assinou no *Journal de Paris*, três dias após a morte de Baudelaire, uma visão geral biográfica construída quase que inteiramente sobre elementos lendários. Antes de morrer como um mártir da República, em 1870 na idade de vinte e um anos pelo príncipe Pierre Napoleão Bonaparte, Victor Noir se especializou no jornalismo satírico de oposição ao Império, colaborando com *Pilori* e *La Marseillaise*. Apesar de seus «acessos de crueldade», Baudelaire não era, segundo ele, de uma «natureza ruim», mas um ser amargurado e nervoso. Aqui está a versão do episódio do vitrinista que Victor Noir dá:

Um dia, – quando morava em um sótão no sexto andar no *quartier latin*, – ensaboou os degraus da escada que conduzia ao seu pardiheiro e chamou um vidraceiro, que subia levando em suas costas sua frágil mercadoria.  
– «Amigo, disse-lhe Baudelaire, se eu quebrasse este azulejo, quanto você me pagaria?» E ele tinha projetado sua claraboia e designou sua lucarna. O vidraceiro se chateou, Baudelaire o pôs à porta; descendo o mais rápido a escada de seu fraudador, ele caiu sobre o azulejo.  
Baudelaire se diverte por oito dias. Cruel nos seus atos, ele era feroz em suas palavras. (Victor Noir *apud* PICHOLS, 1967, 262-263)

A narrativa de Victor Noir se espalhou até Lyon. Jules-Philibert-Napoléon Clerc, também conhecido como Jules Frantz, redator do *Vengeur* e de *L'Avant-Garde*, consagrou uma parte de sua crítica no *Réveil*. Em 8 de setembro de 1867, escreveu para o *Journal Paris-Lyon* uma anedota do vidraceiro, adicionando detalhes realistas:

Baudelaire morreu.  
Rapidamente também uma anedota sobre Baudelaire.

Era 1847. Ele tinha então 23 anos, e já experimentava este acre regozijo, esta volúpia do sofrimento que ele cantaria mais tarde em suas *Flores do Mal*. Como todos os boêmios desta época, ele se preocupou muito com sua moradia.

Este velho casebre estava situado sobre os telhados de uma casa de cinco andares do *quartier latin*.

Baudelaire nunca poderia manter um amigo, eram apenas os seus fornecedores que ousavam empreender a viagem perigosa desta ruína.

Para conseguir isso, após ter feito a subida dos cinco andares, precisava ainda subir uma espécie de escada de moleiro de onde o menor passo em falso, a menor imprudência poderia precipitar sobre a calçada. Também nosso homem, tomando este local, sabia bem o que fazia, e recebia poucas pessoas, isto é, muito poucos credores.

Um dia, ele estava em sua janela, fumando tranquilamente seu cachimbo e examinado os transeuntes, a avista um vidraceiro que levava dolorosamente em seu cesto dorsal um pesado carregamento de mercadorias. Nosso jornalista estava provavelmente de bom humor, pois uma ideia que ele encontrou brilhante atravessou seus miolos. Imediatamente, se pendurou e se pôs a chamar o vidraceiro com toda a força de seus largos pulmões.

Após alguma hesitação, enfim o homem decidiu subir. Chegando no quinto andar, encontra Baudelaire que, de sua parte, o convidava a usar a escada.

O vidraceiro o advertia, com razão, que ele poderia perfeitamente, deixar sua mercadoria sobre o patamar, que ele pegaria à medida que precisasse.

Baudelaire se fazia de desentendido. Então o pobre diabo pegava novamente sua dolorosa subida, e depois de mil esforços, chegava à porta do jornalista. Mas ele a encontrava fechada, batia e rebatia, inutilmente. Do interior, Baudelaire, ria como um bem-aventurado, gritando:

– Pensei bem, já é noite, será perigoso colocar os azulejos, passe aqui novamente amanhã... *na mesma hora*.

Que fazer?

O pobre homem enxuga sua testa, esconde a vergonha, e toma novamente o caminho pelo qual ele veio.

Somente, para coroar a ... brincadeira, a infelicidade, por causa de seu carregamento, foi forçada a descer caminhando para trás, suando sangue e água e se arriscando em quebrar em mil pedaços o azulejo.

Para o encorajar, Baudelaire grita do alto de sua casa:

– Ei! Homem, mais rápido que isto, você está obstruindo a escada (FRANTZ, 1867, p.4).

Algumas vozes foram ouvidas em protesto contra esta difamação à Baudelaire. Francis Magnard, assistente editorial de Villemessant para *Figaro*, respondeu em 5 de setembro de 1867 Victor Noir, o acusando de descrever um Baudelaire «com bastante fantasia» e de acumular um certo número de anedotas «improváveis»:

Sem ter muito conhecido Baudelaire, eu creio que posso protestar contra esta horrível história do vidraceiro, repetida muitas vezes, que o tornou um poeta odioso, e que tinha certamente inventado um dia de alegria lúgubre. Charles Asselineau, falando sobre a tumba de Baudelaire, antecipadamente, com muita dignidade, protestou contra esta tendência de tornar o autor das *Flores do Mal*, um verdadeiro fora da lei comum. (MAGNARD, 1987, p.2)

Mais tarde, em janeiro de 1869, em sua coleção de lembranças, *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, Asselineau tomou o exemplo do vidraceiro para mostrar que a confusão entre o homem e a obra passou por um e pelo outro:

O que ele tinha de mais profundo, era que o «mal-entendido» que lhe haviam atribuído por um grande número de pessoas, os vícios e os crimes que lhe haviam imputados ou analisados. Valia tanto a pena o acusar de regicídio um pintor que teria representado a morte de César. Não compreendi eu mesmo, um bravo homem levar seriamente a conta dos méritos de Baudelaire o fato de ter maltratado um pobre vidraceiro que não tinham os vidros coloridos para lhe vender? O ingênuo leitor de jornais tomou como verdadeira a fábula do Vidraceiro em *Poemas em Prosa*! Quantos outros também acusaram o autor das *Flores do Mal* de crueldade, blasfêmia, depravação e hipocrisia religiosa! Estas acusações, que o divertiam quando elas eram lançadas diretamente na discussão por um adversário irritado e engana com seus artifícios de retórica, tinham acabado de o cansar quando viu compor uma lenda de abominação. (ASSELINEAU, 1869, p. 75-76)

A lenda segue seu curso. Ela contribui, em uma certa medida, para a assimilação da singularidade da obra de Baudelaire. Ela é o contraponto, às vezes favorável, às vezes difamatório. No momento da publicação de *Pequenos Poemas em Prosa [O Spleen de Paris]* no tomo IV de *Œuvres complètes*, de junho de 1869, David du Closel invocara o temperamento «histérico» de seu autor. Segundo ele, o autor é um «homem doente», um escritor cuja a imaginação se desloca para o sonho depois de uma consumação imoderada de haxixe. Em *A Corda* e *O Mau Vidraceiro*, Baudelaire se abandona na «alegria de um tigre lambendo sangue»:

Sua crueldade em relação ao vidraceiro cujo o grito o irritava respira a ferocidade. Ele chama esse vidraceiro, cujo o grito sobe até seu casebre. Ele lhe pergunta se estes vidros coloridos fazem ver se a vida é bela. O infeliz diz que não. Ele o empurra para a escada, esperando que a besta negra, o vidraceiro, quebre, ele e sua mercadoria. E quando o infeliz passa a porta de sua casa, ele joga do alto de seu quinto andar um vaso de flores, esperando talvez o matar. O poeta tem suas cóleras mortíferas que agarram as pessoas mais doces e levam para o crime o homem que não tem o hábito de tocar mesmo em uma mosca. (CLOSEL, 1869, p.2)

Cesare Lombroso, em 1888, altera a anedota para melhor sublinhar o desarranjo existencial do poeta: «Antes de cair em demência, ele se deixou levar a atos impulsivos, lançava, por exemplo, de sua casa, vasos contra as vitrines das lojas, unicamente afim de ouvi-los quebrarem.» (LOMBROSO, 1889, p.93)

Contudo, uma leitura menos literária de poemas em prosa de Baudelaire fez seu caminho nestes mesmos anos. Étienne Charavay, que estudou em 1879 a candidatura do poeta a Academia Francesa, ironiza sobre aqueles que dizem, «sobre a fé de um pequeno

poema em prosa bastante alegórica, que Baudelaire fazia subir os vidraceiros em seu quarto, para ter em seguida o prazer de os capotar de cima para baixo com sua frágil mercadoria». (CHARAVAY, 1879, p.80). Mas um mal-estar diante da obra de Baudelaire persiste, como o testemunho da vontade de Pierre Larousse e de Jules Levallois, respectivamente em 1874 e em 1895, de estigmatizar, através d'*O Mau Vidraceiro*, uma mistificação que eles jugam ao mesmo tempo pueril e excessiva:

Algumas peças, como *O Mau Vidraceiro* ou *A Falsa Moeda*, faziam crer, se levarmos à sério, a uma perversidade profunda; mas o que ele diz que realizou esses tipos de crimes com alegria, não é sem dúvidas, arrogância. (LAROUSSE, 1874, p. 1228)

Se teve uma lenda de Baudelaire, e em suma uma lenda pouco favorável, ninguém mais que ele, bem sabe, de tendência e por um tolo amor próprio, contribuiu para a criar. [...] A famosa frase: « Eu que sou filho de um padre », a alegria que ele deveria experimentar comendo nozes imaginando que estava triturando cérebros de crianças, a história do vitrinista que, sob um pesado carga de telhas, em um esmagador dia de verão, ele fazia subir até o sexto andar para lhe dizer que ele não precisava dele, tanto de insanidades e provavelmente de mentiras que ele se excitava se divertindo, crendo que crescia aos olhos dos profanos. (LEVALLOIS, 1895, p. 94-95)

Veicula, apesar, de uma « fortuna » crescente, a « lenda » contribui ao advento de um reconhecimento literário que Baudelaire tinha desejado e procurado – mesmo que pela mais singular das maneiras.

54

Tradução  
Nayara Dias  
Tradutora pela Universidade de Brasília



## REFERÊNCIAS

- ASSELINÉAU, Charles. **Charles Baudelaire, sa vie, son œuvre**, Alphonse Lemerre, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II.
- \_\_\_\_\_, **Fusées. Mon cœur mis à nu [...]**, édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2016.
- \_\_\_\_\_, **Œuvres complètes**, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976.
- CHARAVAY, Étienne. **A. de Vigny et Charles Baudelaire candidats à l'Académie française**, Charavay frères, 1879, p. 80.
- DU CLOSEL, David. « Revue de quinzaine », **Le Constitutionnel**, 20 juin 1869, p. [1-2], ici p. [2].
- FRANTZ, Jules. « En l'air. Petite chronique », **Le Réveil. Journal Paris-Lyon**, 8 septembre 1867.
- GUYAUX, André. **Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)**, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mémoire de la critique, 2007.
- LAROUSSE, Pierre. Entrée « *Petits poèmes en prose* », dans le **Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle**, Administration du grand dictionnaire universel, t. XII, 1874.
- LEVALLOIS, Jules. **Mémoires d'un critique**, À la librairie illustrée, 1895.
- LOMBROSO, Cesare Lombroso, **L'Homme de génie** [1888], traduit de la VI<sup>e</sup> édition italienne par Fr. Colonna d'Istria, Félix Alcan, 1889.
- MAGNARD, Francis. « Paris au jour le jour », **Le Figaro**, 5 septembre 1867.
- PICHOIS, Claude. « Biographie ou légende ? », dans **Baudelaire devant ses contemporains** [1957], témoignages rassemblés et présentées par W. T. Bandy et Claude Pichois, Union générale d'édition, 1967, p. 7-20.

Marcos Antonio de Menezes

***Fourmillante cité***  
**na poesia de Baudelaire**



## Resumo

Baudelaire, ao perscrutar a cidade impôs um estilo para a compreensão da “arte moderna”. É nos *Tableaux parisiens* — nos seus quadros de Paris — que ele melhor deixa transparecer todo o brilho de sua modernidade. Sua leitura da cidade e da multidão, que desfilava por suas ruas, cria seguidores. Walter Benjamin ao ler o poeta de *Les Fleurs du Mal* teoriza sobre os efeitos produzidos, na vida das pessoas, pelo crescimento urbano. Os escritos destes dois homens são a base de entendimento, que boa parte, das ciências humanas sobre o fenômeno do agigantamento das cidades modernas.

**Palavras-chave:** Cidades; Literatura; Baudelaire; Arte moderna

## Abstract

Baudelaire, when peering the city imposed a style for the understanding of "modern art". It is in the *Tableaux parisiens* - in his pictures of Paris - that he best shows the brilliance of his modernity. His reading of the city and the crowd, which paraded through its streets, created followers. Walter Benjamin, while reading the poet of *Les Fleurs du Mal*, theorizes about the effects of urban growth on people's lives. The writings of these two men are the basis of understanding, that much of the human sciences about the phenomenon of modern cities.

**Keywords:** Cities; Literature; Baudelaire; Modern Art

A cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grandes janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

ÍTALO CALVINO  
As Cidades Invisíveis

A cidade moderna, que nasce no século XIX com a burguesia, pode ser estudada nos escritos de alguns literatos do período. O novo modo de vida, que se começava a experimentar com o agigantamento dos centros urbanos e das novas funções em seu interior, fez aparecer uma literatura que, a fim de mostrar a nova percepção, englobando os sons, os edifícios, o tráfego, torna-se moderna. A experiência da vida nas metrópoles fez com que a tradição literária se ajustasse ao estudo singular dessa nova sensibilidade produzida. A lírica sobre elas é, em grande parte, um diálogo com o eu e com o outro.

Esta literatura é arte das grandes cidades cosmopolitas, principalmente das capitais culturais da Europa que trazem em si a complexidade e a tensão da vida moderna. Em seus cafés e cabarés, revistas, editoras e galerias, destilavam-se as novas formas do urbano; gerações de filósofos discutiam a sociedade que se industrializava e as revoluções contestavam; as novas ideias e causas tornavam-se objeto de lutas e combates.

Certamente, estas cidades eram mais do que lugares de encontros casuais. Eram ambientes geradores de novas artes, pontos centrais da comunidade intelectual e mesmo de conflito e tensão intelectual. Sempre existiu uma íntima ligação entre a literatura e as cidades. Em muitos escritores modernistas, elas aparecem mais como metáfora que como lugar físico. O artista moderno, tal como seu semelhante, foi capturado pelo seu espírito de modernidade.

Várias cidades europeias, na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, vão passar por reorganização de seu espaço. Especialmente na França, a urbanística desempenha importante papel neste novo ciclo de reformas. Após 1848 políticos conservadores assumem o poder na maioria dos países da Europa: Napoleão III na França, Bismark na Alemanha, os novos *tories* dirigidos por Disraeli na Inglaterra. Essa nova direita, autoritária e popular, considera necessário um controle direto do Estado sobre a sociedade.

É o quadro que colheram os pintores impressionistas como Monet e Pissarro em suas visitas dos *boulevards* parisienses do alto, cheios de gente. É um ambiente ainda diferenciado, onde as formas singulares podem ser colhidas somente perdendo sua individualidade, misturando-se em um tecido compacto de aparências mutáveis e precárias; mas isso constitui o ponto de partida do qual irá surgir o conceito de ambiente urbano aberto e contínuo, oposto ao antigo e fechado. (BENEVELO, 1988, p. 110)

---

\* Marcos Antonio de Menezes – Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG)

Todas estas experiências são tributárias dos *grands travaux* de Paris, promovidos por Napoleão III logo após subir ao poder. Pela primeira vez, um conjunto de determinações técnicas e administrativas, aplicáveis a toda uma cidade que já ultrapassou um milhão de habitantes, é formulado e colocado em prática coerente em tempo bastante curto.

Enquanto Charles Baudelaire (1821-1867) escrevia suas *fleurs maldives*, a cidade de Paris estava sendo radicalmente transformada: as reformas urbanísticas de Haussmann removeram, do Centro, a população pobre, empurrando-a para os bairros periféricos, onde se instalaram, também, as empresas fabris. O espaço, o mapa urbano, altera-se com uma velocidade nunca acompanhada pelos olhos – agora trêmulos – do cidadão.

Tudo se passa como se as mudanças estruturais da sociedade se refletissem no espaço urbano, que deve agora se distanciar das cidades vetustas do Antigo Regime, com suas ruas estreitas e tortuosas. Um novo modelo de modernidade urbanística se impõe, privilegiando as grandes vias, a circulação dos transportes e dos homens. (ORTIZ, 1991, p. 21).

Baudelaire é, em *Tableaux parisienses* – Quadros de Paris, o primeiro poeta da grande cidade moderna. O amor lésbico e a decomposição fúnebre foram novos mundos que ele conquistou para a poesia. A pressão mental da época burguesa e capitalista, cuja imagem aparece nos grandiosos *tableaux parisiens*, não é uma “*divine comédie de Paris*”, mas mostra um poeta visionário, precursor e mestre de toda poesia moderna, até e inclusive do surrealismo.

Baudelaire é, por condição psicológica e psicopatológicas, um adolescente eterno, adorando o Vício desconhecido. Foi, como homem, imaturo. Mas desejava o amadurecimento e a perfeição. (...) Baudelaire é o poeta da má consciência da burguesia. Expiou, na angústia, as covardias e “compromissos” de sua época (CARPEAUX, 2012, p. 154-155).

Baudelaire falou da cidade irreal e da necessidade de a imaginação produzir a “sensação de novidade” deste novo espaço urbano. No poeta, a “floresta de símbolos”, a unidade das correspondências, é substituída pela Fourmillante cite (Cidade a ferver), árida terra industrial do tédio e do aborrecimento. A cidade da qual falou o poeta era a Paris do Segundo Império em crescimento, a esplêndida cidade do Barão Haussmann, onde as fachadas neoclássicas eram modelos monumentais e as ruas planejadas e pavimentadas com redes de esgotos e de água.

O que nos atrai e ao mesmo tempo nos choca na leitura de *As flores do mal* (único livro de poesias publicado por Baudelaire) é, com certeza, já de pronto, a violência temática dos poemas. O livro todo, do primeiro ao último verso, apresenta-se como confissão de uma pessoa original vacilando entre luz e trevas. Em sua obra como bem nota Friedrich, “a luz a gás

e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheios de alegria e lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos". (FRIEDRICH: 1991, p. 43).

Da mesma maneira, seu vigor formal, rompendo com a tradição romântica, surpreende-nos. Suas fórmulas são breves, sua prosódia é burilada. A linguagem do dia-a-dia, intervindo no canto profundo do poema, confere-lhe uma singularidade. Não há para ele temas proibidos ou nobres. Baudelaire, que viveu e viu a passagem do neoclassicismo para o romantismo, soube compreender as mutações que ocorreram no campo artístico e teorizou sobre o que acontecia, elaborando, de uma forma original, o conceito de "arte moderna".

Sua arte incisiva, mordaz, explode nos quadros macabros, bem como nas evocações eróticas, satânicas, exóticas, nostálgicas ou místicas. Por trás das diferentes paisagens de seu cérebro, há sempre uma imensa compaixão pela miséria humana e uma revolta permanente contra a sociedade que evoca o Cristo. A única maneira de escapar da mediocridade do mundo é refugiar-se no sonho, com a ajuda, se preciso, das drogas e do álcool. Tudo é belo, exceto a matéria. Dominado por essa ideia fixa, Baudelaire se assemelha a um anorético que, só de ver comida, vomita (TROYAT, 1995, p. 215).

Uma leitura de Baudelaire pautada na necessidade apontada por Fredric Jameson de se "restaurar para a superfície do texto a realidade reprimida e soterrada da [...] história" (JAMESON, 1992, p. 307) leva, assim, ao encontro do que foi exposto na Tese VII de Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*, em que ele afirma que "nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie" (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Benjamin é o principal estudioso das obras de Baudelaire e, em certos momentos, é difícil separar o crítico do poeta; isso porque a imagem de um se sobrepõe à do outro. Esse fato levou João Alexandre Barbosa a fazer o seguinte comentário:

Uma vez que a memória textual não é nunca apenas textual, mas sempre histórica, ler Baudelaire é necessariamente ler a leitura que se faz de Baudelaire e, por isso, é ler Benjamin. Mais uma volta e o círculo se completa: ler Walter Benjamin é também ler Charles Baudelaire. E isto porque o crítico trabalhou de tal maneira certos conceitos e categorias, fazendo da inspeção filológica o mecanismo deflagrador e suporte da imaginação crítica que, dificilmente, esta pode ser apreendida sem a necessária passagem pela leitura de alguns textos em torno dos quais o ensaísmo descreve a sua trajetória. Neste sentido, a abstração do ensaio benjaminiano que, estilisticamente, se resolve muitas vezes por uma vertiginosa economia de conectivos e pela presença da acumulação conceptual, encontra sempre contrapartida no concreto do texto que termina por ser (na mais radical acepção marxista) a crítica do concreto (BARBOSA: 1994 - na contracapa de *Obras escolhidas*, Vol. II. BENJAMIN: 1994).

Foi refletindo sobre o lirismo do poeta francês que Benjamin pensou na crise da arte na modernidade. Benjamin (1994) nos mostra, em textos fundamentais, que todo discurso sobre a modernidade artística passa por uma referência à poética de Baudelaire, que viveu no período do alto capitalismo, enfrentando a inadequação e o estranhamento. Ademais, foi interrogando o universo baudelairiano – ligado ao fenômeno da irrupção das multidões nas ruas de Paris do século XIX – que Benjamin anunciou os conceitos mais importantes de sua filosofia da história e suas categorias de análise, dentre elas, o uso barroco da alegoria.

Baudelaire mostra o mundo fragmentado, criado pelo sistema capitalista, no qual o sujeito histórico sente a sua identidade estilhaçada ao submeter-se às regras da dinâmica social (tudo na sociedade é visto como mercadoria). Até mesmo o poeta passa a vender os seus versos, devido ao processo de uma dupla metamorfose: da transformação da palavra em mercadoria e da transformação do poeta em mero operário das letras.

A atitude irônico-maldita adotada pela poética baudelairiana frente à desorientação e à perda de sentido, que se instaura entre o poeta e as imagens da cidade, aponta-nos, segundo Benjamin, para outra dimensão: a supressão da subjetividade do homem moderno. Vítima das agressões das mercadorias e tragado pelas multidões, o poeta moderno se configura como um embriagado a perambular pela cidade em total estado de abandono e solidão, sempre à beira de um precipício. A visão alegórica do poeta *flâneur* antevê a sua própria queda. Ela é inevitável. Em estado agônico, ele pressente o seu desaparecimento em meio ao esplendor das luzes dos “paraísos artificiais” em que se converteram as grandes cidades europeias.

Ao movimento histórico e vertiginoso da cidade de Paris da segunda metade do século XIX, que apaga velozmente os rastros do patrimônio cultural da humanidade, Benjamin recupera um Baudelaire alegorista que aponta em *O cisne* – aludindo aos versos da *Ilíada* de Homero, mas invertendo o seu sentido – para os espaços de desesperanças que habitam as ruas de Paris. Espaços mergulhados na coisificação, que prosperam em direção à destruição sistemática da tradição cultural.

*O cisne* é, provavelmente, o mais comovente apelo à piedade para com a espécie humana, maltratada pelo Criador. Mandando os versos a Victor Hugo – a quem dedicou o poema e que estava exilado no ano de sua publicação –, Baudelaire explicava sua intenção: “O importante para mim era dizer tudo o que um acidente, tudo o que uma imagem pode conter de sugestões, e como o fato de ver um animal sofrendo [o cisne] faz com que o nosso espírito se volte para todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, para todos os que estão privados de algo muito escondido” (TROYAT, 1995, p. 243).

Benjamin reconhece que na obra de Baudelaire ressoa a presença da desorientação do *flâneur*, isto é, do poeta ou do cidadão intelectualizado, situado no limiar da transformação de sua arte em mercadoria. Como recorda Benjamin, “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1994, p. 30). Contudo, apesar de retardar a sua ida ao mercado, o *flâneur* tende, paulatinamente, a se familiarizar com o mercado, vendendo a si mesmo sem disso ter consciência.

Em seus estudos, Benjamin elegeu como privilegiada a relação de Baudelaire com a cidade de Paris e o mundo da nascente técnica. O olhar do poeta faz, na análise benjaminiana, descortinar toda uma nova cidade que, aos poucos, vai se erigindo dos destroços do *Ancien Régime*. Dessa vertiginosa transformação na paisagem urbana nasceram os personagens de Baudelaire que, à luz das marcas que o contexto histórico imprime à produção literária, foram tema dos estudos de Benjamin. “Quero mostrar como Baudelaire está rigorosamente inserido no século XIX”, escreveu Benjamin ao amigo Gershon Sholem.

É na análise do texto e do contexto do poeta que se situa o brilhante estudo benjaminiano. A intenção era produzir um livro sobre o criador de *As flores do mal*, mas o que ficou ou chegou até nós, até agora, são fragmentos.

Baudelaire es mostrado, como el primer artista que realmente produce su obra en el marco de una sociedad de masas, en la cual se erigen todas las imágenes y fantasmagorías que marcan en esencia su hechura poética. El es el primer poeta que vive la multitud como presencia; en su obra, las masas ocupan un lugar central no sólo como marco de referencia observando distantemente, sino como instancia vital de la que surgen los requerimientos más profundos. Su poesía nos hace reparar en un hecho que atañe a las modificaciones de la experiencia humana en la nueva sociedad: que el aura y las viejas condiciones de recepción de la obra artística han sido transferidas a otro plano. En el objeto artístico convertido en mercancía y fetiche, esencialmente caracterizado por su valor de cambio en el mercado, el aura renace en la novedad, y el público consumidor revive la tradicional relación sacra con objetos que le fascinan y requemen su atención desde el otro lado del escaparate. Distancia y mediatez, constitutivas del aura, quedan de alguna manera reestablecidas. Todo lo cual no hace sino agudizar las contradicciones entre unos hábitos que pertenecen al pasado – en cuanto a la recepción de la obra de arte – y una sociedad mercantil que aún puede dar curso a obras que históricamente han dejado de adaptarse a la sensibilidad del ciudadano de la metrópoli. La fotografía, el folletín o el grafismo publicitario contienen la novedad que reestablece el ensueño característico de la recepción aurática. Esa misma contradicción es la que, ambiguamente, activa esperanzas de superación del puro fetichismo y la pura funcionalidad. Pero la ambigüedad afín a la del propio poeta cuya actitud tan pronto se caracteriza por el nihilismo más feroz como por el discreto goce de dejarse seducir por una realidad que se impone fatalmente (GIJON, 1990, p. 116).

Benjamin acredita que a cidade do século XIX, ao lançar seu habitante numa série de rápidas e novas situações, ameaça-lhe a capacidade de transformar vivência em experiência, criando um ser condenado à repetição, alguém marcado para viver eternas fantasmagorias. Esta leitura leva a compreender a força que a ideia de tempo assume na produção do poeta. Em um dos mais conhecidos poemas, *A uma passante*, essas imagens são, creio, visíveis.

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! - Efêmera beldade  
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!  
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste!  
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 344-345)

63

Não só a dama de negro é a passante, mas o próprio tempo que veloz e infinitamente cria uma sucessão de imagens. No movimento de ir e vir entre essas temporalidades, a obra se mostra aberta e parece solicitar um complemento que se percebe impossível. Por meio do presente do leitor, os diversos presentes da obra vêm à tona. Essa dinâmica “concebe a experiência do tempo como um espaço repleto de ‘agoras’” (NASCIMENTO, 2005, p. 52).

A memória lançada no devir inexorável do presente reivindica a construção e reconstrução de tempos heterogêneos, escapando ao modelo do passado fixo. O poeta, ao evocar os acontecimentos e ao construí-los no saber de seu presente, coloca em xeque a linearidade da história. De forma inelutável, há o reconhecimento de que se perdeu algo e a fragilidade mesma dessa lembrança. Baudelaire buscou, na imensidão das grandes cidades, o efêmero que caracterizou sua época, e o momento histórico vivido por ele foi aquele em que a cidade era o local privilegiado da disputa pelo poder, quando esse espaço estava no centro dos acontecimentos como fonte obscura e temível do próprio poder.

A cidade do século XIX é a Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado; palco para a atrofia progressiva da experiência relativa à tradição, à memória válida para toda a comunidade, substituída pela vivência do choque ligada à esfera do individual. O impacto da técnica moderna mudou tudo e, especialmente, a

cidade, cuja capacidade de regeneração – metamorfose sem fim de autodestruição criativa – foi ficando cada vez mais rápida.

Baudelaire pôde constatar pessoalmente isso quando o bisturi urbanístico do barão Haussmann golpeava a velha Paris, abrindo no corpo palpitante da cidade as grandes artérias – os bulevares – projetadas por Napoleão III. Nesse momento, não havia ainda – à disposição da nascente literatura sobre o urbano – um vocabulário próprio para denominar o novo cenário. As associações metafóricas são usadas na falta de outro referencial, e a cidade é descrita em metáforas médicas, metáforas visuais relacionadas com a natureza, metáforas orgânicas ou, ainda, metáforas bíblicas. Carl Shorske apresenta três modos de avaliar a cidade, reunindo essas metáforas nas seguintes imagens: cidade como “virtude”, como “vício” e como algo “além do bem e do mal” – sendo esta representativa da superação de discursos monolíticos construídos com base nas duas primeiras (SHORKE, 1989, p. 47).

Na poesia de Baudelaire, estão presentes as metáforas da morte, da destruição, da degeneração, da putrefação, da caveira. São alegorias mais que apropriadas para se mostrar o que ocorria com o corpo da cidade. São fragmentos figurativos mostrados dispersamente, sem forma, mas nunca uma imagem completa – e isso lhe confere o caráter alegórico. A imagem é fragmento, ruína. É importante ressaltar que essa superação só pôde ser realizada na própria prática textual; por isso, os escritores são considerados, por Barthes (1972), como aqueles que mais se aproximaram da construção de uma semiótica urbana.

O Estado burguês moderno, que nasceu com a Revolução Francesa de 1789, introduziu na vida social uma dimensão de destruição dos costumes e da cultura tradicional, resultante do progresso contínuo das ciências e das técnicas. A filosofia iluminista foi de vital importância para tal sentimento de ruptura com o passado à medida que pregou a necessidade de se eliminar tudo que fosse feudal: nasceu a modernidade fundada sobre a mudança permanente, tanto do âmbito político como da criação artística.

Essa nova atmosfera propiciou o surgimento da literatura sobre a nascente grande cidade. Todo o espaço urbano era esquadrihado por centenas de olhos atentos e afoitos a descrever tudo o que era movido ou se fazia mover. Surge aí uma plêiade de escritores cuja musa, então, era o novo espaço urbano. Mas os seguidores do “artista-demolidor” – alcunha que Haussmann deu a si mesmo – proliferaram junto com os escritores da nova cidade. Depois de o poeta de *Les fleurs du mal* ter traduzido, em versos, as mudanças que a nova cidade do século XIX provocava na alma e no mundo físico, muitos outros se ocuparam de tal tarefa. Mas, ainda assim, a cidade parece ser material inesgotável, sempre passível de novas abordagens – mesmo porque a nova cidade se renova a cada dia.



Lá, onde surgiam a cidade grande e a burguesia, encontramos um homem crispado diante de seu tempo – mas arrancando, deste, respostas – e, com base nele, construindo seu caminho. É assim, construindo suas respostas a partir dos pedaços de seu tempo, que vemos o poeta Baudelaire nos versos de *O sol* – segundo poema dos *Quadros parisienses*.

### O sol

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros  
Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,  
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

Este pai generoso, avesso à tez morbosa,  
No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;  
Ele dissolve a inquietação no azul do céu,  
E cada cérebro ou colmeia enche de mel.  
É ele quem remoça os que já não se movem  
E os torna doces e febris qual um jovem,  
Ordenando depois que amadureça a messe  
No eterno coração que sempre refloresce!

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,  
Eis que redime até a coisa mais abjeta,  
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,  
Quer palácios, quer os tristes hospitais.

(BAUDELAIRE, 1985, p. 318-319)

Sempre só, o poeta perambula pela cidade, percorrendo bairros lodacentos, imundos, de ruelas onde persianas fechadas escondem – ao mesmo tempo em que indicam – luxúrias secretas. Como o sol, sua poesia invade todos os lugares: o hospital, o palácio, o pardieiro e a igreja, sempre pura e brilhante, colocando indiferentemente seu clarão sobre a carniça e a rosa. Sua estranha esgrima abre espaços e, de forma simultânea, protege-lhe dos choques dessa visão bizarra que a cidade lhe proporciona. Ele sabe que deve proteger suas experiências, fazê-las grudar na superfície do cérebro antes que se transformem – pela violência da visão dessas ruas com casas tortas e leprosas – em traumas e sejam remetidas à escuridão do subconsciente.

Os impasses que se apresentaram ao homem do tempo de Baudelaire estão, ainda hoje, latentes diante de nós. Baudelaire usou sua arte de forma a criar uma saída para a crise que se anunciava; sua estética propunha um novo diálogo com o mundo, e ele sabia que o que viera antes dele não dava mais conta de responder aos impasses colocados pelas mudanças sociais, políticas e econômicas que ocorriam velozmente.

Nos *Quadros parisienses*, acredito, está – de forma vibrante – a crítica do poeta a seu tempo. No poema “O sol”, podemos perceber em cada verso a força que tem o poeta de Baudelaire: “Quando às cidades ele vai, tal como um poeta, eis que redime até a coisa mais abjeta”. Ele acreditava no poder transformador da poesia, ou melhor, da palavra. Sabia que as rápidas mudanças acontecendo à sua volta no cenário da cidade não ocorriam com a mesma velocidade na vida moral; as mudanças na superestrutura são bem mais lentas que os eventos modificadores da infraestrutura. Assim, era preciso uma arte didática, mas não pedante, para ajudar à criação do novo homem.

O poeta, melhor dizendo, o artista é, para Baudelaire, o sujeito mais adequado para pregar as necessárias mudanças pelas quais a cultura do homem deveria passar. É por isso que seu poeta, ele mesmo, só pôde encontrar seus temas no novo espaço urbano – que reúne e reflete todas as mudanças estruturais em curso. “Exercerei a sós a minha estranha esgrima, tropeçando em palavras como nas calçadas, topando imagens desde há muito já sonhadas” (BAUDELAIRE, 1985, p. 318-319).

A cidade é, em Baudelaire, palco das contradições e lugar para se resolvê-las. Tal cenário – de barro, como o primeiro homem criado por Deus, Adão, e pedra –, ao deixar transparecer as desigualdades, ao desnudar a luta entre iguais, sugere, até mesmo por suas dicotomias, a necessidade de outra cidade: não uma cidade utópica – sonhada pelos primeiros socialistas – nem uma cidade de Deus, mas uma cidade dos homens criada à sua imagem e semelhança. O poeta quer um novo homem em um novo ambiente, e que ele consiga se esquivar dos choques provocados pela cidade e sociedade industriais, que consiga preservar sua experiência e se valha dela para construir um novo ambiente.

Como o esgrimista, anteparando os choques, Baudelaire caminhou pela sua Paris em mutação e sabia que as novas experiências pelas quais passava eram demasiado caras para se transformar em traumas. Lá, no subconsciente, elas não serviriam a nada, já que trazê-las novamente à tona seria – segundo Proust – obra do acaso. O tema da experiência perdida, como em Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, foi uma das obsessões de Baudelaire. Ele lutou contra a desagregação de suas experiências e queria, por isso, uma arte que conseguisse fazer correspondências com o passado.

A cidade da época de Baudelaire é a gênese, o arquétipo da cidade que prospera depois dela e o quanto ela, a metrópole, é a fundadora da perda de experiência, da neurastenia que alimentou os estudos de Freud. Literalmente, para não ficar neurótico na cidade grande é que Baudelaire reclama uma nova arte, que nasça com um novo artista. Acreditava ele que, se a arte que naquele momento era produzida falasse do que ocorria à sua

volta, ela poderia ajudar as pessoas a perceberem as mudanças e, assim, evitar o choque, o trauma. Nesse sentido, uma arte nova, produto de uma nova cidade – esta vista, também, como obra de arte –, seria capaz não só de preservar a experiência daquele momento, mas também de ligá-la ao passado. Por isso a crítica ao novo, não por ser novo, mas por não ter referências ao passado, à tradição. Vem daí a crítica de Baudelaire às novas técnicas de reprodução da imagem.

A perda da experiência é a preocupação presente em dois leitores de Baudelaire: Georg Simmel e Walter Benjamin – preocupação quanto ao tipo de experiência que a cidade grande e a técnica estavam produzindo. Simmel é mais otimista que Benjamin talvez por não ter feito análises sob o impacto do nazismo e ter visto o quanto as novas técnicas e o controle das massas foram importantes para a vitória de tal modelo político. Mas as afinidades eletivas entre Simmel e Benjamin são maiores que as diferenças. Não menos aflito, Simmel procurou ver a cidade como espaço onde a economia do dinheiro se expandia e arrastava consigo o indivíduo, que por sua vez não conseguia, na mesma velocidade, ruminar o que se passava à sua volta a fim de conseguir erigir o novo com o que aprendera antes. Tudo que esse homem tinha à disposição para construir sua nova vida eram cacos do ontem; sua memória já não dava mais conta da totalidade do ocorrido. Aí, a saída era a indiferença, a atitude *blasé* (SIMMEL, 1973).

Benjamin observa o quanto é desagregante a vida nas cidades grandes do século XX e o quanto a técnica advinda da Revolução Industrial contribuiu para tal. Ele não nega tais técnicas, nem quer – como Baudelaire também não – a volta a um mundo idílico. Benjamin acreditava que o que deveria mudar não era só os equipamentos ou a forma de se empregá-los, mas sim a sociedade que os utilizava: a mudança social era a única saída. Entretanto, nem Benjamin nem Baudelaire se entregaram ao primeiro Messias. A aproximação de Benjamin do marxismo foi mediada por uma série de críticas à política do país que o reivindicava – a Rússia. E tais críticas podem ser lidas no *Diário de Moscou*.

Baudelaire é o artista que não se furtou a experiências com as novas técnicas e maneiras de sentir a realidade ao redor. Se experimentou drogas, o fez para buscar uma nova percepção das coisas. O poeta se embriagou com álcool e haxixe na tentativa de abrir a percepção para capturar a atmosfera que o envolvia – mundo novo que deveria, também, fazer parte da nova arte. “É preciso estar sempre embriagado. Aí está: eis a única questão. Para não sentires o fardo horrível do Tempo que verga e inclina para a terra, é preciso que se embriaguem sem descanso” (BAUDELAIRE, 1995, p. 112). É este o convite do poeta no poema em prosa “Embriaguem-se” de *O spleen de Paris*. Aquele que vaga solto, embriagado,

consegue sentir melhor as formas e os contornos do urbano, e era essa a pretensão de Baudelaire: ele queria ver e sentir a cidade para melhor traduzi-la em poesia.

As opções estéticas de Baudelaire se esparramam por toda sua criação – e elas são, antes, um estado de espírito. As vigorosas e lúcidas ideias estéticas dele escorreram para um público mais amplo. Já em seus escritos sobre o Salão de 1845, ele diz que ainda está por vir o pintor que usará os assuntos modernos e as cores modernas. Mas, nas críticas ao Salão de 1846, um jornalismo corajoso é adotado, e Baudelaire – assim como faria, mais tarde, em *O pintor da vida moderna* – prega que há muitos tipos de beleza e, uma vez que cada século e todas as pessoas têm seu tipo de beleza, nós também temos a nossa.

Ele reclamava por uma arte que não se prendesse a eventos políticos ou militares, assuntos públicos e oficiais, mas ao espetáculo da vida. A teoria da arte moderna de Baudelaire chama por um artista moderno. E isso ele fez em seus escritos – tanto nos poemas quanto nos textos de crítica de arte ou de costumes. A recusa ao romantismo produzido em seu país nunca foi mera necessidade de afirmação, mas sim demonstração de que aquilo que os românticos mostravam e defendiam já estava superado. E foi justamente o fato de sua lírica poética ter sido capaz de falar, de fazer ligação com a vida de seus contemporâneos, que a manteve viva.



## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 5. ed. Tradução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENEVELO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: perspectiva, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. Obras Escolhidas, Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. V. 07. São Paulo: Leya, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GIJON, Eduardo Fernandes. **Walter Benjamín: iluminación mística e iluminación profana**. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.
- NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da memória. **Alea**, v. 7, n. 1, p. 49-63, jun. 2005.
- ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SHORSKE, Carl. A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. **Espaço & Debates**, n. 27, São Paulo, 1989, p. 47.
- SIMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio Guilherme (org). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 11-25.
- TROYAT, Henri. **Baudelaire**. São Paulo: Scrita, 1995.

Edson Rosa

**Cacos e ruínas:  
Charles Baudelaire na leitura de  
Walter Benjamin**

## Resumo

Este artigo propõe uma leitura de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, através da poética escritural de Walter Benjamin, como os conceitos de fragmentação e alegoria. A fragmentação, não como inacabamento ou interrupção da obra, mas como o próprio processo de composição de uma obra barroca, onde os fragmentos significativos refletem o todo e compõem um conjunto de contrastes. Da junção desses fragmentos, forma-se a alegoria que os transfigura numa renovação incessante. Daí surgem os sentidos diversos e o caráter crítico e destrutivo da obra como reflexão sobre o mundo.

**Palavras-chave:** Charles Baudelaire; Walter Benjamin; fragmentos; alegoria; reflexão crítica

## Résumé

Cet article propose une lecture des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire à travers la poétique de l'écriture de Walter Benjamin, comme les concepts de fragmentation et d'allégorie. La fragmentation, non pas en tant qu'inachèvement ou interruption de l'œuvre, mais comme le processus même de la composition d'une œuvre baroque, dans laquelle les fragments significatifs reflètent le tout et composent un ensemble plein de contrastes. De la jonction de ces fragments se forme l'allégorie qui les transfigure dans un renouvellement incessant. De là, surgissent les sens les plus divers et le caractère critique et destructeur de l'œuvre en tant que réflexion sur le monde.

**Mots-clés :** Charles Baudelaire ; Walter Benjamin ; fragments ; allégorie ; réflexion critique

O interesse de Walter Benjamin pela obra de Charles Baudelaire revela-se desde seus primeiros projetos. Já na edição organizada por Rolf Tiedemann em 1982, a segunda parte do trabalho deveria constituir um livro sobre Baudelaire. O *exposé* apresentado ao Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt em 1935 também incluía entre seus segmentos uma proposta de estudo sobre “Baudelaire ou as ruas de Paris”, segmento esse que reaparece ainda no *exposé* de 1939 com o mesmo título. “O Projeto das Passagens” acaba por tornar-se um livro centrado na obra de Charles Baudelaire, analisado sob um enfoque materialista. Benjamin dedica-se a ressaltar as relações do homem com a cidade moderna na época da industrialização e do crescimento do capitalismo. A mercadoria é vista, assim, como um fetiche que vai marcar o tempo da modernidade. Outros textos sobre a obra de Baudelaire vão complementar a reflexão do filósofo sobre o poeta francês do século XIX e confirmar toda a sua dedicação ao estudo daquela obra como um exemplo marcante da modernidade. Em torno dessa ideia, Walter Benjamin organiza suas pesquisas sobre a poesia do “lírico no auge do capitalismo”.<sup>1</sup> É, ainda, de capital importância o confronto com os fragmentos de *Parque Central*, “conjunto de aforismos e anotações fragmentares redigidos entre abril de 1938 e fevereiro de 1939”, como informa Flávio Kothe (1991, p. 9), a cuja tradução vou recorrer em minhas citações. Além disso, a publicação recente de um conjunto de textos chamados *Baudelaire*, fruto da descoberta dos manuscritos de Benjamin na Biblioteca Nacional de Paris por Giorgio Agamben, em 1981, mantém acesa a chama que anima os pesquisadores a se aprofundarem na obra de Walter Benjamin. Antes conhecido apenas pelo artigo de Michael Espagne e de Michael Werner publicado em 1984, intitulado “Do Projeto das Passagens ao ‘Baudelaire’: novos manuscritos da obra tardia de Benjamin”, o *Baudelaire* só foi publicado pela primeira vez em italiano pela Editora Neri Pozza em 2012, e, logo a seguir, na tradução francesa em 2013, não havendo ainda muitos estudos sobre sua importância. O que me parece fundamental é que o *Baudelaire* permite-nos compreender o processo escritural de Walter Benjamin, uma vez que se tem assim acesso ao material da pesquisa e às anotações que Benjamin realizou entre 1938 e 1940. O próprio escritor entregou a Georges Bataille, em Paris, essas notas, que foram posteriormente doadas, após a morte de Bataille, pela sua viúva à Biblioteca Nacional de Paris.

Tal interesse de Walter Benjamin por Baudelaire justifica, portanto, que se faça a leitura da poesia baudelaireana pelo viés que nos propõe o olhar benjaminiano. Como lembra Willi Bolle (1996, p. 26):

---

\*Edson Rosa – Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro

<sup>1</sup> Sobre toda a polêmica, a organização e a publicação dos textos sobre Charles Baudelaire, consulte-se o excelente trabalho de Willi Bolle publicado em *Fisiognomia da metrópole moderna*.



Sintetizando sua visão da Modernidade, Benjamin estuda ali a "era do capital", tal como ela se instaurou em meados do século XIX na metrópole Paris. Como perspectiva de apresentação, escolhe a obra de um poeta exemplar da época, estabelecendo com ele uma afinidade eletiva: assim, Baudelaire se torna o alter ego de Benjamin.

É com base nessa relação que gostaria de propor algumas questões que costumam frequentar a reflexão dos estudiosos dessas obras.

### Alegoria como escritura (ou a alegoria e a linguagem)

A alegoria não é uma técnica lúdica de figuração por imagens, mas uma expressão, como a língua, e até mesmo como a escritura.  
Walter Benjamin, 1985, p. 175<sup>2</sup>

Retomar a cada instante a obra de Baudelaire não parece nunca uma releitura de textos já conhecidos; pelo contrário, traz sempre a possibilidade de um saber novo, ou de um sabor novo, sutil por vezes, que se descobre em momentos já antes vividos e revividos. Toda a questão da poesia, ou da literatura, não está na descrição de uma realidade, por mais imaginária que seja; toda a questão se acha na relação dessa realidade com uma linguagem que a tenta traduzir, que é capaz de captar seus objetos. E, como a linguagem nem sempre é decodificada da mesma forma, em função do tempo, do espaço, da história, das marcas da caligrafia, dos borrões do texto, da imprecisão dos termos que se revezam na guarda dos sentidos, é preciso decifrar a linguagem que cada texto encerra em si mesmo.

Baudelaire sempre viu a alegoria – “esse gênero tão espiritual [...], uma das formas primitivas e mais naturais da poesia”, segundo diz em “Le Poème du hachisch” (BAUDELAIRE, 1975, p. 430) – como uma forma privilegiada de figurar o sentido das coisas. Seu privilégio estaria, e acato aqui as palavras de Pascal Maillard (2000, p. 37), no poder que tem de “nos fazer atravessar o espelho da significância para atingir uma profundidade temporal e espacial”. A ideia de profundidade, que os estudiosos da alegoria opõem à horizontalidade do símbolo, parece ser o que dá à alegoria sua especificidade. Enquanto o símbolo apreende o sentido de forma instantânea, a alegoria constrói de forma continuada sua própria significação. Sem a intenção de me deter na evolução e nos diversos usos desses *tropos*, já sobejamente estudados em inúmeros trabalhos acadêmicos, procuro tão simplesmente discutir a relação que se pode estabelecer com a visão crítica de Walter Benjamin, o primeiro a debruçar-se sobre o sentido da alegoria em Baudelaire, numa tentativa de mostrar, por um lado, como a obra de Baudelaire se serve da imagem alegórica, e, por outro, como a revisão desse conceito por Walter Benjamin contribui para a leitura do poeta maldito. Proponho-me, assim, a discutir

---

<sup>2</sup> As traduções das citações são de minha responsabilidade.

alguns dos conceitos que pontuam a obra crítica de Walter Benjamin quando lê e cita Charles Baudelaire.

Conhecemos a importância que o *Drama Barroco Alemão* (1925) representa para a obra de Walter Benjamin e para a crítica do romantismo, promovendo o desenvolvimento de uma nova concepção de alegoria. Por um lado, através da leitura desse conceito não mais como a simples representação retórica de uma ideia abstrata, mas como forma de expressão de uma visão crítica que muda o sentido habitual das coisas, acompanhando sua evolução, sua metamorfose através do tempo, e reconstruindo sua significação. Por outro, como um conceito que traz em sua origem uma forte herança religiosa: a consciência da fragilidade do homem e da fatalidade da morte. O que equivale a dizer que a alegoria vê sempre o mundo de forma crítica e sob o signo da catástrofe. Não exatamente do mesmo modo que o barroco, pois a cada época é dado o poder de construção de seu próprio tempo. Se no Barroco, a alegoria pretende alertar o homem cristão contra a morte (“Eu sou a verdade e a vida”, diz o Cristo) e contra o pecado (que leva à morte da alma), em Baudelaire o homem traz dentro de si a morte e o pecado. O duplo estado, de vida e de morte, é o que acentua sua tensão e que faz dele um homem. Se o Barroco aí destacava uma oposição, para Baudelaire a tensão está na convivência dos contrários. Não se trata apenas do homem face ao mundo, à natureza, ou a uma imagem de sua condição: trata-se do homem em face de si mesmo.

No capítulo intitulado “Alegoria e *Trauerspiel*” do *Drama Barroco Alemão*, Benjamin estabelece, com muita clareza, o confronto entre o símbolo e a alegoria. Mostra o símbolo como um “usurpador, que subiu ao poder na confusão do Romantismo”, tomando assim, claramente, posição contra uma estética que ele acusa de promover um debate estético dos mais simplistas. Vê esse símbolo como uma deformação do conceito de símbolo autêntico, que tem raízes no campo religioso, mas que passa a ser, no Romantismo, uma espécie de resolução da essência e da aparência:

O paradoxo do símbolo teológico, ou seja, a unidade do objeto sensível com o objeto suprassensível, torna-se [no romantismo] uma relação caricatural entre a aparência e a essência. A introdução do conceito de símbolo assim deformado, dissipação romântica contrária à vida, preparou o deserto da crítica de arte moderna. O belo, como configuração simbólica, passa supostamente sem hiato para o plano do divino. Foi a estética teosófica dos românticos que desenvolveu essa ideia de uma imanência ilimitada do mundo moral no interior do mundo do belo. (BENJAMIN, 1985, p. 172)

Talvez fosse esse paradoxo que devesse ser ressaltado ao invés da impressão de uma pretensa solução sem conflitos entre aparência e essência, ou entre a moral e o belo. Até porque acredito que não possamos atribuir ao Romantismo a responsabilidade dessa fusão

entra a moral e a beleza. Ao classicismo, sim: a bela aparência, a honra, a força, a virtude, tudo isso estava sempre ao lado do belo. O romantismo, no entanto, já destaca as oposições entre o sublime e o grotesco, reúne o trágico e o cômico, criando personagens ambivalentes em que a beleza da alma convive com a feiura do corpo, dos quais Quasímodo seria um dos melhores exemplos. Parece-me que aí residiria um ponto de discussão importante: não só para precisar o que Walter Benjamin diz a respeito do Romantismo (talvez se referisse a dois momentos distintos do Romantismo, sendo o primeiro mais próximo das ideias clássicas), como também para mostrar que essa tensão permanente – fonte do constante combate entre arte e realidade – e das inúmeras rupturas entre épocas, ideologias e estéticas, é o que nos permite apontar as aporias da modernidade. Portanto, uma das possibilidades de busca neste campo seria a evolução do conceito de romantismo na visão de Walter Benjamin, e o levantamento das oposições que ele aponta entre símbolo e alegoria, a fim de permitir a discussão de uma outra relação entre o belo e o feio.

Os poemas de Charles Baudelaire, tendo sido objeto de atenta leitura de Walter Benjamin, e constituindo um campo fértil para a reflexão que venho fazendo, despertam inúmeras questões que, não sendo totalmente novas, podem permitir outros posicionamentos. Temas discutidos e já antes abordados apresentam-se subitamente como caminhos de leitura capazes de gerar discussões provocadoras. Assim parece-me ser essa possibilidade de reler os poemas de Baudelaire tentando aí demarcar os traços de uma escrita barroca. Isso não significa certamente levantar imagens ou um estilo de cunho barroco, mas antes de tudo mostrar (penso que é possível e esse é o meu objetivo mais importante) uma escrita coerente com a visão que faz da alegoria sua explosão barroca. Em que sentido? O mundo romântico, apesar de suas rupturas e contradições – como a inadaptação do homem ao seu tempo, e o seu lamento diante da impossibilidade do amor, ou diante do tempo que passa –, e apesar do sofrimento, da melancolia do desencontro com a natureza, acaba por permitir ao poeta romântico encontrar um refúgio, uma identificação, um conforto no seio dessa natureza que lhe aparece por vezes consoladora e, por vezes, inimiga. Baudelaire, ao contrário, parece reler o mundo às avessas, e, pela via da significação alegórica, restabelece uma outra relação com a natureza. O homem não vive de uma experiência anterior, mas, no seu desencontro com o mundo novo, voraz e ameaçador, é justamente despossuído dessa experiência: vive em choque com o novo. À beleza opõe a feiura, sem que uma se torne mais importante que a outra. Da contemplação do alto desce ao fundo do abismo, ao Céu opõe o Inferno, sem demarcar preferências. Destrói o passado e mergulha no mundo novo da industrialização. Perde sua aura e mercantiliza o seu trabalho. Precisa descobrir uma outra

forma de expressão que traduza não a reconciliação e a quietude, porém seu desconforto com a destruição das coisas, da linguagem, para recompô-las de uma outra forma. Como já disse em artigo sobre Baudelaire e as mudanças do séc. XIX:

Num mundo então em vias de transformações radicais - do modelo econômico que abandonava definitivamente o artesanato para incentivar a produção industrial; da cidade cujo traçado medieval cedia o lugar ao planejamento urbano dos grandes eixos viários; da arquitetura que descobria novos materiais, como o ferro que iria mudar as feições das construções civis; do pequeno comerciante, sufocado pela potência econômica dos *grands magasins*; do sistema financeiro que aderiu sem volta ao sistema bancário; enfim, da agilidade dos transportes, da invenção do trem a vapor que devia facilitar as migrações e as trocas, tornando o centro urbano um lugar menos estável e mais provisório, onde o operário não mais encontraria o seu domicílio, porém o seu local de trabalho na fábrica - nesse mundo, portanto, a poesia também havia de transformar-se. Como cantar os sentimentos do homem diante da natureza livre agora controlada pelo progresso da civilização? Como cantá-la, se os cisnes não mais nadam em rios, mas na poeira dos jardins urbanizados? Se a fumaça e as chaminés impedem a contemplação prazerosa da lua e do firmamento? Se o amor se torna impossível e fugidio? Se a realidade do spleen luta contra o ideal que o homem ansiava por atingir? Se a nova estrutura econômica influiu até no surgimento de outros personagens, como "os catadores de trapos [que] apareceram em maior número nas cidades depois que, através de novos processos industriais, passou-se a dar um certo valor ao lixo"? (SILVA, 2004, *on-line*)

76

Essa nova linguagem seria a alegoria? Como bem diz Rainer Rochlitz (1992, p. 121), "retraduzidos em termos 'teológicos', o símbolo e a alegoria de Benjamin são princípios análogos aos que Nietzsche, seguindo os românticos e Schopenhauer, designara como o 'apolíneo' e o 'dionisíaco'". E continua afirmando que: "Nietzsche os opõe como 'a graça da bela aparência', próxima do 'símbolo' benjaminiano, e o 'horror' de um 'oceano de dores' que a '*facies hippocratica*' da história permite lembrar". Não seria possível, talvez, aproximá-los também do "spleen" e do "ideal", em termos baudelairianos? Ao voo apolíneo que busca a paz do ideal, a poesia de Baudelaire contrapõe o mundo dionisíaco do *spleen*. O ideal revela um mundo de luz e de vida "onde o espírito penetra com alegria na imensidão profunda"<sup>3</sup>, enquanto que o *spleen* nos revela o mundo como "um oásis de horror em um deserto de tédio"<sup>4</sup>. A alegoria baudelairiana seria, assim, uma forma de destruir a totalidade do tempo histórico na qual o *spleen* conteria a concepção temporal da vivência humana e o *ideal* constituiria a atemporalidade do tempo da tradição. *Spleen* e *Ideal* formam, portanto, uma imagem dialética em que a aparente oposição entre os dois termos revela duas faces de uma mesma moeda. Aí, no trabalho do tempo, o *spleen* sucede ao *ideal* e, em seguida, o *ideal* ao

<sup>3</sup> Cf. o poema "Élévation" em *Les fleurs du mal*. BAUDELAIRE, 1975, p. 10.

<sup>4</sup> Cf. o poema "Le Voyage" em *Les fleurs du mal*. BAUDELAIRE, 1975, p. 133.

*spleen*, deixando entrever a fatalidade de um jogo que condena o homem ao eterno e sempre novo mergulho no abismo. Essa é a fatalidade: recomeçar sempre, buscar sempre o novo, que não cessa, também ele, de envelhecer e de se renovar. Baudelaire acaba por transformar o tédio, o *spleen* (estado espiritual de torpor ou apatia) ou a catástrofe do mundo em uma forma estética que repensa e transforma os sentidos e os conceitos tradicionais da poética. “O *spleen* é a sensação que corresponde à catástrofe universal” (KOTHE, 1991, p. 126).

Pela via alegórica, Baudelaire relê e desconstrói os temas românticos, propondo a inversão dos extremos: o alto mergulha no abismo e a feiura vence a beleza. É a vitória da morte. O que fundamenta a alegoria é a imagem da destruição: a decadência, a velhice e a morte – enfim, a catástrofe, o que poderíamos chamar de “estetização do mal” ou, como o próprio Baudelaire, “as flores do mal”. Nesse sentido, a alegoria barroca e a alegoria baudelaيرية convergem e apresentam, como a grande alegoria do declínio, a alegoria da Morte, que toma diferentes formas na poesia de Baudelaire, tais como o envelhecimento, a deformação, a podridão, a queda, o feio, e tudo o que é capaz de expressar o que se acha no campo semântico da melancolia e da decadência.

Essa leitura de Baudelaire sob o signo do barroco, que nos apresenta Walter Benjamin, longe de tentar reduzir a ideia de alegoria a um estilo ou a uma simples figura de retórica, própria do Renascimento, atribui-lhe uma força estrutural que constrói uma nova linguagem. Não se trata de identificar exemplos de imagens barrocas ou mesmo momentos de ressurgimento do espírito didático de um barroco que buscava doutrinar os cristãos, prevenindo-os contra os males do pecado, mas, antes de tudo, de procurar realçar uma linguagem barroca, uma escritura barroca que perpassa o texto como uma forma de encantamento melancólico. Baudelaire vive na dimensão do excesso, a sua escritura se espraia como excesso, reúne os opostos, sem deixar de pô-los em tensão, sem solução definitiva e sem dicotomia: “A alegoria [...] não é uma técnica lúdica de figuração por imagens, mas uma forma de expressão, como a linguagem, e até mesmo como a escritura” (BENJAMIN, 1985, p. 175): retomo, assim, a epígrafe desta parte.

### Alegoria e ruínas (ou a alegoria e fragmentos)

Apoderando-se de uma natureza decaída e de uma história em ruínas, a alegoria as faz surgir além de qualquer beleza. Ao culto barroco das ruínas corresponde, na linguagem barroca, a paixão pelo fragmento significativo. A alegoria apodera-se de todos esses materiais, que são as transformações, em sua renovação incessante. Todo objeto pode tornar-se alegórico, quando perdeu o seu sentido, quando se tornou morto. Escritura e leitura, a alegoria transforma cada coisa em emblema, buscando seu gigantesco saber nas bibliotecas e não na vida. À melancolia do olhar alegórico mistura-se um

A epígrafe de Jean-Michel Palmier contém, a meu ver, os principais elementos que eu desejaria acentuar na obra de Baudelaire: “a natureza decaída”, “uma história em ruínas”, o “além de qualquer beleza”, “a paixão pelo fragmento significativo”, as “transformações em sua renovação incessante”, os “emblemas [de saber] buscados nas bibliotecas”, a “melancolia do olhar”, “um elemento de crueldade”. Desta reflexão podemos destacar as ruínas e os fragmentos, que nos vão levar à proposta de uma destruição da totalidade do conhecimento e à sua reconstrução sempre possível diante de um novo tempo, face a outras circunstâncias históricas; a destruição da beleza reconstruída através de outros parâmetros que recusam a dicotomia e valorizam a tensão da “imagem dialética”; e o aspecto melancólico que se manifesta como característica fundamental do projeto barroco, reproduzido muitas vezes sob a aparência da tristeza, do sofrimento e da crueldade.

“Cacos e ruínas”, título que proponho a este artigo, constitui, portanto, uma tentativa de cernir uma poética da escritura de Walter Benjamin, a partir de seus estudos sobre a poesia de Charles Baudelaire. A obra deste filósofo não se deixa apreender por qualquer formalização, o que muitas vezes dificulta a compreensão de seus conceitos, que escapam a definições. Parece, aliás, que essa não sistematização do seu processo escritural é voluntária. É difícil afirmar, com inteira certeza, que os fragmentos que seus textos nos apresentam, como as *Passagens*, por exemplo, sejam notas de uma obra que se não concretizou. É o que parece e o que se afirma com frequência. Mas, na contramão dessa leitura, não seria possível afirmar que a fragmentação é, na verdade, um procedimento recorrente de sua escritura? Mesmo outros textos mais desenvolvidos não escapam a esse caráter fragmentário. Nesse sentido os fragmentos não seriam justamente as ruínas, a forma de expressão de uma impossível afirmação da linguagem? Haveria aí, talvez, uma ideia de ausência, de inacabamento, que se tornou uma busca permanente da filosofia da linguagem no século XX. Como sugere Jean-Michel Palmier, na linguagem barroca o fragmento lembraria as ruínas. A escritura só surge depois do *desastre* ou do *désœuvrement*. E aqui estou pensando, é claro, em Blanchot, para quem só haveria escritura após o esfacelamento da linguagem, na sua incapacidade de dizer o mundo real, em sua incapacidade de abarcar a totalidade. A partir do momento em que ela se torna cacos, poeira, sinais, como os hieróglifos ou hierogramas, torna-se imagem visual que suscita ideias, acarretando o esvaziamento do sentido, da informação que se desestrutura, mas

---

<sup>5</sup> (2006, p. 416)

que passa a plurissignificar. A linguagem estaria, assim, no campo semântico da queda, da decadência, do desdizer, do esvaziamento? O livro das *Passagens* seria o *rascunho* de um futuro livro ou esse *rascunho* já seria a obra, uma forma privilegiada da escritura benjaminiana? E por que privilegiada? Porque não se submete à tirania da forma e da língua? Por que não obriga a uma organização em prol de um sentido definido? Por que lhe permite refletir sobre sua própria escritura ou refletir a sua própria estrutura? Alegoria de si mesma? (“A alegoria é a máquina-ferramenta da modernidade”, diz Benjamin em *Parque Central* [KOTHE, 1991, p. 144]). Os fragmentos contêm o todo, e refletem a plenitude da obra. O inacabamento deixa, portanto, de ser uma interrupção da obra para se constituir como procedimento escritural que caminha em direção incerta (ao *désœuvrement*?), à ausência da obra, ao seu vazio que, no entanto, sempre provoca novas perguntas. A estas perguntas a própria obra responde enquanto obra. Sempre provisória e precariamente.

### Alegoria: o texto em construção (ou o texto opaco)

Desenvolvendo a ideia de que o fundamento da alegoria é frequentemente obscurecido pela primazia da ordem e da clareza que se atribuem ao classicismo, verdadeiro ancestral da alegoria, Benjamin acredita, ao citar Herbert Cysarz, que a alegoria é “a lei estilística que governa, em particular, o barroco no seu apogeu” (BENJAMIN, 1985, p. 175; Cysarz: *La poésie baroque allemande*, p. 40), ao invés de apresentá-la como uma simples “fórmula impactante”. Apropriando-se da reflexão de outros teóricos, como Friedrich Creuzer, por exemplo, o texto do *Drama Barroco*, em uma reflexão, por vezes, até contraditória, cita a comparação que faz esse crítico do *símbolo* com a *alegoria*:

A diferença entre a apresentação simbólica e a apresentação alegórica é a seguinte: Esta [a alegórica] significa apenas um conceito universal, ou uma ideia distinta dela mesma; aquela [a simbólica] é a própria ideia, encarnada, tornada sensível. Naquela, uma coisa representa a outra [...]; nesta [na alegoria] o próprio conceito desceu até este o mundo dos corpos, e é ele que imediatamente vemos na imagem. (apud BENJAMIN, 1985, p. 177)

E Creuzer diz ainda:

Lá, no símbolo, há uma totalidade instantânea; aqui, uma série progressiva de momentos. Eis por que a alegoria, à diferença do símbolo, abarca o mito [...] cuja essência encontra sua expressão mais perfeita na progressão épica” (Ibidem, p. 177)

Benjamin toma ainda como referência as palavras de Joseph Görres citadas por Creuzer:

Não dou muita importância a esta ideia do símbolo como ser e da alegoria como significação. Podemos perfeitamente contentar-nos com a explicação segundo a qual o primeiro é um signo de ideias, fechado em si mesmo, conciso e persistente em si mesmo, mas que reconhece, na segunda, uma imagem que reproduz essas ideias, que progride de maneira sucessiva, desenrolando-se com o tempo, animada por um movimento dramático, semelhante a um rio. Há entre eles a mesma relação que existe entre uma paisagem de montanhas e de vegetais, muda, vasta, grandiosa, e uma história humana, viva, em progresso. (Ibidem, p. 178)

É nesse sentido que a alegoria se torna uma escritura que se espraia ao longo de suas muitas leituras, sentidos, oposições e interpretações como um texto em permanente construção. Não possui a tranquilidade do símbolo que logo se aclara, mas sucumbe à opacidade da tensão do sentido que logo se obscurece, sem se deixar apreender por inteiro, fragmentando-se em múltiplas facetas. Aí está, portanto, uma diferença essencial e palpável, que nos permite mensurar o grau dessa oposição: a clareza, a evidência, a rápida apreensão do sentido<sup>6</sup> versus a opacidade, a obscuridade, a lenta apreensão de sentidos que se desdobram. Ao analisar a primeira estrofe do poema “Correspondances”, Pascal Maillard mostra o intrincamento de imagens que estruturam o poema, criando o que me parece ser uma “*mise en abîme*” do próprio processo de formação da alegoria. Afirmo Maillard (2000, p. 40) que “a alegoria deveria ser concebida como uma plástica de figuras, *techne* da modelagem que opera na face oculta da linguagem, ‘forma moldada’<sup>7</sup>”. E continua mais adiante Maillard (2000, p. 40), numa formulação que me parece melhor caracterizar esse processo:

[...] a Alegoria seria o nome desse trabalho significante que impede qualquer tropo, figura ou símbolo de se isolar de forma absoluta. Metáfora das figuras, ela mesma figura da operação figural, a alegoria seria, portanto, metafigura, nos três sentidos do prefixo grego: estendendo-se à totalidade do poema, e por vezes até mesmo trabalhada de poema a poema (sucessão), ela toma parte nas outras figuras (participação) cujo funcionamento e sentido modifica, ligando umas às outras para conduzi-las do todo do seu dizer (alteração).

A alegoria estaria, portanto, ligada a uma forma fragmentada do processo imagístico, retratando assim uma visão fragmentada do real, sucumbindo à impossível unidade e à simples analogia das coisas, fadada por isso mesmo à trágica melancolia de um mundo em tensão<sup>8</sup>, em mudanças, em conflitos, tão evidente na obra de Baudelaire. É essa difícil (ou

---

<sup>6</sup> Desses três elementos da oposição, poderíamos destacar o aspecto temporal como uma categoria determinante: a instantaneidade do símbolo em oposição à sucessividade da alegoria, já que ela “nos leva a seguir o caminho que toma o pensamento oculto na imagem”. Cf. Friedrich Creuzer, apud TODOROV, 1977, p. 255.

<sup>7</sup> Expressão extraída da “Lettre de Baudelaire à Toussenel” encontrada em BAUDELAIRE, 1973, p. 335.

<sup>8</sup> É de extrema importância a leitura do livro de Patrick Labarthe (1999) *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Foi publicada uma segunda edição em 2015.



quase impossível) escritura linear do mundo que me parece constituir o âmago do processo alegórico, no seu próprio processo de figuração. A alegoria surge como uma “passagem”, para utilizar aqui um termo bem benjaminiano, uma passagem que “visa fins transitórios”, como lemos no texto dos *Exposés* de 1935 e 1939, quando Walter Benjamin (2006, p. 40 e p. 55) se refere à utilização do ferro não exatamente nas construções residenciais, mas naquelas por onde se transitava (as passagens).

A alegoria constrói-se e instala-se, assim, no espaço da transitoriedade: nunca no espaço definitivo do fim com a certeza da chegada. Instala-se em desequilíbrio, estala-se em fragmentos de incertezas. E é desses fragmentos, desses mínimos elementos da visão do escritor que se pode absorver, dentro do campo enigmático das imagens, um caráter crítico. Ao olhar com agudeza, Walter Benjamin põe em destaque certos aspectos da vida quotidiana, dos hábitos corriqueiros, da cultura local e, pelo simples fato de os destacar, provoca nossa visão crítica. Como não refletir profundamente sobre os fragmentos aparentemente tão dissociáveis, tão paradoxais, tão incongruentes e que, no entanto, criam, pela contiguidade, *um choque*, capaz de suscitar uma reflexão crítica que inesperadamente nos surpreende? O choque é a provocação do olhar, do pensamento, da reflexão crítica diante do novo. Essa é a reação do *flâneur*: “O meditativo, cujo olhar aterrorizado, cai sobre o fragmento em sua mão, torna-se um alegorista” (BENJAMIN, 2002, p. 235). A alegoria baudelairiana é crítica, mas o *flâneur* é ainda um observador do mercado cujo olhar nos permite ver o mundo de então: “Baudelaire sabia bem o que ia se passando na realidade com o literato: como *flâneur* ele se dirige para o mercado, achando que é para dar uma olhada nele, mas, na verdade, já é para encontrar um comprador” (cf. KOTHE, 1991, p. 64).

Esse choque, no século XIX, deriva do fetichismo da mercadoria. O olhar do *flâneur* pousa sobre o mundo em desvalorização diante da valorização de outros critérios. Como lembra H. R. Jaus (1988, p. 406):

A alegoria fundamenta-se sempre em uma depreciação do mundo exterior. A depreciação específica do mundo das coisas tal como se exprime pela mercadoria é o fundamento da intenção alegórica em Baudelaire. É possível desvelar, acompanhando as mudanças na experiência da natureza, as transformações radicais que se produziram entre o barroco e nosso tempo em consequência do processo social e econômico: enquanto que a melancolia, na poesia barroca, responde a uma experiência da fragilidade das coisas, que se aplica à história como visão dos sofrimentos do mundo, na poesia moderna, em compensação, o spleen responde ao estado de uma sociedade produtora de mercadorias que não mais permite, face a uma

evolução técnica incontrolável, viver um mundo no conjunto reificado enquanto natureza.<sup>9</sup>

A alegoria acentua, com visão crítica, o processo de decadência da natureza, mas revela, ao mesmo tempo, a consciência de que um mundo novo tem de se submeter a novos parâmetros socioeconômicos. Em razão dessa tensão, a melancolia não se afasta dessa visão do mundo. Benjamin fala de uma autoalienação, uma vez que a integração a essa sociedade do comércio leva o homem a alienar-se, a tornar-se outro, diferente do homem do passado.

Vemos aí, portanto, a íntima relação entre a literatura e a história, razão pela qual a alegoria moderna está profundamente ligada ao processo histórico. Na cidade moderna e no universo novo da mercadoria-fetichismo, as relações do homem com a natureza e com hábitos do passado se degradam. Não só o Cisne vive fora do seu habitat, mas as imagens do homem se reduzem a formas degradadas, o amor é impossível, a morte e a destruição são elementos sempre presentes nesse mundo melancólico da industrialização. Como diz o próprio Walter Benjamin (2013, p. 70), “o *spleen* nada mais é do que a quintessência da experiência histórica.” E logo a seguir: “A modernidade que aparece na obra de Baudelaire é uma modernidade que se pode definir historicamente”<sup>10</sup>. Parece-me que aí se poderia definir aquela ideia em epígrafe de que a “alegoria é uma forma de escritura”. Ou seja: alegoria é uma forma que permite ao poeta escrever o mundo moderno e representar, através da imagem verbal que aí se configura, o Novo como uma decadência do antigo. Nesse sentido, a poesia lírica baudelairiana se abebera da melancolia e do caráter destrutivo que caracteriza a arte desse grande poeta. Longe do consolo das estrelas e da noite reconfortante ou do amor consolador e das relações felizes, o que se nos apresenta é o *spleen*, o abismo. Dirá Benjamin (2013) ainda no *Plano de seu Baudelaire* (p. 71) que “o abismo de Baudelaire é o abismo sem estrelas. A poesia lírica de Baudelaire é efetivamente a primeira na qual as estrelas não aparecem”. Aliás, o poema “Paisagem” (BAUDELAIRE, 1975, p. 82) é revelador dessa transformação da paisagem da cidade industrial. O poeta contempla o céu. Mas o que vê?

Na cidade industrial “que canta e que conversa”, mesmo à noite, onde os rolos de fumaça cobrem o céu com uma cor brumosa, o brilho das estrelas difere totalmente daquela luz que povoa a noite dos poemas românticos. E à lua só resta espalhar um “pálido encantamento”. O idílio não é mais possível na cidade moderna. Essa poesia, diz ainda Benjamin (2013, p. 71), “situa-se no lugar em que a natureza das coisas se vê assujeitada e

---

<sup>9</sup> A tradução é de minha responsabilidade.

<sup>10</sup> As citações foram extraídas do *Plano da obra sobre Baudelaire*, em concordância com a carta que Benjamin escreveu a Horkheimer a 16 de abril de 1936, no momento em que elaborava o plano da obra solicitada pelo Instituto.

remodelada pela natureza do homem. A história, desde então, mostra que ele tinha razão naquelas circunstâncias." Em *Parque Central*, afirma ainda: "O *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe permanente." Nesse mesmo texto, Walter Benjamin dirá ainda que "a Majestade da intenção alegórica [é] a destruição do orgânico, do vivo – dissipação da ilusão" (BENJAMIN, 1979, p. 226). E ainda, em suas *Passagens* (BENJAMIN, 1989, p. 391), volta a afirmar: "A alegoria, como signo que se desligou nitidamente de sua significação, tem seu lugar na arte como contestação de sua bela aparência".

No fragmento 20 de *Parque Central*, Benjamin aponta para uma diferença bastante significativa entre a alegoria moderna de Baudelaire e a alegoria barroca: "A alegoria de Baudelaire – ao contrário da barroca – ostenta os traços da concentrada ira que era necessária para entrar à força nesse mundo e deixar em pedaços as suas harmônicas imagens" (KOTHE, 1991, p. 135). Poderíamos concluir, então, que à melancolia da alegoria barroca corresponde a ira destrutiva da alegoria moderna de Baudelaire? Pascal Maillard (2000, p. 44), analisando o poema "Bénédiction", refere-se ao caráter destrutivo da alegoria que muitas vezes suprime a ideia contida no símbolo. Segundo ele, trata-se "da isotopia da violência e da crueldade próprias à intenção alegórica."

Como bem diz Pascal Maillard (2000, p. 28), em seu artigo "*L'allégorie Baudelaire: poétique d'une métafigure du discours*": [...] o que chamamos de Alegoria Baudelaire exige talvez uma nova poética que gostaríamos que fosse dialeticamente descritiva e especulativa".

### Alegoria e fantasmagoria

Finalmente, é fundamental salientar a influência do processo socioeconômico do séc. XIX na obra de Walter Benjamin e, com toda a segurança, na poética de Charles Baudelaire. O processo de industrialização suscita nos intelectuais teorias e críticas quanto ao funcionamento eficaz da sociedade. A mercadoria torna-se um objeto de encantamento, de desejo, que ilumina pela sua fulguração – ilusão e fantasmagoria. A presença de Charles Fourier, Engels, Marx e de inúmeros historiadores é maciça dentro das *Passagens*, comentando o desenvolvimento industrial e comercial, a luta de classes, a transformação de Paris, e a política de limpeza da cidade que consistiu em sua modernização e no deslocamento da classe operária para a periferia. "Quadros parisienses" é o retrato dessa cidade e desse povo: retrato de sua degradação. Donde o feio e as deformações na obra do poeta. Mas "Quadros Parisienses" – e até mesmo o próprio poeta – tornam-se formas de mercadoria no meio da multidão. Assim, a cidade e seus habitantes, o poeta e a cultura, o *flâneur* e as exposições universais, tudo é visto na ótica da mercadoria que fascina o mundo

do séc. XIX. É muito significativa a análise que Flávio Kothe (1991, p. 14) faz da visão marxista na introdução do seu *Walter Benjamin*:

Ver a cultura como “expressão” (*Ausdruck*) da economia significa enfatizar a unidade, geralmente esquecida, entre supra e infraestrutura, mas também significa transformar a cultura em conteúdo manifesto cujo conteúdo latente é o econômico. Por outro lado, o próprio econômico manifesta-se por suas fábricas, seus operários, seus produtos.

Baudelaire expõe, em todos os aspectos da cidade, a marca do espírito comercial, seja nos detritos que a indústria produz em quantidade, seja nos trapeiros que os aproveitam como fonte de renda; seja na reificação da cidade, seja na reificação das pessoas; seja no comércio do corpo das prostitutas, seja na avidez da multidão diante das lojas e das novidades.

A importância das “passagens” para o desenvolvimento do comércio daquele século não é nenhuma novidade. Tampouco o surgimento da noção de mercadoria-fetichismo, que se vai desenvolver ao longo de todo o século, marcando de forma definitiva as relações entre os homens, e entre os homens e as coisas. As preocupações de Benjamin ao redigir os “exposés” eram muitas, em função da quantidade de novos temas que a sociedade industrial havia trazido à baila: as transformações da Paris haussmaniana, as barricadas, a utilização do ferro nos transportes e nas construções, os novos movimentos sociais, o desenvolvimento econômico, as novas relações com o objeto de consumo, entre tantas outras que a estas se vinculam. Nesse cenário, a mercadoria passa a exercer um poder de fascinação, tornando-se objeto digno de reverência e de referência nas relações sociais. E, como diz o próprio Benjamin na introdução ao “exposé” de 1939, ao discorrer sobre “as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica”, estas formas novas “entram no universo de uma fantasmagoria”. E continua logo a seguir: “Tais criações sofrem essa ‘iluminação’, não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível” (BENJAMIN, 2006, p. 53). A fantasmagoria estaria, portanto, alimentada por uma visão ideológica, que dá um novo estatuto à mercadoria, sobretudo pela fulguração do próprio objeto no novo universo social. Assim, a noção de progresso, as utopias políticas, a moda, o cortejo infernal dos tipos urbanos ou o interior burguês são pontos fulcrais dessa nova sociedade, sendo ao mesmo tempo o que a fascina, além do que ela gera como decorrência e consequência de sua fulguração para os valores tradicionais. Ao tentar apreender o sentido dessa noção de fantasmagoria fluida e extensa, parece-me que os contextos em que Walter Benjamin a ela se refere acham-se ligados à ideia de visão, de fulguração, àquilo que é capaz, pela novidade e pela aparência, de despertar a cobiça do olhar. As fantasmagorias confundem

e dissimulam aquilo que refletem, anuviam o olhar que tenta perscrutá-las, ofuscam. Tudo aquilo que “enche os olhos”, diríamos num tom mais familiar. Na cidade industrial, o fetiche das coisas reifica o olhar que se quer sempre moderno, e que não vê, nem pode ver, já que o mundo do passado – que o sujeito reconheceria – não mais existe como era. Há aí uma perda da experiência anterior que se deixa substituir pela experiência individual diante do fetiche da mercadoria.

É desse conflito que se nutre a alegoria baudelaireana. Ela nasce, pois, da necessidade de se olhar o mundo industrializado de uma forma compatível com o choque que ele impõe. Ao invés de tentar mostrar a coerência e a harmonia da vida moderna, marcada pelo modo capitalista de produção, Baudelaire destaca o caráter de dissolução inerente a esse processo, tornando a fragmentação e a destruição palpáveis aos olhos de seu leitor.

Na realidade, o que há em Baudelaire é uma prática alegórica: como realçar nos objetos mercantilizados aqueles elementos que apontam para o seu valor precíval em oposição a uma aura antes redentora? Contrariamente à ideia de totalidade, o pensamento benjaminiano opta pelo objeto fragmentário, cuja transitoriedade e, portanto, cujo caráter precíval o afasta de forma definitiva de uma representação simbólica de fácil apreensão, como vimos. O que faz Benjamin, e o que faz igualmente Baudelaire, é tornar o objeto dialético, pleno de sentidos e de contrastes, atribuindo-lhe sempre uma significação múltipla e provisória.<sup>11</sup> Uma significação fantasmagórica! Ilusória?

Para prosseguir nesta reflexão vou-me referir a apenas um poema das *Flores do Mal* que, a meu ver, pode contribuir para isso. Trata-se de “A uma Passante” (BAUDELAIRE, 1975, p. 92), que reproduzo, em nota, no original, citando no corpo do texto apenas alguns versos, em tradução de minha responsabilidade, sem nenhuma intenção além da busca do sentido.<sup>12</sup>

No conjunto dos “Quadros parisienses”, esse poema sugere uma suspensão do tempo e um encontro inesperado e fascinante como uma fulguração: “uma mulher passou” (e o tempo chamado “passado simples” em francês não é aqui casual); tudo para, diante de uma mulher que passa. Em meio ao movimento ensurdecido da multidão, em meio à contemplação das lojas, do comércio, dos cartazes de reclame, das novidades, em meio às

---

<sup>11</sup> Talvez pudéssemos dizer como Malraux (1951, p. 539) em *Les Voix du silence* que Baudelaire (como Balzac, Vigny, Flaubert, Delacroix, Cézanne, Van Gogh) é um *homem do limbo* “[que] não crê mais muito no homem tradicional, nem mesmo no homem ‘do progresso’”. Os deuses dos novos tempos haviam descoberto seus demônios” (Tradução de minha responsabilidade).

<sup>12</sup> “La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa, d’une main fastueuse / Soulevant, balançant le feston et l’ourlet; // Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l’ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. // Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité? // Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! jamais peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimé, ô toi qui le savais!”

figuras da decadência do homem, entre velhos, cegos, esqueletos, aparece uma mulher. Frente a todas essas trágicas fantasmagorias surge uma outra: algo dificilmente apreensível, algo que se perde diante de tudo aquilo que se pensa ingenuamente possuir. Sim, pois tudo o que vemos parece falaciosamente preencher-nos. No mundo da mercadoria e no mundo das grandes mudanças que determinam a vida social, e sobretudo no espaço da grande cidade do século XIX, até o amor se torna impossível, reduzido a uma rápida e suntuosa passagem, a uma ligeira fulguração de posse que se esvai ao apagar do clarão. A passante seria a alegoria da própria fantasmagoria? Nesse sentido, a alegoria vai costurar com diferentes fios a história do sofrimento da espécie humana, da qual a passante é apenas uma página, ao longo de toda a obra de Baudelaire. É nesse sentido, como venho mostrando, que a alegoria moderna se torna uma escritura que se desdobra paulatinamente ao longo de suas muitas construções, em processo sempre, como uma “passagem”, como uma passante, como a “passante” que não se deixa apreender, que, como um fragmento de luz, mergulha além na escuridão: “Alhures, bem longe daqui! tarde demais! jamais talvez! / Pois ignoro para onde foges, tu não sabes aonde vou, / Ó tu que eu teria amado, ó tu que o sabias!”

O poeta seria aqui o próprio *flâneur* que, no seu passeio contemplativo pela cidade, se surpreende com esta passagem. É como se o *flâneur* procurasse, em suas andanças, objetos para a sua descrição, para a criação de traços da cidade moderna. A mulher não aparece aqui em esboços caricaturais, pelo contrário, é elegante, bela, altiva, majestosa, ágil e nobre, olhos lívidos, fascinantes e perigosos. O que aqui parece ser descaracterizado é a possibilidade do amor como eternidade. A seu olhar fatal (“doçura que fascina e mata”), sucumbe o poeta, que dele quer beber o prazer, que dele se quer apoderar, mesmo que furtivamente alimentado. Que ilusão! A fugitiva beleza logo desaparece. A mulher-passante da obra de Baudelaire não poderia escapar aos resultados da modernidade. Desfigurando-se enquanto amor lírico, que a tradição do classicismo e do romantismo cultuavam, ela surge como um desaparecimento repentino, que destrói a beleza e ressurge como um espetáculo iluminado e ilusório, ao mesmo tempo fantasmagoria de uma aparição súbita e alegoria da impossibilidade de uma existência única que, portanto, se multiplica e se desloca. Para onde? Alhures. Muito longe daqui. Digamos que, como “passante”, a mulher perde a aura de objeto inatingível, o lugar do sagrado. Mas mesmo na rua, no universo profano, ela escapa e fascina pela experiência do choque. Seu luto (“em grande luto, dor majestosa”) não se explica senão por uma certeza oculta de que o progresso não reconforta, de que o amor trará sempre dor e tristeza, porque não retorna mais.

“À une Passante” constitui, assim, uma experiência reveladora de vários aspectos da modernidade da poesia de Baudelaire: a multidão, o *flâneur*, a fascinação, o progresso e suas ameaças.

Na carta que Walter Benjamin envia a Horkheimer a 16 de abril de 1938, onde expõe as partes que devem compor o seu *Baudelaire* (todos os textos e notas que então preparava), ele afirma que a terceira parte do livro “trat[aria] da mercadoria como a realização da visão alegórica em Baudelaire”. E continua: “Parece que o Novo, que faz voar em estilhaços a aparição do Sempre-Mesmo em cuja fascinação o *spleen* mergulhou Baudelaire, nada mais é que a auréola da mercadoria” (BENJAMIN, 2013, p. 67-68).

Parece-me, assim, poder entender que não é possível falar do processo alegórico sem supor sua fascinação e sua fantasmagoria. Falar dos fantasmas (talvez fosse essa a significação etimológica) ou do delírio que as imagens provocam, figurando o que vemos e sugerindo o que não vemos, seria, quem sabe, uma consequência de tudo aquilo que na modernidade se propõe ao olhar. A fantasmagoria não seria, a meu ver, um simples conceito, mas a consequência das imagens delirantes que o Novo suscita. A fantasmagoria é a aparição, fugaz que seja, do Novo, cujo brilho logo se desfaz.

O discurso alegórico das *Flores do mal* constrói-se como um mosaico de elementos diversos, que compõem traços da cidade moderna. Em momento algum temos uma descrição detalhada do espaço, senão de fragmentos de ruas por onde passa o *flâneur*, e de seus habitantes. Nesse olhar do poeta sobre a nova cidade dos tempos modernos, já não predominam burgueses ou nobres, mas a miséria de um povo decadente. Donde o caráter crítico e político dessa grande alegoria da cidade, que se estende, como uma *métaphore filée* que se constrói e se desdobra ao longo dos poemas.

E, para terminar com Benjamin, volto às suas linhas de leitura mais constantes sobre Baudelaire: alegoria, fragmento, ruína, destruição e conservação.

O que é atingido pela intenção alegórica passa a ser segregado do contexto da vida: é, ao mesmo tempo, destroçado e conservado. Alegoria se fixa nos fragmentos. Oferece a imagem da inquietação subitamente congelada. Ao impulso destrutivo de Baudelaire jamais interessa a eliminação daquilo que ele faz ruir. (KOTHE, 1991, p. 131)



## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Idée de la prose**. Trad. de Gérard Macé. Paris : Christian Bougois, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, org. **Baudelaire**. Paris : La Fabrique Éditions, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Texto anotado e apresentado por Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975-1976. 2 tomos.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance**. Bibliothèque de la Pléiade. Texto anotado e apresentado por Claude Pichois com a colaboração de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973. 2 tomes.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire**. Édition établie par Giorgio Agamben et alii. Paris : La Fabrique Éditions, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Origine du drame baroque allemand**. Trad. de Sibylle Muller et André Hirt. Paris : Flammarion, Collection Champs, 1985.
- BENJAMIN, W. **Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme**. Paris : Éditions Payot et Rivages, 2002.
- BENJAMIN, Walter. Zentralpark. In : BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**. Paris : Payot, 1979.
- BENJAMIN, Walter. **Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand**. Trad. de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris : Flammarion, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe siècle : Le livre des passages**. Paris: Le Cerf, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006 (Edição brasileira organizada por Willi Bolle).
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris : Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1949.
- BOLLE, Willi. **A fisionomia da Metrópole Moderna**. São Paulo: USP, 1994.
- BOLLE, Willi. O arcaico e o moderno na obra de Walter Benjamin. **Papers do NAEA** n. 055. Disponível em: <http://www.naea.ufpa.br/naea/novosite/paper/163>. Último acesso : 13 de outubro de 2017.
- COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire devant l'innombrable**. Paris : Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- GUCI-GLUCKSMANN, C. **La raison baroque : de Baudelaire à Benjamin**. Paris : Galilée, 1984.
- HIRT, A. Baudelaire. **L'exposition de la poésie**. Paris : Kimé, 1998.
- HIRT, A. **Il faut être absolument lyrique : Une constellation de Baudelaire**. Paris : Kimé, 2000.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Trad. de Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.
- JAUSS, Hans Robert. **Pour une herméneutique littéraire**. Paris : Gallimard, 1988.
- JIMENEZ, Marc. **Qu'est-ce que l'esthétique ?** Paris : Gallimard, 1997.
- KOFMAN, Sarah. **Mélancolie de l'art**. Paris : Galilée, 1985.
- KOTHE, Flávio. Parque Central. In: **Walter Benjamin**, 2. ed., Editora Ática, 1991.



- LABARTHE, Patrick. **Baudelaire et la tradition de l'allégorie**. Genève : Droz, 1999.
- MAILLARD, Pascal. L'allégorie Baudelaire. **Romantisme**, Année 2000, Volume 30, Numéro 107, p. 37 – 48. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_2000\\_num\\_30\\_107\\_888](http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2000_num_30_107_888). Último acesso: 06 de setembro de 2017.
- MALRAUX, André. **Les voix du silence**. Paris : Gallimard, 1951.
- MCGINNIS, Reginald. **La prostitution sacrée** : essai sur Baudelaire. Paris, Éditions Belin, 1994.
- MORAES, Marcelo Jacques de. **Baudelaire entre a arte e a história**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ/ Fac. de Letras, 1996.
- OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses**: estética antiburguesa. 1830-1848. Trad. de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PALMIER, Jean-Michel. **Walter Benjamin** : le chiffonnier, l'Ange et le petit bossu. Paris : Klincksieck, 2006.
- RAULET, Gérard. **Walter Benjamin**. Paris : Ellipses, 2000.
- Revue d'esthétique**. Walter Benjamin. Paris : Jean-Michel Place : 1990, número extra-série.
- ROCHLITZ, Rainer. **Le désenchantement de l'art**. Paris : Gallimard, 1992.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1999.
- SILVA, Edson Rosa da. Da Impossibilidade de contar e de cantar. In: **Revista Semear**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, vol.10, p. 93-106, 2004. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem\\_09.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/10Sem_09.html) Último acesso: 14 de outubro de 2017.
- STAROBINSKI, Jean. **La mélancolie au miroir**. Trois études de Baudelaire. Paris : Julliard, 1989.
- TZVETAN, Todorov. **Teorias do símbolo**. Paris: Seuil, 1977.
- WISMANN, Heinz (org.). **Walter Benjamin et Paris**. Paris : Les Éditions du Cerf, 1986.

Biagio D'Angelo

**A propos de sirènes qui pleurent.  
Baudelaire, Tanizaki et les arts**

## Résumé

Ce texte a été présenté lors d'une conférence relative aux études comparées entre art et littérature, à l'Université de Toyama, au Japon. J'ai fait le choix d'une comparaison insolite mais qui s'est avérée particulièrement fructueuse et stimulante dans le cadre de la recherche à propos des relations entre l'Orient et l'Occident. Le mystérieux et magnifique poème lyrique de Charles Baudelaire intitulé "La prière d'un païen" et le récit du grand écrivain japonais Tanizaki Jun'ichirō "Lamentation d'une sirène" (人魚の嘆き, *Ningyo no nageki*, 1917) sont comparés avec l'objectif de mettre en évidence, dans un processus "mythocritique", quelques variations sur la figure mythologique de la sirène entre la culture occidentale et orientale.

**Mots-clés :** Baudelaire ; Tanizaki ; Orient ; Occident ; Mythologie

## Resumo

Este texto foi apresentado em uma conferência relativa aos estudos comparados entre arte e literatura, na Universidade de Toyama, no Japão. Escolhi uma comparação insólita, mas que resultou ser muito profícua e estimulante no âmbito da pesquisa das relações Oriente-Occidente. A misteriosa e magnífica lírica de Charles Baudelaire, "La Prière d'un Païen" e o relato do grande escritor japonês Tanizaki Jun'ichirō "Lamentação de uma sereia" (人魚の嘆き, *Ningyo no nageki*, 1917) são comparados com o objetivo de evidenciar, num processo "mitocrítico", algumas variações sobre o tópico mitológico da sereia entre a cultura ocidental e oriental.

**Palavras-chave:** Baudelaire; Tanizaki; Oriente; Ocidente; Mitologia

(...) Sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélee et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes.

Maurice Blanchot, *apud* R. Barthes.

Le titre de ma conférence pourrait sembler un oxymoron. Les sirènes chantent, elles ne devraient pas pleurer. La force de leur voix est son être conscient, qui lui permet de déclarer son ambigüité révélatrice et trompeuse, incantatrice et mortifère, énigmatique et merveilleuse substance de communication. « Écrire, c'est entendre la voix perdue », propose Pascal Quignard dans son travail *Le nom sur le bout de la langue* (1993, p. 94). La relation entre voix et écriture émerge comme un vrai corps-à-corps entre matérialités. Selon Quignard le langage manque toujours de quelque chose. À son tour, la voix – ma voix et la voix des sirènes – persécute, nostalgiquement, un lieu qui récupère sa satisfaction précaire et incomplète, qui ne consistait pas en fragments babéliques mais en plénitude de l'être.

Toutefois, la voix des sirènes cache aussi une menace qui a inquiété Franz Kafka:

Or, les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence. Il est peut-être concevable, quoique cela ne soit pas arrivé, que quelqu'un ait pu échapper à leur chant, mais sûrement pas à leur silence. Au sentiment de les avoir vaincues par sa propre force et à l'orgueil violent qui en résulte, rien de terrestre ne saurait résister (KAFKA, 1988, p. 542).

92

À ce silence, allégorie de la négativité, pourrait répondre une autre question que Barthes nous suggère : « Est-ce que j'entends des voix dans la voix ? – Mais n'est-ce pas la vérité de la voix que d'être hallucinée ? L'espace de la voix n'est-il pas un espace infini ? » (1982, p. 240).

Lorsque je me préparais pour ce voyage au Japon et ma conférence sur des thèmes d'art et littérature comparées, j'ai rencontré, presque par hasard, comme habituellement il arrive avec les surprises les plus inattendues, une magnifique et mystérieuse œuvre lyrique de Charles Baudelaire, « La Prière d'un Païen ». Dans cette poésie, il y a un vers qui m'a fait sursauter : on parle de sirènes, déesses, voluptés. J'étais en train de relire quelques récits de mon auteur japonais préféré, Tanizaki Jun'ichirōet justement j'étais ravi par la relecture de « La complainte de la sirène » (人魚の嘆き, *Ningyo no nageki*, 1917). Cette association obscure, ce contact thématique inexplicable à la raison, mais qui, heureusement, arrive sans préavis, m'a fait décider pour rechercher des possibles relations entre Baudelaire et Tanizaki. Ce choix

---

\* Biagio D'Angelo – Professeur à l'Université de Brasília

arbitraire, qui pourrait être considéré comme antiscientifique, se soutient justement grâce au jugement critique de Baudelaire même, paru dans l'article-essai « Salon de 1846 ».

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, - un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, - celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. [...] Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons (BAUDELAIRE, 1968, p. 229).

Voilà que je vous offre mes résultats et, pour commencer, la transcription de la poésie baudelairienne dont j'ai parlé avant.

Ah ! ne ralentis pas tes flammes ;  
Réchauffe mon cœur engourdi,  
Volupté, torture des âmes !  
*Diva ! Supplicem exaudi !*

Déesse dans l'air répandue,  
Flamme dans notre souterrain !  
Exauce une âme morfondue,  
Qui te consacre un chant d'airain.

Volupté, sois toujours ma reine !  
Prends le masque d'une sirène  
Fait de chair et de velours,

Ou verse-moi tes sommeils lourds  
Dans le vin informe et mystique,  
Volupté, fantôme élastique !  
(BAUDELAIRE, 1975, p. 139)

*Les Fleurs du mal* de Baudelaire représentent le paradigme d'une lecture déroutante, de profonde tension et de discontinuité de la linéarité de l'histoire littéraire et de la tradition poétique. Il n'y a pas une page de cette « anthologie » (au sens étymologique) qui ne soit pas bouleversante au lecteur. Baudelaire est un Dante déchiré, déforme, comme le décrit intelligemment Barbey d'Aurevilly :

Il y a du Dante, en effet, dans l'auteur des *Fleurs du Mal*, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas. Le poète de ces *Fleurs*, qui ulcèrent le sein sur lequel elles reposent, n'a pas la grande mine de son majestueux devancier, et ce n'est pas sa faute.

Il appartient à une époque troublée, sceptique, railleuse, nerveuse, qui se tortille dans les ridicules espérances des transformations et des métempsychoses ; il n'a pas la foi du grand poète catholique, qui lui donnait le calme auguste de la sécurité dans toutes les douleurs de la vie. Le caractère

de la poésie des *Fleurs du Mal*, à l'exception de quelques rares morceaux que le désespoir a fini par glacer, c'est le trouble, c'est la furie, c'est le regard convulsé et non pas le regard, sombrement clair et limpide, du Visionnaire de Florence. La Muse du Dante a rêveusement vu l'Enfer, celle des *Fleurs du Mal* le respire d'une narine crispée comme celle du cheval qui hume l'obus ! L'une vient de l'Enfer, l'autre y va. Si la première est plus auguste, l'autre est peut-être plus émouvante. Elle n'a pas le merveilleux épique qui enlève si haut l'imagination et calme ses terreurs dans la sérénité dont les génies, tout à fait exceptionnels, savent revêtir leurs œuvres les plus passionnées. Elle a, au contraire, d'horribles réalités que nous connaissons, et qui dégoûtent trop pour permettre même l'accablante sérénité du mépris (BARBEY D'AUREVILLY, 1862, p. 380).

Cette longue citation de Barbey d'Aurevilly pourrait être l'épigraphe de la recherche esthétique sur la Beauté entreprise par Tanizaki Jun'ichirōaussi. Les visions baudelairiennes de mort et de corruption s'associent à la fascination et au risque que l'Art et la Beauté possèdent comme caractéristiques ambivalentes. Bien sûr, il est possible que l'idée de l'Enfer ne pouvait pas être présent dans le discours esthétique de Tanizaki, mais ce qu'on a appelé être le « risque » de l'Art et de la Beauté, comme chez Baudelaire, chez Tanizaki aussi il peut conduire au paradis de la contemplation ou bien à la perte de soi et au dégât. Dans le cœur humain, il n'y a pas de place pour les automatismes, et rien n'existe sans les contradictions les plus scandaleuses. On peut dire que toute la production de Tanizaki est un gigantesque commentaire ou une relecture absolument personnelle des *Fleurs du Mal*. A côté du « Mal », les « Fleurs » ne sont que le signe d'un Mystère qui domine la vie de l'homme.

A quelle tradition mythologique Tanizaki fait référence quand il écrit « La complainte de la sirène » ? Probablement, pas à la tradition du folklore japonais. Si l'on suit l'étude de Michael Dylan Foster (2014), on pourrait dire qu'un *ningyo* ne pourrait pas correspondre à la sirène du contexte de la mythologie occidentale: il serait plutôt une créature avec un torse humain, une bouche de singe aux dents de poisson, et bien qu'elle possède une queue de poisson aux écailles dorées, et une douce voix qui ressemble, comme chez les grecs, au son d'une flûte ou bien au chant d'un oiseau, attraper un *ningyo*, selon la mythologie japonaise, est un avertissement de malheur et de catastrophes marines. Si un pêcheur capture un *ningyo*, récite la légende japonaise, il doit le rejeter immédiatement dans les océans. Posséder un *ningyo* provoquerait, en plus, des guerres et d'autres calamités néfastes.

Dans le récit de Tanizaki, la belle sirène est achetée par le noble chinois Meng Shishou. Insatisfait avec la vie et désirent la Beauté plus que n'importe quelle autre chose au monde, il se laisse convaincre, par un marchand hollandais qui voyageait jusqu'à la Chine, d'acheter l'extraordinaire et ravissante sirène. Bien que Tanizaki utilise le mot « *ningyo* », la sirène du récit appartient plutôt à l'imaginaire occidental, et surtout à la tradition de la déesse Syrie qui a

générée l'image des sirènes qui ont séduit Ulysse et Énée. C'est donc à Ovide qu'il faudrait faire remonter pour reconnaître l'intertextualité des mythes occidentaux, repris par le grand écrivain japonais.

Les sirènes de la mythologie grecque seraient les filles du fleuve Achélous et, probablement, de la muse Calliope. Amies et compagnes fidèles de Proserpine, qui est brutalement enlevée au fond des mers par Pluton, dieu des Enfers, les « doctes Sirènes », comme les désigne Ovide (2005, livre V, 552-563), demandent à Jupiter, père de Proserpine, et obtiennent d'être métamorphosées en « sirènes », créatures hybrides, mi-femmes mi-poissons, afin de rester à jamais avec Proserpine. Originellement, les sirènes étaient mi-femmes mi-oiseaux. Ovide même ne fait pas aucune référence à la queue de poisson, mais il parle de la mer, comme le lieu où les jeunes filles enchanteresses voulaient rester, pour le désir désespéré de chercher sans arrêt la fille virginale de Cérès, Proserpine. Ces créatures fatales habitent alors l'entrée du détroit de Messine, en Sicile, et par son chant magique et séduisant, par ses lyres et ses flûtes, les sirènes sont la cause de la perte du sens de l'orientation des navigateurs, qui cassent leurs embarcations sur les roches et seraient anéantis par elles même.

Il y a donc deux versions apparemment contradictoires sur ces figures de la mythologie grecque : elles sont douces et belles, à la voix exceptionnelle, disponibles au sacrifice du corps pour rester fidèles à l'amitié de Proserpine ; mais elles sont aussi cause de mort et de désorientation physique et psychologique aux hommes. Leur chant n'est qu'une fonction cruelle, mortifère. Leur chant est enchanteur parce qu'elles – les sirènes – évoquent les grandes questions ultimes du destin de l'homme. En chantant elles « expliquent » – en distillant un doux poison dans les oreilles – ce qui sont la mort et le destin. « Trop de choses » qui révèlent le signifié de l'existence. Créatures semi-divines, nymphes messagères de la vérité, très proches aux dieux de l'Olympe, le chant des sirènes est la promesse de savoir plus de choses, toute la vérité, qui l'homme est, qui je suis. D'ici sa fascination impossible et fatalement mortelle.

Les sirènes, même si conscientes de leur voix de miel, savent que cette voix est irrésistible aux hommes qui l'écoutent, pas seulement par la douceur du chant, mais plutôt parce qu'ils connaissent leur passé (...) (Les sirènes) mentent ou, incohérence du mythe qui les veut omniscientes, ne savent pas que le désir de «savoir plus de choses» a fait que tous ceux qui se sont arrêtés pour le satisfaire, ont oublié les affects familières, ont négligé sa vie, jusqu'à mourir: ils semblent ne pas se donner compte que, dans la mer, on peut voir, entre les fleurs, leurs os et leurs membres putréfiés. La belle voix n'est que solo l'involucre de la vraie tentation des sirènes homériques : « savoir plus de choses ». C'est la tentation « originaire » de l'omniscience. Céder à cette tentation, suivre, de façon absolue, ce désir fait rompre les liens familiers, perdre la dimension sociale et civile, jusqu'à la mort. C'est pour ça que

Homère les condamne. C'est pour ça que le héros doit les éviter, ne doit pas interrompre son *nóstos* (voyage de retour chez soi) » (TARABOCHIA CANAVERO, 2004, p. 134)<sup>1</sup>

Le mythe des sirènes et la version japonaise moderne, actualisée par Tanizaki, semblent pousser le mythe vers un territoire où la réalité devient, à son tour, « narrable ». En effet, le récit de Tanizaki se déroule dans une Chine ancienne, fictive et, elle aussi, mythologique.

Or, si du monde peuplé par des dieux et héros, Ovide illustre sa palingenèse ininterrompue pour expliquer et se donner les raisons de la réalité historique qui lui est contemporaine, chez Tanizaki, le mythe interroge et manifeste les conséquences du désir de la Beauté – et de la Justice, du Bonheur, du Sens – dans l'homme inquiet, dans le noble chinois ainsi que dans le poète.

Le récit de Tanizaki possède, d'un côté, une force « ovidienne », comme structure modélisante, et de l'autre, une force « baudelairienne », comme conséquence esthétique de cette structure.

Tanizaki choisit une narration historique qui oscille entre l'épique et le mythe, entre l'affabulation passionnante et la narration visionnaire et allégorique.

Dans « La complainte de la sirène » il y a une mise en scène du mythe des « *ningyo* » relue à la lumière de l'Occident. Dans le récit tanizakien, comme dans une fable ancienne, coexistent la poésie et l'enseignement, le contenu philosophique (hétérogène, superficiel, pas systématique), uni au didactisme explicatif de la réalité. Ce didactisme n'est qu'un instrument de transmission du savoir, en même temps que manifestation de sentiments. La coprésence de science géographique et de sentiment, de philosophie et de morale, qui domine le récit de Tanizaki, semble confirmer la force d'une éternelle mutation de toute chose : « Tout se transforme, rien ne périt » (OVIDE, « *Omnia mutantur, nihil interit* », Livre XV, 165).

Toutefois, chez Tanizaki, ce ne sont pas simplement les « choses » à se modifier. C'est plutôt le sujet qui se métamorphose, et qui métamorphose son propre désir, car l'inquiétude

---

<sup>1</sup> La version originale en italien est la suivante: «È un canto che è una promessa: se si fermerà presso di loro, se ne andrà "sapendo più cose". Le sirene, pur consapevoli della loro voce di miele, sanno che è irresistibile, per gli uomini che arrivano a sentirla, non tanto è la dolcezza del canto, quanto il conoscere il proprio passato (...) (Esse) mentono o, incoerenza del mito che le vuole onniscienti, non sanno che il desiderio di "sapere più cose" ha portato tutti coloro che si sono fermati presso di loro per soddisfarlo a dimenticare gli affetti familiari, a trascurare tutto ciò che ha a che fare con la vita, fino a lasciarsi morire: sembrano non rendersi conto che, dal mare, si possono vedere tra i fiori, le loro ossa e loro membra imputridite... La bella voce è solo l'involucro della vera tentazione delle sirene omeriche: "sapere più cose". È la tentazione "originaria" dell'onniscienza. Cedere a questa tentazione, assecondare, in modo assoluto, questo desiderio porta a rompere i legami famigliari, a perdere la dimensione sociale e civile, a morire. Per questo Omero le condanna. Per questo l'eroe deve fuggirle, non deve interrompere il suo *nóstos*»



est irrésoluble et, elle aussi, participe du flux continu et énigmatique des transformations des êtres, c'est-à-dire, de l'Être.

Tanizaki semble laisser douter le lecteur de la même irréalité des mythes. La sirène est là. Le noble est là. Seul le désir change, se transforme, se plie au sacrifice. Est-ce que le mythe est totalement antihistorique ? paraît-il dire Tanizaki à son lecteur. Et cette Beauté, qu'on a perdu à jamais ? Le doute envahit aussi le discours sacré. Tanizaki en exalte, ainsi, la narration du mythe, sa fiction, mais aussi sa vraisemblance philosophique.

Traditionnellement le mythe avait « constitué » une macrocatégorie culturelle, par laquelle se « reconstituait » l'expérience de la réalité. Le mythe était assuré dans le sens de son être « medium », symbole de l'imaginaire qui tente de justifier l'histoire et donner raison du présent.

La conclusion ouverte du récit de Tanizaki – le fil d'espoir qui fait déplacer le noble seigneur à la recherche inconsolable de sa sirène perdue, sacrifiée et aimée – laisse clair que le mythe ne peut plus donner des réponses préfabriquées. Il peut être encore considéré comme instrument de compréhension des dynamiques de la réalité, mais il est utilisé, narrativement, sans prétention d'explication totale. Le mythe fonctionne, alors, comme un dispositif où se joue une dynamique d'absence-présence. Le patrimoine sacré n'est plus indispensable, mais encore respecté. A cette absence de signification sacrée, le poète répond par autre présence : l'image allégorique de la transformation des mythes, et non pas seulement de la réalité. L'image de la sirène n'est que le signe d'une réalité qui s'épanouit, un mirage qui reflète des problèmes profonds et angoissants. Pour l'écrivain, cette image se maintient au sein d'une fiction narrative, qui, dans un jeu de miroirs, dévoile l'apparence des choses, ainsi comme de la littérature.

Les mythes anciens que la littérature accueille comme indispensable matériel de narrativité sont, donc, dépourvus de réponses univoques, mais ils ne négligent pas le drame de la religiosité de l'homme. Ainsi, chez Tanizaki la seule réponse possible au mythe même n'est que la transformation de tout être, dans un éternel remuement, où ce n'est pas le seul corps qui se modifie, mais, surtout, l'âme qui respire et existe dans la forme d'une nouvelle translocation, d'un nouveau nomadisme qui se perpétue *abaeterno* et qui manifeste la force de la nature et de la vie, au-dessus de la mort et de la dégradation des formes et des substances.

Écrivain d'une modernité appauvrie par la distance de la tradition, Tanizaki s'approche, alors, de la conception mythologique de Baudelaire. Chez eux, le mythe, ainsi réécrit, s'oppose

à la vocation de certitude qui caractérise l'homme technologique du XX<sup>ème</sup> siècle et son *hybris*.

La seule certitude, chez Tanizaki et Baudelaire, est l'ambivalence du sujet, son chemin vers l'Enfer et, en même temps, son désir inépuisable de Beauté.

Tout est apparence, la réalité n'est que déception, elle n'est qu'un spectacle de fautes, dont tout est relatif et instable, surtout les désirs et les sentiments les plus vrais.

Comme chez Ovide, Tanizaki libère le mythe de sa métaphysique, mais il ne réduit pas sa fonction problématique, tragique, conceptuelle. Bien sûr, il n'est plus un bloc monolithique de questions et réponses. Au contraire, il reste une tentative d'interrogation de l'altérité qui déclare l'apparence trompeuse des formes, l'incertitude comme pilier épistémologique, le paradoxe des réalismes que la littérature promulguait comme son activité principale de mimesis. Finalement, métamorphoser le mythe provoque le lecteur : il pourrait soupçonner que, dans la réalité déjà métamorphosée, puisse exister encore quelque indice de ce qui était (spirituel ou objectif). La métamorphose n'est jamais complète, totale, car un morceau de sirène pourrait autant se cacher dans la réalité nouvelle.

Revenons à l'image de la sirène chez Baudelaire, une image audacieuse, assez érotique : « Prends le masque d'une sirène/ Faite de chair et de velours », dit le poète des *Fleurs du Mal*. Ce n'est pas la première fois que l'image de la sirène est évoquée par le poète français. Toujours il s'agit d'imaginer et recréer poétiquement la Beauté. Chez Baudelaire, la Beauté possède quelque chose de monstrueux. Elle est insaisissable, incompréhensible, désirable, suspendue entre raison et passion, entre équilibre et violence. Ce sont des images de créatures imaginaires, y compris la sirène, donc, qui permettent les allégories baudelairiennes qui interrogent l'origine de la Beauté. « Ange ou Sirène ? », se demande le poète dans le célèbre *Hymne à la Beauté* :

De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène ?  
Qu'importe, si tu rends, - fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine !  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds ? (1975, p. 25)

La Beauté, dans sa monstruosité, qui détruit toute démarche sentimentale ou canonique, est le monstre qui ouvre « la porte d'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ». Pour identifier la Beauté poétiquement, allégoriquement, il est frappant que Baudelaire choisisse des créatures qui, dans l'imaginaire culturel, sont doubles, ambiguës, dichotomiques : les anges, les sirènes, les fées, éléments unis dans ses aspects divins et infernaux. Les deux opposés s'unissent, comme s'ils contiennent inévitablement des caractéristiques qui doivent se compléter. Il est nécessaire que la parole garde et surpasse la dichotomie, l'ambiguïté, sans

la dépasser, sans lui dissimuler sa vérité polysémique. Il s'agit d'une sirène qui fusionne la « belle dame sans merci » et la dame des poètes provençaux : cette femme-poisson est, au fond, figure transformatrice du réel, point de référence et pont entre systèmes cosmiques. La sirène est espoir et désespoir, comme chez Tanizaki. Par sa nature à la fois démoniaque et divine, mythique et mystique, la sirène baudelairienne incarne la volupté et la sagesse qu'on cherche avec cupidité.

Il est intéressant rappeler, à ce point-là, ce que Giorgio Agamben a dit des nymphes mythologiques, dans un essai dédié aux nymphes et aux *Pathosformeln* de Aby Warburg, car il s'attache bien à l'idée double du mythe emblématique des sirènes:

L'humain se décide dans cette terre de personne entre le mythe et la raison, dans la pénombre ambiguë où le vivant accepte de se confronter avec les images inanimées que la mémoire historique lui transmet afin de leur restituer la vie (AGAMBEN, 2007, p. 34-35)<sup>2</sup>.

Ange des océans et des mers, mi-poisson, mi-femme, mi-nympe, mi-oiseau, la sirène réunit la nature et la culture, le mythe et l'histoire, le cri désespéré et la mélodie harmonieuse. Mais aussi elle appartient aux deux mondes, des cieux et des enfers, le monde des vivants et celui des morts. Symbole d'une altérité absolue, la sirène est aussi le paradigme des périls de la navigation et, *in extenso*, de tout voyage existentiel. Elle vient des abîmes. Et elle se dirige jusqu'à des hauts sommets.

Toutefois, Tanizaki va au-delà de cette dichotomie parfois angoissante et limitatrice. Dans son magnifique essai sur l'esthétique *Eloge de l'ombre* (陰翳礼讃, *In'ei raisan*, 1933), Tanizaki discute longuement sur l'appréciation de la part de Chinois et Japonais du jade, du charme des ombres, de la beauté des objets et des pierres précieuses qui sont dans la demi-obscurité. Le verre, avec sa lumière brillante, glacée, purifiée, ne peut pas être loué en Orient. Les mosaïques des églises occidentales resplendissent à cause de leur pénombre. Tanizaki condense la dichotomie baudelairienne en faveur du goût pour la beauté de l'ombre qui est symbolisé par la laque. Si le Beau est un jeu de clair-obscur, un théâtre d'ombres, c'est parce que « l'obscurité est la condition indispensable pour apprécier la beauté d'une laque » (Tanizaki, 1989, p. 41). Jean-Michel Rabaté écrit : « Le bel oriental n'exclut donc pas l'impureté, et même la souillure est un élément constitutif de cette beauté usée, lustrée, et non luxueuse

---

<sup>2</sup>Voilà la version en italien que j'ai ici traduit: «L'umano si decide in quella terra di nessuno fra il mito e la ragione, nell'ambigua penombra in cui il vivente accetta di confrontarsi con le immagini inanimate che la memoria storica gli trasmette per restituire loro vita».

et sentant le neuf » (1986, p. 93). Pour Tanizaki, la beauté ne peut que se réaliser à partir du degré d'opacité de l'ombre.

Or, c'est précisément cette lumière indirecte et diffuse qui est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures. Et pour que cette lumière épuisée, atténuée, précaire, imprègne à fond les murs de la pièce, ces murs sablés, nous les peignons de couleurs neutres à dessein. Si l'on use, en effet, de peintures brillantes pour les chambres-fortes, les cuisines ou les couloirs, les murs des pièces d'habitation sont presque toujours sablés et bien rarement luisants. Car s'ils étaient luisants, tout le charme, subtil et discret, de cette lumière indigente, s'évanouirait (TANIZAKI, 1986, p. 53).

C'est la beauté de l'ombre, mais c'est aussi *l'énigme* de l'ombre. Comme le noble Meng Shishou qui procède, dans un voyage indéfini, « vers son Europe convoitée et adorée, vers la Méditerranée, lieu natif de la sirène » (TANIZAKI, 2009, p. 88), Baudelaire interroge sa sirène sur les gouffres de l'abîme et les astres du ciel, mais sans voir les ombres qui les couvrent infiniment.

La sirène, emblème hybride baudelairien de l'écho de la Beauté, de sa voix spectrale, au même temps, inouïe et céleste, regagne, ainsi, les mers du Japon de Tanizaki et retrouve alors une Beauté blessée, insatisfaite, toujours à la recherche de son être physique et, peut-être, d'une révélation.



## RÉFÉRENCES

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. **Les Œuvres et les hommes** (1ère série) – III. Les Poètes, Paris : Amyot, 1862.
- BARTHES, Roland. **L'obvie et l'obtus. Essais critiques III**. Paris : Seuil, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Tome 1. Bibliothèque de la Pléiade. Préface et notes de Claude Pichois. Paris : Éditions Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. « Salon de 1846 ». In : **Œuvres complètes**. Préface, présentation et notes de Marcel-A. Ruff. Paris: Seuil, 1968.
- FOSTER, Michael Dylan. **The Book of Yokai. Mysterious Creatures of Japanese Folklore**. Berkeley: University of California Press, 2014.
- KAKFA, Franz. «Le silence des Sirènes». In : **Œuvres complètes**, t. II, Paris : Gallimard, 1988.
- OVIDE, Publio Nasone. **Metamorfosi**. Torino: Einaudi, 2005.
- QUIGNARD, Pascal. **Le nom sur le bout de la langue**. Paris : Gallimard, 1993.
- RABETÉ, Jean Michel. **La beauté amère. Fragments d'esthétiques**. Champ Vallon: L'or d'Atalante, 1986.
- TANIZAKI, Jun'ichir. **Pianto di sirena e altri racconti**. Traduzione di Adriana Boscaro. Milano: Feltrinelli, 2009.
- TANIZAKI, Jun'ichir. **L'Éloge de l'ombre**. Paris, Publications Orientalistes de France, 1989.
- CANAVERO, Alessandra Trabocchi. "Sirene, un canto per l'anima». In: AA.VV., **I Greci. Il sacro e il quotidiano**. Milano: Silvana Editoriale, 2004, pp. 131-139.

Biagio D'Angelo

**Sobre sereias que choram:  
Baudelaire, Tanizaki e as artes**

## Resumo

Este texto foi apresentado em uma palestra sobre estudos comparados entre arte e literatura, na Universidade de Toyama, no Japão. Escolhi uma comparação insólita, mas que se revelou ser muito profícua e estimulante no âmbito da pesquisa das relações Oriente-Occidente. A misteriosa e magnífica lírica de Charles Baudelaire, “*La Prière d’un Païen*”, e o relato do grande escritor japonês Tanizaki Jun’ichirō “Lamentação da sereia” (人魚の嘆き, *Ningyo no nageki*, 1917) são comparados com o objetivo de evidenciar, num processo “mitocrítico”, algumas variações sobre o tópico mitológico da sereia entre a cultura ocidental e oriental.

**Palavras-chave:** Baudelaire; Tanizaki; Oriente; Occidente; mitologia.

## Résumé

Ce texte a été présenté lors d’une conférence relative aux études comparées entre art et littérature, à l’Université de Toyama, au Japon. J’ai fait le choix d’une comparaison insolite mais qui s’est avérée particulièrement fructueuse et stimulante dans le cadre de la recherche à propos des relations entre l’Orient et l’Occident. Le mystérieux et magnifique poème lyrique de Charles Baudelaire intitulé “*La prière d’un païen*” et le récit du grand écrivain japonais Tanizaki Jun’ichirō “*La complainte de la sirène*” (人魚の嘆き, *Ningyo no nageki*, 1917) sont comparés avec l’objectif de mettre en évidence, dans un processus “mythocritique”, quelques variations sur la figure mythologique de la sirène entre la culture occidentale et orientale.

**Mots-clés :** Baudelaire ; Tanizaki ; Orient ; Occident ; mythologie

[...] *Sans signification, mais appelant la profondeur de tout sens possible ; irrévélee et pourtant manifeste, ayant cette présence-absence qui fait l'attrait et la fascination des Sirènes.*<sup>1</sup>

Maurice Blanchot *apud* R. Barthes

O título de minha palestra pode parecer uma contradição. As sereias cantam – não deveriam chorar. A força de sua voz é seu ser consciente, que lhes permite declarar sua ambiguidade reveladora e enganadora, encantadora e mortífera, enigmática e maravilhosa substância de comunicação. “Escrever é ouvir a voz perdida”, propõe Pascal Quignard na obra *Le nom sur le bout de la langue* (1993, p. 94). A relação entre voz e escritura emerge como um verdadeiro corpo a corpo entre materialidades. Segundo Quignard, sempre falta algo à linguagem. Por sua vez, a voz – a minha e a das sereias – busca, de forma nostálgica, um lugar que recupera sua satisfação precária e incompleta, que não consiste em fragmentos babélicos, mas na plenitude do ser.

No entanto, a voz das sereias esconde, igualmente, uma ameaça, que inquietou Franz Kafka:

As sereias, entretanto, têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante – que tudo arrasta consigo – não há na terra o que resista. (KAFKA, 1984)

A esse silêncio, alegoria da negatividade, poderíamos responder com outra questão, proposta por Barthes: “Ouço vozes na voz? – Mas não é esta a verdade da voz – estar alucinada? Não é o espaço da voz um espaço infinito?” (1982, p. 240, tradução nossa).

Enquanto estava me preparando para essa viagem ao Japão e para minha palestra sobre temas de arte e literatura comparadas, encontrei, quase por acaso – é como acontecem, normalmente, as surpresas mais inesperadas – uma magnífica e misteriosa obra lírica de Charles Baudelaire, « *La Prière d'un Païen* ». Nessa poesia, há um verso que me fez ter um

---

\*Biagio D'Angelo – Professor da Universidade de Brasília

<sup>1</sup> “Sem significado, mas evocando a profundidade de qualquer sentido possível; irrelatada e, no entanto, manifesta, com esta presença-ausência que compõe a atração e a fascinação das Sereias” (Nota da tradutora – N. T.)



sobressalto: fala-se de sereias, deusas, volúpias. Eu estava relendo algumas histórias de meu autor japonês preferido, Tanizaki Jun'ichirō – e estava contente, justamente, pela releitura de “Lamentação da sereia” (人魚の嘆き, *Ningyo no nageki*, 1917). Essa associação obscura, esse contato temático inexplicável à razão, mas que, felizmente, acontece sem aviso prévio, me fez decidir pesquisar as possíveis relações entre Baudelaire e Tanizaki. Essa escolha arbitrária, que poderia ser considerada como anticientífica, se sustenta, exatamente, pelo julgamento crítico do próprio Baudelaire, publicado no artigo-ensaio “Salon de 1846”.

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 se despoja voluntariamente de qualquer tipo de temperamento; mas sim – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista – aquela que será um quadro refletido por uma mente inteligente e sensível. [...] para ser justa, isto é, para que tenha sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, ou seja, feita por um ponto de vista exclusivo, mas do ponto de vista que abra o maior número de horizontes possível (BAUDELAIRE, 1968, p. 229).

Assim, dou a vocês meus resultados. Para começar, essa é a transcrição da poesia baudelairiana da qual havia falado.

Ah ! ne ralentis pas tes flammes ;  
Réchauffe mon cœur engourdi,  
Volupté, torture des âmes !  
*Diva ! Supplice exaudi !*

Déesse dans l'air répandue,  
Flamme dans notre souterrain !  
Exauce une âme morfondue,  
Qui te consacre un chant d'airain.

Volupté, sois toujours ma reine !  
Prends le masque d'une sirène  
Fait de chair et de velours,

Ou verse-moi tes sommeils lourds  
Dans le vin informe et mystique,  
Volupté, fantôme élastique ! (BAUDELAIRE, 1975, p. 139).<sup>2</sup>

*As flores do mal* de Baudelaire representam o paradigma de uma leitura desconfortante, de profunda tensão e de descontinuidade da linearidade da história literária e da tradição poética. Não há uma página dessa “antologia” (no sentido etimológico) que não

---

<sup>2</sup>Esta é a tradução, segundo Ivan Junqueira (2006): “Não deixes esfriar tua chama! / Minha alma entorpecida aquece, / Volúpia, inferno de quem ama! / Escuta, diva, a minha prece! / Deusa no espaço derramada, / Flama que dentro de nós desperta, / Atende a esta alma enregelada, / Que um brônzeo cântico te oferta. / Volúpia, abre-me a tua teia, / Toma o perfil de uma sereia / Feita de carne e de veludo, / Ou verte enfim teu sono mudo / No vinho místico e disforme, / Volúpia, espectro multiforme!” (N. T)

seja desconcertante para o leitor. Baudelaire é um Dante despedaçado e disforme, como descreveu, de forma inteligente, Barbey d'Aurevilly:

Há um pouco de Dante, de fato, no autor das *Flores do mal*, mas é um Dante de uma época decaída, um Dante ateu e moderno, Dante que veio depois de Voltaire, em um tempo em que não há São Tomás. O poeta dessas *Flores*, que ulceram o seio em que repousam, não tem a grandiosa expressão que tem seu predecessor, e não é sua culpa.

Ele pertence a uma época conturbada, cética, debochada, nervosa, que se retorce nas ridículas esperanças das transformações e das metempsicoses; não tem a fé do grande poeta católico, que lhe dava a augusta calma da segurança em todas as dores da vida. O caráter da poesia das *Flores do mal*, exceto por raros trechos que o desespero acabou por quebrar, é a perturbação, a fúria; é o olhar convulso, e não o olhar, sombriamente claro e límpido, do visionário de Florença. A Musa de Dante viu, de forma distraída, o Inferno; aquela das *Flores do mal* o respira com as narinas tão contraídas quanto as do cavalo que cheira um projétil! Uma vem do Inferno, a outra vai para lá. Se a primeira é mais augusta, a outra é, talvez, mais comovente. Ela não tem o maravilhoso épico, que leva a imaginação tão longe e acalma os terrores na serenidade com a qual os gênios, claramente excepcionais, sabem revestir suas obras mais apaixonadas. Tem, pelo contrário, terríveis realidades que conhecemos, e que enjoam tanto que impedem até a arrasadora serenidade do desprezo. (BARBEY D'AUREVILLY, 1862, p. 380)

Essa longa citação de Barbey d'Aurevilly poderia ser a epígrafe da pesquisa estética sobre a Beleza, feita também por Tanizaki Jun'ichirō. As visões baudelairianas de morte e de corrupção se associam à fascinação e ao risco que a Arte e a Beleza possuem como características ambivalentes. Certamente, é possível que a ideia do Inferno não pudesse estar presente no discurso estético de Tanizaki, mas o que se denominou "risco" da Arte e da Beleza em Tanizaki, assim como em Baudelaire, pode conduzir ao paraíso da contemplação bem como à perdição de si e ao dano. No coração humano, não há lugar para os automatismos, e nada existe sem as contradições mais escandalosas. Pode-se dizer que toda a produção de Tanizaki é um gigantesco comentário ou uma releitura absolutamente pessoal das *Flores do mal*. Ao lado do "Mal", as "Flores" não são nada além do sinal de um mistério que domina a vida do homem.

A qual tradição mitológica Tanizaki se refere quando escreve a "Lamentação da sereia"? Provavelmente, não é à tradição do folclore japonês. Se o estudo de Michael Dylan Foster (2014) é seguido, pode-se dizer que um *ningyo* não poderia corresponder à sereia do contexto da mitologia ocidental: ele seria, na verdade, uma criatura com um torso humano, uma boca de macaco com dentes de peixe, e mesmo que possuía um rabo de peixe com escamas douradas, e uma voz que se assemelha, como na lenda grega, ao som de uma flauta ou mesmo ao canto de um pássaro, apanhar um *ningyo*, segundo a mitologia japonesa, é um presságio de infelicidade e de catástrofes marinhas. Se um pescador captura um *ningyo*, diz a

lenda japonesa, ele deve jogá-lo de volta aos oceanos imediatamente. Tomar para si um *ningyo* provocaria, além de tudo, guerras e outras calamidades nefastas.

Na história de Tanizaki, a bela sereia é comprada pelo nobre chinês Meng Shishou. Insatisfeito com a vida e desejando a Beleza mais do que qualquer outra coisa no mundo, ele é convencido, por um mercador holandês que viajava para a China, a comprar a extraordinária e radiante sereia. Mesmo que Tanizaki utilize a palavra "*ningyo*", a sereia da história pertence mais ao imaginário ocidental e, sobretudo, à tradição da deusa síria que gerou a imagem das sereias que seduziram Ulisses e Eneias. Portanto, é a Ovídio que se precisaria voltar para reconhecer a intertextualidade dos mitos ocidentais, retomados pelo grande escritor japonês.

As sereias da mitologia greco-romana seriam filhas do deus do rio Aqueloo e, provavelmente, da musa Calíope. Amigas e companheiras fiéis de Proserpina, que foi brutalmente levada para o fundo do mar por Plutão, deus do mundo inferior, as "doutas sereias" - é como Ovídio as chama (2005, livre V, 552-563) - pedem a Júpiter, pai de Proserpina, para ser metamorfoseadas em sereias, criaturas híbridas metade mulheres, metade peixes, visando ficar para sempre com Proserpina. Originalmente, as sereias eram metade mulheres, metade pássaros. Ovídio não faz nenhuma referência ao rabo de peixe, mas fala do mar como o lugar em que as jovens encantadoras gostavam de ficar, em razão de seu desejo desesperado de procurar, sem parar, a filha virginal de Ceres, Proserpina. Essas criaturas fatais viveriam, então, na entrada do Estreito de Messina, na Sicília, e por seu canto mágico e sedutor, por suas liras e suas flautas, as sereias são a causa da perda do senso de orientação dos navegantes, que quebram suas embarcações nas rochas e seriam destruídos por elas mesmas.

Há, portanto, duas versões aparentemente contraditórias sobre essas figuras da mitologia grega: elas são doces e belas, donas de uma voz excepcional, dispostas a sacrificar seus corpos para continuar fiéis à amizade de Proserpina; no entanto, são, também, causa da morte e da desorientação física e psicológica dos homens. Seu canto tem somente uma função cruel, mortífera. Ele é encantador porque elas, sereias, evocam as grandes questões finais do destino do homem. Ao cantar, elas "explicam" o que é a morte e o destino - destilando um doce veneno nos ouvidos. "Coisas em demasia" que revelam o significado da existência. Criaturas semidivinas, ninfas mensageiras da verdade, muito próximas dos deuses do Olimpo, o canto das sereias é a promessa de saber mais coisas, toda a verdade, quem é o homem, quem sou eu. Daí sua fascinação impossível e fatalmente mortal.

As sereias, ainda que conscientes de sua voz de mel, sabem que ela é irresistível aos homens que a escutam, não apenas pela doçura do canto, mas sobretudo porque eles conhecem seu passado [...] [As sereias] mentem ou - incoerência do mito que afirma que são oniscientes - não sabem que o

desejo de “saber mais coisas” fez com que todos os que se dedicaram a ele esquecessem os afetos familiares, negligenciassem a própria vida, e até morressem; eles parecem não se dar conta de que, no mar, pode-se ver, entre as flores, seus ossos e seus membros em putrefação. A bela voz é apenas o invólucro da verdadeira tentação das sereias homéricas: “saber mais coisas”. É a tentação “originária” da onisciência. Ceder a essa tentação e seguir, de forma absoluta, esse desejo leva ao rompimento dos laços familiares, à perda da dimensão social e civil, à morte. É por isso que Homero o condena. É por isso que o herói deve evitá-lo, não deve interromper seu *nóstos* (viagem de volta para casa). (CANAVERO, 2004, p. 134, tradução nossa)<sup>3</sup>

O mito das sereias e a versão japonesa moderna, atualizada por Tanizaki, parecem levar o mito a um território em que a realidade se torna, por seu turno, “narrável”. Com efeito, a história de Tanizaki se passa em uma China antiga, fictícia e, igualmente, mitológica.

Ora, se a partir do mundo povoado por deuses e heróis, Ovídio ilustra sua palingênese ininterrupta para explicar e justificar a realidade histórica que lhe era contemporânea, em Tanizaki, o mito interroga e manifesta as consequências do desejo da Beleza – e da Justiça, da Felicidade, do Sentido - no homem inquieto, no nobre chinês e no poeta.

A história de Tanizaki possui, por um lado, uma força “ovidiana”, como estrutura modeladora, e, por outro lado, uma força “baudelairiana”, como consequência estética de tal estrutura. Tanizaki escolheu uma narração histórica que oscila entre o épico e o mito, entre a lenda apaixonante e a narração visionária e alegórica.

Na “Lamentação da sereia”, há uma representação do mito das “*ningyo*”, relida à luz do Ocidente. Na história de Tanizaki, assim como numa fábula antiga, coexistem a poesia e o ensinamento, o conteúdo filosófico (heterogêneo, superficial, não sistemático) unido ao didatismo explicativo da realidade. Esse didatismo não é nada além de um instrumento de transmissão do saber; é, ao mesmo tempo, manifestação de sentimentos. A copresença de ciência geográfica e de sentimento, de filosofia e de moral, que domina a história de Tanizaki, parece confirmar a força de uma eterna mutação de todas as coisas: “tudo se transforma, nada perece”. (OVÍDIO, «*Omnia mutantur, nihil interit*», Livro XV, 165).

No entanto, em Tanizaki, não são apenas as “coisas” que se modificam. É, na verdade, o sujeito que se metamorfoseia, e que metamorfoseia seu próprio desejo, pois a inquietude é

---

<sup>3</sup> Esta é a versão original, em italiano: «È un canto che è una promessa: se si fermerà presso di loro, se ne andrà “sapendo più cose”. Le sirene, pur consapevoli della loro voce di miele, sanno che è irresistibile, per gli uomini che arrivano a sentirla, non tanto è la dolcezza del canto, quanto il conoscere il proprio passato [...] (Esse) mentono o, incoerenza del mito che le vuole onniscienti, non sanno che il desiderio di “sapere più cose” ha portato tutti coloro che si sono fermati presso di loro per soddisfarlo a dimenticare gli affetti familiari, a trascurare tutto ciò che ha a che fare con la vita, fino a lasciarsi morire: sembrano non rendersi conto che, dal mare, si possono vedere tra i fiori, le loro ossa e loro membra imputridite... La bella voce è solo l'invulcro della vera tentazione delle sirene omeriche: “sapere più cose”. È la tentazione “originaria” dell'onniscienza. Cedere a questa tentazione, assecondare, in modo assoluto, questo desiderio porta a rompere i legami famigliari, a perdere la dimensione sociale e civile, a morire. Per questo Omero le condanna. Per questo l'eroe deve fuggirle, non deve interrompere il suo *nóstos*».

irresolúvel e participa, igualmente, do fluxo contínuo e enigmático das transformações dos seres, ou seja, do Ser.

Tanizaki parece deixar o leitor duvidar da mesma irrealidade dos mitos. A sereia está presente. O nobre está presente. Apenas o desejo muda, se transforma, se submete ao sacrifício. “O mito é totalmente anti-histórico?”, parece dizer Tanizaki a seu leitor. E aquela Beleza, que se perdeu para sempre? A dúvida invade também o discurso sagrado. Tanizaki exalta, assim, a narração do mito, sua ficção, e sua verossimilhança filosófica.

Tradicionalmente, o mito havia “construído” uma macrocategoria cultural, por meio da qual se “reconstituía” a experiência da realidade. Ele estava seguro, no sentido de ser um “meio”, ou seja, símbolo do imaginário que tenta justificar a história e dar razão ao presente. A conclusão aberta da história de Tanizaki – o fio de esperança que coloca o nobre senhor em uma busca inconsolável por sua sereia perdida, sacrificada e amada – deixa claro que o mito não pode mais dar respostas pré-fabricadas. Ele pode, ainda, ser considerado como instrumento de compreensão das dinâmicas da realidade, mas é utilizado, na narrativa, sem pretensão de explicar tudo. O mito funciona, assim, como um dispositivo, no qual ocorre uma dinâmica de ausência/presença. O patrimônio sagrado não é mais indispensável, mas ainda é respeitado. A esta ausência de significação sagrada o poeta responde com outra presença: a imagem alegórica da transformação dos mitos, e não apenas da realidade. A imagem da sereia não é nada além do sinal de uma realidade que desabrocha, de uma miragem que reflete problemas profundos e angustiantes. Para o escritor, essa imagem se mantém no âmbito de uma ficção narrativa, que, em um jogo de espelhos, desvela a aparência das coisas, bem como da literatura.

Os mitos antigos que a literatura acolhe como material indispensável de narratividade são, portanto, desprovidos de respostas unívocas, mas não desconsideram o drama da religiosidade humana. Assim, em Tanizaki, a única resposta possível para o mito é a transformação de todo ser, em uma eterna agitação, na qual não somente o corpo se modifica, mas, sobretudo, a alma, que respira e existe na forma de uma nova translocação, de um novo nomadismo que se perpetua *ab aeterno* e que manifesta a força da natureza e da vida, acima da morte e da degradação das formas e substâncias.

Escritor de uma modernidade empobrecida pela distância da tradição, Tanizaki se aproxima, assim, da concepção mitológica de Baudelaire. Em ambos, o mito, assim reescritos, se opõe à vocação de certeza que caracteriza o homem tecnológico do século XX e seu *hybris*. A única certeza, em Tanizaki e Baudelaire, é a ambivalência do sujeito, seu caminho rumo ao Inferno, e, ao mesmo tempo, seu desejo inesgotável de Beleza.

Tudo é aparência. A realidade não é nada mais que decepção, nada mais que um espetáculo de erros, em que tudo é relativo e instável, sobretudo os desejos e sentimentos mais verdadeiros.

Como em Ovídio, Tanizaki libera o mito de sua metafísica, mas não reduz sua função problemática, trágica, conceitual. Com certeza, não é mais um bloco monolítico de questões e respostas. Pelo contrário, fica como uma tentativa de interrogação da alteridade que declara a aparência enganosa das formas, a incerteza como pilar epistemológico, o paradoxo dos realismos que a literatura promulgava como sua principal atividade de mimésis. Finalmente, metamorfosear o mito provoca o leitor: ele poderia suspeitar que, na realidade já metamorfoseada, ainda possa existir algum indício do que era (espiritual ou objetivo). A metamorfose nunca é completa, total, pois um pedaço de sereia poderia se ocultar na nova realidade.

Voltemos à imagem da sereia em Baudelaire, uma imagem audaciosa e bastante erótica: “Toma o perfil de uma sereia / Feita de carne e de veludo”, diz o poeta das *Flores do Mal*. Não é a primeira vez que a imagem da sereia é evocada pelo poeta francês. No entanto, trata-se de imaginar e recriar poeticamente a Beleza. Em Baudelaire, a Beleza possui algo de monstruoso. É elusiva, incompreensível, desejável, suspensa entre razão e paixão, entre equilíbrio e violência. São, portanto, as imagens de criaturas imaginárias, inclusive a da sereia, que autorizam as alegorias baudelairianas que interrogam a origem da Beleza. “Anjo ou Sereia?”, se pergunta o poeta no célebre *Hino à Beleza*:

De Satanás ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,  
Se tu tornas – ó fada de olhos de veludo,  
Ritmo, perfume, luz, ó rainha perfeita! –  
Mais leve cada instante e menos feio o mundo? (BAUDELAIRE, 1996)

A Beleza, em sua monstruosidade, que destrói qualquer abordagem sentimental ou canônica, é o monstro que abre “a porta de um infinito que amo e jamais conheci”. Para identificar a beleza poeticamente, alegoricamente, é surpreendente que Baudelaire tenha escolhido criaturas que, no imaginário cultural, são duplas, ambíguas, dicotômicas: os anjos, as fadas, elementos unidos em seus aspectos divinos e infernais. Os dois opostos se unem, como se contivessem, inevitavelmente, características que devem se completar. É necessário que a fala mantenha e supere a dicotomia, a ambiguidade, sem a ultrapassar nem dissimular sua verdade polissêmica. Trata-se de uma sereia que funde a “bela dama impiedosa” e a dama dos poetas provençais; aquela mulher-peixe é, no fundo, figura transformadora do real, ponto de referência e ponte entre sistemas cósmicos. A sereia é esperança e desespero, como em

Tanizaki. Por sua natureza simultaneamente demoníaca e divina, mítica e mística, a sereia baudelairiana encarna a volúpia e a sabedoria que se busca com cobiça.

É interessante lembrar, nesse ponto, o que Giorgio Agamben disse das ninfas mitológicas, em um ensaio dedicado às ninfas e aos *Pathosformeln*, de Aby Warburg, pois se conecta a ideia do mito emblemático das sereias:

O humano se decide, nessa terra de ninguém, entre o mito e a razão, na penumbra ambígua em que o vivo aceita se confrontar com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite para restituir-lhes a vida. (AGAMBEN, 2007, p. 34-35)<sup>4</sup>

Anjo dos oceanos e dos mares, metade peixe, metade mulher, metade ninfa, metade pássaro, a sereia reúne a natureza e a cultura, o mito e a história, o grito desesperado e a melodia harmoniosa. Mas também pertence aos dois mundos, o dos céus e o dos infernos, o mundo dos vivos e o dos mortos. Símbolo de uma alteridade absoluta, a sereia também é o paradigma dos perigos da navegação e, *in extenso*, de qualquer viagem existencial. Ela vem dos abismos. E se dirige até os altos picos.

No entanto, Tanizaki vai além dessa dicotomia, por vezes angustiante e limitadora. Em seu magnífico ensaio sobre a estética, *Em louvor da Sombra* (陰翳礼讃, *In'ei raisan*, 1933), Tanizaki fala longamente da apreciação, da parte dos Chineses e Japoneses, do jade, do charme das sombras, da beleza dos objetos e das pedras preciosas que estão na semiescuridão. O vidro, com sua luz brilhante, gélida, purificada, não pode ser louvado no Oriente. Os mosaicos das igrejas ocidentais resplandecem devido a sua penumbra. Tanizaki condensa a dicotomia baudelairiana em favor do gosto pela beleza da sombra, que é simbolizada pela laca. Se o Belo é um jogo de claro-escuro, um teatro de sombras, é porque “a escuridão é a condição indispensável para apreciar a beleza de uma laca” (TANIZAKI, 1989, p. 41, tradução nossa). Jean-Michel Rabaté escreve: “O belo oriental não exclui, portanto, a impureza, e até a sujeira é um elemento constitutivo daquela beleza desgastada, lustrada e não luxuosa, com cheiro de novo” (1986, p. 93, tradução nossa). Para Tanizaki, a beleza não pode se materializar senão a partir do degrau de opacidade da sombra:

Ora, é, precisamente, essa luz indireta e difusa que é o fator essencial da beleza de nossas casas. E para que essa luz fraca, atenuada, precária, impregne completamente as paredes do cômodo, paredes foscas, nós as pintamos propositalmente com cores neutras. Se utilizamos, com efeito,

---

<sup>4</sup> Esta é a versão em italiano, que o autor traduziu para o francês: « L'umano si decide in quella terra di nessuno fra il mito e la ragione, nell'ambigua penombra in cui il vivente accetta di confrontarsi con le immagini inanimate che la memoria storica gli trasmette per restituire loro vita ».

pinturas brilhantes para os quartos-fortes, cozinhas ou corredores, as paredes dos cômodos da casa serão quase sempre foscas e, muito raramente, luminosas. Pois se fossem luminosas, todo o charme, sutil e discreto, daquela luz indigente, desapareceria (TANIZAKI, 1986, p. 53).

É a beleza da sombra, mas também é o *enigma* da sombra. Como o nobre Meng Shishou que procede, em uma viagem indefinida, “rumo a sua Europa cobiçada e adorada, rumo ao Mediterrâneo, lugar nativo da sereia” (TANIZAKI, 2009, p. 88), Baudelaire interroga sua sereia sobre os fossos do abismo e os astros do céu, mas sem ver as sombras que os cobrem infinitamente.

A sereia, emblema híbrido baudelairiano do eco da Beleza, com sua voz espectral, ao mesmo tempo inaudível e celestial, reganha, assim, os mares do Japão de Tanizaki e reencontra uma Beleza ferida, insatisfeita, sempre em busca de seu ser físico e, talvez, de uma revelação.

Tradução  
Elisa Maiby Carvalho  
Universidade de Brasília





## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. **Les Œuvres et les hommes** (1ère série) – III. Les Poètes. Paris : Amyot, 1862.
- BARTHES, Roland. **L'obvie et l'obtus** : essais critiques III. Paris : Seuil, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles ; JUNQUEIRA, Ivan. **As flores do mal**. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 anos, 40 livros).
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa : Assírio e Alvim, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Œuvres complètes**. Tome 1. Préface et notes de Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975. (Série « Bibliothèque de la Pléiade »)
- \_\_\_\_\_. « Salon de 1846 ». In : \_\_\_\_\_. **Œuvres complètes**. Préface, présentation et notes de Marcel-A. Ruff. Paris: Seuil, 1968.
- CANAVERO, Alessandra Tarabochia. «Sirene, un canto per l'anima». In: GALLINA, Maria Vittoria Antico et al. I **Greci. Il sacro e il quotidiano**. Milano: Silvana, 2004. p. 131-139.
- FOSTER, Michael Dylan. **The Book of Yokai**: mysterious creatures of Japanese folklore. Berkeley: University of California Press, 2014.
- KAFKA, Franz. « Le silence des Sirènes ». In : \_\_\_\_\_. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1988. t. II.
- \_\_\_\_\_. **O silêncio das sereias**. Banco de Dados: Folha de S. Paulo, São Paulo, 6 maio 1984. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>>. Acesso em: 8 dez. 2017.
- OVIDE, Publio Nasone. **Metamorfosi**. Torino: Einaudi, 2005.
- QUIGNARD, Pascal. **Le nom sur le bout de la langue**. Paris : Gallimard, 1993.
- RABATÉ, Jean Michel. **La beauté amère** : fragments d'esthétiques. Champ Vallon: L'or d'Atalante, 1986.
- TANIZAKI, Jun'ichir. **Pianto di sirena e altri racconti**. Tradução de Adriana Boscaro. Milano: Feltrinelli, 2009.
- \_\_\_\_\_. **L'Éloge de l'ombre**. Paris : Publications Orientalistes de France, 1989.

Luís Manuel A. V. Bernardo

**Rafael Bordalo Pinheiro,  
“Pintor da Modernidade”?  
Reflexões a partir do Opúsculo de  
Baudelaire**

## Resumo

Neste artigo, propomos uma interpretação da obra do caricaturista oitocentista português, Rafael Bordalo Pinheiro, a partir do ensaio de Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne». Esta leitura segue um triplo propósito: determinar um conjunto de correspondências entre o que o autor francês preconiza e o que os trabalhos de Bordalo revelam; refletir sobre a respetiva relação com a Modernidade e, por essa via, sobre a nossa própria; caracterizar o modo privilegiado como a caricatura se inscreve no etos moderno. Esse percurso leva-nos a introduzir a ideia, que cremos inovadora, de um *riso de inclusão*, a par dos já convencionais riso de exclusão e riso de acolhimento.

**Palavras-chave:** Bordalo; Baudelaire; Modernidade; Caricatura; Riso

## Abstract

In this paper, we propose an interpretation of the work of the Portuguese 19th-century caricaturist, Rafael Bordalo Pinheiro, using the essay by Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne". This reading follows a threefold purpose: to determine a set of correspondences between what the French author advocates and what Bordalo's works reveal; Reflect on their relationship with Modernity and, in this way, on our own; Characterize the privileged mode as the caricature is inscribed in the modern ethos. This path leads us to introduce the idea, which we believe to be innovative, of a laugh of inclusion, along with the already conventional laughter of exclusion and laughter of hospitality.

**Key Words:** Bordalo; Baudelaire; Modernity; Caricature; Laugh

(...) il a rempli volontairement une fonction que d'autres artistes dédaignent et qu'il appartenait surtout à un homme du monde de remplir. Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie.

Baudelaire<sup>1</sup>

Naquele que se tornaria num ensaio de referência para pensar a estética da modernidade, «Le peintre de la vie moderne», publicado em três fascículos do *Figaro*, de 26 e 29 de Novembro e de 3 Dezembro de 1863, Charles Baudelaire (1821-1867) introduzia o paradoxo dessa nova figura, pondo em evidência os desafios da sua relação artística com a atualidade de um tempo que se compreende a si próprio como moderno

*le génie de l'artiste peintre des mœurs est un génie d'une nature mixte, c'est-à-dire où il entre une bonne partie d'esprit littéraire. Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez ; mais vous serez certainement amené, pour caractériser cet artiste, à le gratifier d'une épithète que vous ne sauriez appliquer au peintre des choses éternelles, ou du moins plus durables, des choses héroïques ou religieuses. Quelquefois il est poète ; plus souvent il se rapproche du romancier ou du moraliste ; il est le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel* (BAUDELAIRE, 1992, p.347).

116

Ainda que Baudelaire pretendesse encontrar esse carácter peculiar no ilustrador e aguarelista Ernest-Adolphe-Hyacinthe-Constantin de Guys (1802-1892), cuja obra, entretanto, foi passando para um patamar secundário, só resgatável pela consagração do primeiro, não supunha o epíteto exclusivo desse artista. Antes, via nele tão só um caso exemplar de uma nova figura artística, aquela que estaria destinada a ir ao encontro do *plaisir que nous retirons de la représentation du présent (...), non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent* (BAUDELAIRE, 1992, p.344). Assim, concluía: «*Chaque pays, pour son plaisir et pour sa gloire, a possédé quelques-uns de ces hommes-là*» (BAUDELAIRE, 1992, p.347).

Ao reconhecer que o trabalho do caricaturista se manifestava cada vez mais como uma das vertentes dessa pintura da modernidade, Baudelaire seria levado, em vários momentos, a dedicar-lhe a sua crítica de arte, fosse em «*Le salon caricatural de 1846*», no ensaio de fundo sobre o cómico, intitulado «*De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*», publicado em *Le portefeuille* de 8 de Julho de 1855, ou no díptico constituído por

---

\* Luís Manuel A. V. Bernardo - Professor da Universidade Nova de Lisboa  
<sup>1</sup> 1992, p. 384.

« *Quelques caricaturistes français* » e « *Quelques caricaturistes étrangers* », publicado em *Le présent*, respectivamente, nos dias 1 e 15 de Outubro de 1857 (BAUDELAIRE, 1992, p.347). Este último escrito refere-se a Inglaterra, Itália, Flandres, Holanda e Espanha, onde « *un homme singulier a ouvert dans le comique de nouveaux horizons* » (BAUDELAIRE, 1992, p.227), Goya, ao qual atribui o mérito supremo de «*créer le monstrueux vraisemblable*» (BAUDELAIRE, 1992, pp. 229-230). Deste modo, Baudelaire não só estabelecia uma relação privilegiada entre esse tipo de expressão artística e o paradigma estético da modernidade, como supunha explicitamente a sua disseminação, quer por um efeito de contágio, como julgava encontrar, negativamente, entre «*cette prodigieuse floraison de monstruosités*» na obra de Brueghel e a «*fameuse et historique épidémie des sorciers*» (BAUDELAIRE, 1992, p.234), quer por uma correspondência positiva entre determinados traços da modernidade e certas características específicas da caricatura, tomada no sentido mais lato.

Na senda de tal reflexão, afigura-se-nos legítimo levantar a hipótese de que Portugal deverá ter tido, igualmente, o seu «pintor da vida moderna» e de que não será surpreendente se este assumir a feição privilegiada de caricaturista. O exercício de estilo que propomos parte de uma tal consideração para estabelecer que coube precisamente ao lisboeta Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) ser a encarnação por excelência desse desígnio crítico e artístico, o que acabaria por explicar um dos paradoxos maiores da sua obra: que, estando totalmente implicada nos aspetos circunstanciais da sua época, nada tenha perdido da sua jovialidade, mantendo a mesma eloquência crítica e suscitando o mesmo riso desbragado, como se nos antecipasse à distância de mais de um século. É o que, precisamente, salienta José-Augusto França, ao escrever que «os protagonistas da vida política do princípio do século XXI, todos eles, velhos e novos, Fulano, Sicrano ou Beltrano, já foram retratados por Rafael Bordalo...» (FRANÇA, 2005, p. 148).

Com formação em várias disciplinas de desenho e algumas incursões pelo teatro, Bordalo Pinheiro foi homem de todos os ofícios, tanto em Portugal, como nos dois períodos em que permaneceu no Brasil (1875-1879; 1899): ilustrador, constantemente requisitado até ao ano da sua morte; ceramista, na Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, que dirigiu artisticamente, a partir de 1884;<sup>2</sup> editor de vários periódicos humorísticos e álbuns de

---

<sup>2</sup>Fábrica agraciada com quatro medalhas de ouro internacionais: na Exposição Universal de Paris (1889), onde lhe coube a decoração do Pavilhão de Portugal, tendo igualmente obtido a medalha de prata na Exposição de Faianças, na Exposição Colombiana de Madrid, onde também colabora na decoração do Pavilhão de Portugal (1892), na Exposição Universal de Antuérpia (1894) e na Exposição Universal de St. Louis, Estados Unidos da América (1904).

caricaturas, nos quais publicava o grosso da sua produção;<sup>3</sup> sobretudo, caricaturista, atividade transversal às outras, que inicia publicamente em 1870. Em todas se mostrou excelente, tendo obtido o devido reconhecimento, inclusive pelo Estado francês, que, por ocasião da Exposição Universal de Paris (1889), lhe concedeu o Grau de Cavaleiro da Legião de Honra e o homenageou no famoso cabaret *Le chat noir*.

Expressão, decerto, de um modo oitocentista de ser artista, nessa medida, igualmente revelador da pertinência das aproximações aqui gizadas, o seu carácter, tal como nos aparece descrito pelo seu contemporâneo Júlio César Machado, no prefácio ao *Álbum de Caricaturas, Phrases e Anexins da Língua Portuguesa*, corresponde ao perfil traçado por Baudelaire, no trecho que serve de epígrafe a este artigo, oscilando entre o rebuliço emocional, a urgência do mister e a qualidade poética da respetiva prática

porque Raphael Bordallo é uma imaginação para tirar partido de tudo, não brincando como se poderá julgar, mas a sério, extremamente a sério, com todo o entusiasmo de um temperamento em que as tristezas, as alegrias e as exaltações são sempre súbitas, imprevistas, ardentes, febris. (PINHEIRO, 1876, pp. 16-17)

É, assim, de supor que essa fidelidade à arte estivesse na origem da liberdade com que viveu as suas convicções republicanas, libertárias e anticlericais: advoga «a defesa da República, nem sempre do lado dos republicanos, do mesmo modo que admira monárquicos, mas não adere à causa»; contrastando com a universalidade do gesto poético, desenvolve «o seu discurso gráfico assente na ideia escorregadia e impalpável de portugalidade, com tons de manuelino nas decorações e nos decorativismos»(CONTRIM, 200, p. 86), ao mesmo tempo, assume «uma generosidade certa e leal para com os adversários e uma independência absoluta perante os governos que foi vendo sucederem-se, e livremente criticando e ridicularizando»(FRANÇA, 1976, p. 10). Nas palavras do próprio, tal como se propunha em *O António Maria*, a sua revista de maior envergadura, cujo nome, aludindo ao Presidente do Conselho de Ministros, António Maria Fontes Pereira de Melo (1819-1887), era por si só todo um programa de crítica, «oposição declarada e franca aos governos e oposição aberta e systematica às oposições» (PINHEIRO, 1879, p.1).

Por sua vez, esse engajamento obsessivo com o humor, tornava-o meticuloso na procura de ressaltar todos os tipos, «e com a mesma força. E com a mesma intenção [...]

---

<sup>3</sup>O *Calcanhar de Achilles* – *Álbum de Caricaturas*, *O Binóculo* (1870); *A Berlinda* (1870-71); *A Lanterna Mágica* (1875); *O Mosquito* (1876-1877), *Psit* (1877), *O Besouro* (1878-1879, fruto da sua estadia de quatro anos no Rio de Janeiro); *O António Maria* (1879-1885; 1891-1898); *O Álbum de Glórias* (1880-1902); *Pontos nos ii* (1885-1891); *A Paródia* (1900-1902).

vulgarizar, corrigir sem ofensa, castigar sem maldade»,<sup>4</sup> como declarava numa das primeiras publicações; de «apresentar [...] à hilaridade pública» todos os acontecimentos, «do último discurso proferido no seio do parlamento à última navalhada vibrada nas entranhas de Alfama», desde que se trate «do acontecimento capital do dia» e patenteie o «monótono concerto político, social e religioso em que uma orchestra de cinco milhões de habitantes, sentada à beira-mar, executa há uns poucos de séculos a mesma música patriótica» (PINHEIRO, 1879, p.2), tal como se justificava *O António Maria*, não descurando o contexto internacional e o modo como este afetava o poderio pátrio; de não deixar ninguém por caricaturar, «homens D'Estado, Poetas, Jornalistas, Dramaturgos, Actores, Políticos, Pintores, Médicos, Industriaes, Typos das Salas, Typos das Ruas, Instituições, etc.», longo rol que encabeçava o *Álbum das Glórias*. Com tal exercício pletórico realizava a suma ambição de contribuir de modo relevante para esse desígnio de traçar «em prosa e verso, à penna e a carvão, a *silhouette* da sociedade portuguesa no último quartel do século dezanove» (PINHEIRO, 1879, p.2), que julgava caber ao escol cultural, à cabeça do qual estava, certamente, para si, aquele com a qual partilhava os encontros do *Grupo do Leão*.

Consequentemente, a atribuição do epíteto de pintor da vida moderna, uma vez enunciada, parece roçar o óbvio: não terá sempre sido evidente, ainda que não tenha sido formulado nesses termos, que o autor que «define a caricatura política, ou o humorismo político, em Portugal» (FRANÇA, 1976. p.12), atento aos mais importantes, como aos mais ínfimos, acontecimentos da sua época, foi esse retratista da vida moderna pátria, tendo delineado com inusitada agudeza os seus figurinos, as suas idiossincrasias, as suas contradições? A percepção dos seus contemporâneos parece confirmá-lo, eles que lhe reconheciam o desempenho de caricaturista nacional, fazendo com que o país não destoasse das principais nações europeias, e se reviam com gosto nesse palco espirituoso, por si permanentemente montado, entregando-lhe, com enlevo, declarações em que aceitavam ser representados *sub specie theatri* (BERGSON, 2007, p. 81), como se nos depara logo nas páginas iniciais de *O Calcanhar d'Aquilles*.

Porém, se nada há a contestar relativamente a essa função especular da sociedade portuguesa dos Oitocentos, impõe-se distinguir esse sentido genérico do epíteto daquele particular, que lhe deu Baudelaire, pelo qual se pretende reger a leitura que propomos. A nossa hipótese é, assim, a de que Bordalo Pinheiro não se limitou a captar as características peculiares do contexto da época em que viveu, a braços com os conflitos inerentes ao esforço

---

<sup>4</sup> Rafael Bordalo Pinheiro, *O Binóculo: Hebdomadário de caricaturas, Espectáculos e Litteraturas*, Lisboa, Typographia Portugueza, 1870, *apud* João Cotrim, *art. cit.*

de modernização, por parte de um país tradicionalista, tendendo a olhar messianicamente para as grandezas de um passado imperialista, tornado progressivamente mais «periférico», mas que o fez numa perspetiva que corresponde, no essencial, e sem prejuízo do alinhamento mais romântico do francês, face àquele mais naturalista do luso, à do pintor da vida moderna, comprometido com a própria ideação da modernidade. Dessa feita, esperamos contribuir para iluminar um ou outro aspeto da contextura ideológica, em sentido alargado, com a qual se tecem os seus trabalhos, menos notória quando a análise fica circunscrita à relação direta com a eventualidade factual, e, por essa via, refletir sobre algumas condições desse «projeto inacabado»,<sup>5</sup> que continua a interpelar-nos. Se teve notícia do opúsculo, não temos elementos suficientes para atestá-lo, ainda que, considerando as datas, nada o impedisse. Todavia, esse fator, decerto relevante para outra investigação, não se afigura decisivo nesta, porquanto ela não vai do homem ao texto, mas do horizonte textual ao artista.

Um adequado entendimento do horizonte interpretativo que pretendemos sugerir requer, desde logo, que se não conceba o trabalho do pintor como apenas o de uma bela-arte, mas se lhe atribua, também, a propriedade da atividade do crítico, daquele que é capaz de captar, e conseqüentemente de restituir, o que está, efetivamente, em causa num determinado evento, do ponto de vista da sua significação antropológica, isto é, em termos de uma apreciação valorativa, seja ela estética, ética ou política. Como lembra Gaetano Calabrò, «quem diz valor – saiba ou não disso – quer fazer valer e fazer valer-se. [...] Cada valor é, portanto, um valor de posição» (CALABRÒ, 1997, p.268). Dessa feita, a crítica trata o real como um objeto estético, que o crítico-pintor deve representar, porque, para si, a realidade mais não é do que o conjunto de valorações que ela própria lhe conseguir atribuir. Recuperando a frase de Stendhal - «*La peinture n'est que de la morale construite*», Baudelaire concluía, em idêntico sentido, no *Salon de 1846*: «*La critique touche à chaque instant à la métaphysique*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 79).

O pintor da vida moderna, por conseguinte, passará a laborar com valores, mais do que com atributos ônticos, o que supõe a possibilidade de que esse pintor seja filósofo ou romancista, como se reconhece a viabilidade de se ser crítico enquanto se pratica a pintura ou a música. O caricaturista, ao reunir estas duas facetas, dando figura material a um sistema axiológico, determinado, como salientou Walter Benjamin,<sup>6</sup> por esse *avènement du neuf*,<sup>7</sup> que sustenta a própria força da paródia, detém um papel privilegiado, numa tal constelação, em que a neutralidade deixa de poder ser invocada, como lembra o próprio Baudelaire: «*pour être*

---

<sup>5</sup>Jürgen Habermas, *A Modernidade: um Projecto Inacabado*, Lisboa, Nova Vega, 2013.

<sup>6</sup>Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd.1, Teil 2, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp, 1974.

<sup>7</sup>Charles Baudelaire, *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 67.



*juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons»* (BAUDELAIRE, 1992, p. 78).

É esta forma de se situar perante o real que une os vários pintores da modernidade, Constantin Guys e Bordalo Pinheiro, ainda quando, como tem sido bastantemente apontado, do ponto de vista da sua produção artística, em sentido estrito, será Honoré Daumier, «homem generoso e artista talentosíssimo que devemos evocar para compreender a obra do português» (DA SILVA, 2005, p.47). A ligá-los, um posicionamento, uma perspetivação, portanto, destinada a refazer o sentido possível de um mundo que, em si mesmo, o perdeu, esse mundo que aparece qualificado de moderno, por já não poder ser só mundo, toda a estrutura que suportava a confiança em tal entidade estando em processo de dissolução consciente; um olhar feito de uma trama de tensões entre estética e moral, que é lançado sobre os homens, a história e, mesmo, a natureza, com o propósito de resgatar a efervescência superficial da condenação à insignificância. A crítica assume uma função genésica, e cada gargalhada conseguida resulta em tributo à vida possível: o humor passa a ser um estado de graça exequível num universo abandonado pela graça divina.

Será essa uma leitura plausível, do desenho que intitulou «A Graça!», um autorretrato, de entre vários outros que testemunham a alacridade de quem se entrega confiantemente à risibilidade universal, em que o estrépito do gargalhar vale como redenção do que há de trágico-cómico em toda a vacuidade mundana que persiste em perpetuar uma seriedade metafísica, tornada obsoleta pelo curso da história? E não devemos identificar na omnipresença dessa ponderação crítica na própria essência da caricatura, que nos leva a ver as coisas de uma certa maneira, aquela que o artista introduz, o princípio da atitude moderna, essa que o pintor quer traçar, isto é, um jogo de olhares infinito, sem outro suporte que a excitação convulsiva dos risos partilhados? Terá sido por esse motivo que Rafael Bordalo Pinheiro fez tanta questão de praticar a *mise en abyme*, em particular no registo autobiográfico, reencenando o gesto de Velásquez, que Michel Foucault julgou inaugurador da modernidade,<sup>8</sup> ao fazer-se, simultaneamente, caricaturista e caricaturado, e negando, por antecipação, a ideia, defendida por um Bergson à procura da mecânica geral do riso, de que o cómico raramente se ridiculariza a si próprio?<sup>9</sup>

Por sua vez, importa não confundir totalmente a modernidade da vida moderna, que a obra do seu pintor está vocacionada para expressar, a qual se oferece, sobretudo, como uma

---

<sup>8</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 19-31.

<sup>9</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 129.

atitude, um etos, que se define pela relação ao valor da atualidade e se pretende tarefa infinita, de acordo com a sugestão de Foucault, no famoso texto sobre o Iluminismo,<sup>10</sup> e o período histórico específico que esta acaba por representar. Esta reserva afigura-se particularmente necessária no caso da caricatura, na medida em que uma parte maior da sua eficácia decorre da relação que estabelece, não só com as circunstâncias do seu contexto de produção, mas igualmente com o modo como essas situações são vividas e interpretadas ao tempo. Exercício permanente de cumplicidade com a atualidade, nas suas manifestações mais diversificadas, que passam, como bem viu Baudelaire, a figurar como moda, em busca do que seria um consenso crítico, uma sorte de adivinhação do padrão avaliativo, para que a gargalhada moralizadora possa tornar-se epidémica, a tarefa do caricaturista não saberia, nem quereria, aliás, evitar esse elo com a transitoriedade, no que esta possui de mais efémero, esse presente cuja indelével contingência o humorista persegue.

A adoção do olhar do pintor da vida moderna, permite, assim, converter a ligação com a atualidade numa espécie de concreto universalizável, uma forma de presentificar recorrente, sempre retomável, no interior do paradigma da modernidade, quando se impõe lidar com as múltiplas feições da crise que lhe é constitutiva. Como sintetiza o gálico : « *Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire* » (BAUDELAIRE, 1992, p. 355). Trata-se, como se depreende, da captação dum tipo, que se vai afirmando por entre a multiplicidade de aspetos contingentes, em função da repetibilidade de gestos, atitudes, figuras, situações, no caso do risível, do Bergson que designa como o efeito de fantoche,<sup>11</sup> distinta da tradicional determinação dum carácter. Todavia, a modernidade supõe, igualmente, que um tal ensejo se realize num regime de imanência, numa cumplicidade cultivada com o devir, na perspetiva do presente, não do perene, como fora próprio das versões metafísicas da arte, e que, na verdade, não desemboque nem no traçado de um quadro comportamental totalmente fixo, nem na versão cristalizada de um padrão de imoralidade, mas que favoreça a dialética entre a encarnação do tipo e as singularidades que diferenciam essa retomada.

Aquilo que está em causa, portanto, é o tracejamento de um esquema de ação, relacionado com um sistema complexo de valores, muitas vezes contraditórios, e exibindo uma regularidade que vem assumir o papel de eternidade. Por sua vez, este esquema é suscetível de uma apropriação subjetiva, a qual, enquanto o confirma, o submete a um traço específico, um tique individual, uma maquinação inusitada. Para o efeito, o caso representado

---

<sup>10</sup> Michel Foucault, «Qu'est-ce que les Lumières ?», *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1984, p. 562-578.

<sup>11</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 27.

é, simultaneamente, mais um dos representantes desse modo de agir, dessa ritualização numa possibilidade na ordem fluxível dos possíveis, a confirmação de uma fórmula destinada à iteração, e uma versão paródica dum tal diagrama. Uma das relações profundas da satirização caricatural com a modernidade decorre, precisamente, do modo como aquela põe a funcionar ostensivamente esse elemento de paródia, de que depende a viabilidade de se conjugar a regra e o singular, o comum e o subjetivo, o estrutural e a liberdade, associando a prefiguração do que os outros irão fazer, como enuncia Eco sobre as suas próprias paródias,<sup>12</sup> o modo como eles o fazem, e um olhar misto de surpresa e de crítica, por se ver sucessivamente confirmada uma tal articulação. Se considerarmos que um dos escândalos da Modernidade advém dessa dimensão paródica, que lhe assiste, então temos de reconhecer que a caricatura se oferece quer como um símbolo por excelência desse estado de coisas, quer como um processo ideal de autoanálise. Tudo o que se afigura moderno pode passar pelo crivo da caricatura, porque tudo é caricaturável, na medida em que manifesta a ironia de uma subsistência sem substância, de um determinismo casuístico, de um reino da paródia a figurar com o peso da realidade, razão pela qual o caricaturista tende a ser o pintor privilegiado da modernidade.

A obra de Rafael Bordalo Pinheiro revela, precisamente, uma tal consistência, no modo como permanentemente encena esse dispositivo paródico. O que o escritor Júlio César Machado (1835-1890), na apresentação geral do caricaturista, que serve de Prefácio ao *Album de Caricaturas, Phrases e Anexins da Língua Portuguesa*, supunha constituir uma limitação, a saber que

era difícil lograr que ele gracejasse sem que o seu lápis indicasse logo no desenho, em vez de uma fisionomia geral, uma dada cara nossa conhecida, que correspondia ao ridículo apontado, pela circunstância de ser aquelle homem considerado de ter esses peccadillos, mas não realisava às vezes o typo absoluto, o ideal dessa caricatura (BORDALO, 1876, p. 29),

testemunha, quanto a nós, a busca do equilíbrio entre o presentâneo e o duradouro, que viemos a caracterizar.

Por um lado, a sua obra denota uma aptidão notável, quase fotográfica, para estar em cima do acontecimento, apanhando o seu traço com rara lucidez, pelo que será de supor que uma boa parte da sua vitalidade advém do que, nessa devassa do quotidiano, convoca a nossa própria, de tal modo que o riso que não podemos evitar dependerá, provavelmente, dessa secreta e infantil partilha de um mesmo despudor, tornado admissível, tanto pelo esbatimento da fronteira entre o público e o privado, que a modernidade introduziu, quanto da relativa autonomização do estético, que possibilitou a intervenção do cómico em todas as

---

<sup>12</sup> Umberto Eco, *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 5.

circunstâncias, fazendo da consequente irresponsabilidade da arte a arma por excelência da crítica.

Por outro lado, acena-nos com a ideação do tipo, na forma por nós descrita, isto é, como emergência de um princípio de ação, projetável para lá das condições particulares em que a figura representada é posta a agir, a partir das respetivas idiossincrasias. É assim que, por exemplo, a sátira do *Ultimatum*, através do desenho do mapa do novo jogo de forças políticas, se oferece, ao mesmo tempo, como a ridicularização desse acontecimento histórico e como a previsão de um fundo predatório envolvido pelo cinismo proverbial da diplomacia, suscetível de se reproduzir, no essencial, em todos os tratados internacionais, ainda que parodiado de modo próprio em cada um deles. Se o nosso riso traduz uma certa surpresa pelo funcionamento regular dessa mecânica, esse sentimento de que afinal nada mudou, não deixa, igualmente, de expressar um certo nervosismo com a inventividade paródica, que a distanciação irónica, enquanto induz o olhar da crítica, permite acomodar.

A tipificação do caos potencial do mundo moderno, em função de uma lógica de comicidade, surge, assim, como uma maneira de tornar a Modernidade habitável, pela redução do mal-estar civilizacional que a caracteriza: tendo acesso à cartilha dos modos modernos de agir, por mais que levemos a sério a tarefa da crítica, não podemos deixar de dobrá-la pelo riso escarnecedor. Neste sentido, há uma dimensão de profunda utilidade na caricatura, pelo equilíbrio entre sublevação e reconciliação, apresentada pelo próprio, na obra que assinala o período de quarentena a que teve de se submeter ao regressar a Lisboa, vindo do Rio de Janeiro: «No Lazareto conservo a divisa do menino do Passeio do Rio: - ser útil mesmo brincando» (BORDALO, 1881, dedicatória). Continuidade de uma prática, cuja eficácia depende da comensurabilidade dos contextos, a qual se encontra assegurada por todos estarem tantalizados, tal como ainda o estamos nós, pelo valor do valor da modernidade.

Por fim, é a uma certa maneira de perceber que Bordalo incita, totalmente comprometida com a compreensão do que faz o moderno da modernidade, quer pela recriação de um universo completo, nem real, nem ficcional, porque real e ficcional, que devemos assumir como nosso, quer pela saturação axiológica das personagens, dos gestos, dos cenários, dos acontecimentos, que força o exercício crítico da crítica, em virtude da impossibilidade tanto da atitude neutral, quanto do juízo apressado. Efeito paradoxal, esse, de suscitar um certo rigor do olhar por via da sugestão de uma liberdade ilimitada de opinar. Será, então, de pensar que ainda rimos espontaneamente, mesmo quando as personagens e os acontecimentos já entraram no museu da história, e obrigam à seriedade da inquirição erudita para as alumiar, por sermos cúmplices de um mesmo tipo de olhar sobre o real - misto

daquele próprio da criança e do convalescente, inocente e esperançado, que Baudelaire atribuía ao pintor da vida moderna,<sup>13</sup> e o outro, diabólico, feito de loucura e de desmesura, que o mesmo autor estabelecia na origem da comédia<sup>14</sup> (combinação que parecia feita para caracterizar diretamente Bordalo!)-, a par de uma atitude que traduz a inelutável colagem ao presente, essa espécie de pecado da modernidade - por isso mesmo, malvista fora do etos moderno -, a *curiosidade*, que Baudelaire intuía na base do génio de Guys, e que nele, antecipando o nosso porvir, se tornara «*une passion fatale, irrésistible*»? (BAUDELAIRE, 1992, p.350) Um estado de espírito, por conseguinte, entre a crítica e a alienação, a censura e a cumplicidade, o espanto e o comprazimento, que nos torna co-pintores da Modernidade.

Baudelaire chamava a esta qualidade mais geral do pintor da vida moderna, mundanalidade, distinguindo-a, conseqüentemente, da mera tecnicidade artística. Assim, relatando o seu encontro com Guys, escrevia:

*Lorsqu'enfin je le trouvai, je vis tout d'abord que je n'avais pas affaire précisément à un artiste, mais plutôt à un homme du monde. Entendez ici, je vous prie, le mot artiste dans un sens très restreint, et le mot homme du monde dans un sens très étendu. Homme du monde, c'est-à-dire homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe.* (BAUDELAIRE, 1992, 349).

125

Note-se que a contradição não se dá pela negação da dimensão artística desse homem chamado a mergulhar na mundanidade para ser o seu pintor, bem pelo contrário, pois que só um verdadeiro artista, afinado com a nova estética, conseguirá estar à altura da tarefa de pintar a modernidade, mas advém da oposição entre liberdade e serventia, isto é, entre a potência camaleônica de tudo ser, de tudo sentir, para poder surpreender, a qualquer momento, um princípio inusitado de significação, portanto, e a sujeição a um cânone específico com o fechamento que acarreta. Mergulhado no mundo que quer traduzir artisticamente, em novas formas de arte, entenda-se, numa deambulação empática pelos meandros existenciais do espaço urbano, destinado a substituir progressiva, ainda que inexoravelmente, a Natureza, o pintor da vida moderna revela-se, neste aspeto, por três características fundamentais.

Por um lado, manifesta uma clara compreensão do fenómeno moderno da massificação, que afeta a totalidade das relações que constituem a própria vida moderna, e é, portanto, na multidão, não na individualidade nobilitária, que encontra o verdadeiro alimento para a sua intervenção. Baudelaire descrevia esse efeito do seguinte modo

---

<sup>13</sup> Charles Baudelaire, *Charles Baudelaire, Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 351.

<sup>14</sup>*Ibidem*, p. 192.

*Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule ; à un Kaléidoscope doué de conscience (...). C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive* (BAUDELAIRE, 1992, p.352).

Ora, como não ver na pletora de personagens, de tipos, de situações, retratada por Rafael Bordalo Pinheiro, uma clara manifestação deste efeito, deliberadamente potenciado pelo cultivo da mesma vida social em que a Burguesia, a que pertencia, enquanto a criticava, se comprazia? Ou ainda, como não encontrá-lo, na prática do que Spencer designa como a «incongruência descendente», essa aptidão para forçar o riso «quando a consciência é inesperadamente transferida de coisas grandes para coisas pequenas» (SPENCER, 2002, p. 178), ou seja, para toda essa panóplia de caprichos individuais ou coletivos, com os quais Bordalo representa um mundo dominado pela mediania e, nessa medida, aberto à democraticidade da zombaria, a fazer fé na convicção de Bergson de que o riso tem de ficar por «*une moyenne de l'humanité*» (BERGSON, 2007, p.130)? E como não pensar que a acutilância na caracterização de uma figura iconoclástica, a do *Zé-povinho*, o Soberano, de acordo com o intitulado da 32.<sup>a</sup> gravura do *Album das Glórias*, desse reino da mediania, enquanto símbolo de uma tensão, constitutiva da modernidade, entre a autenticidade do bom selvagem (que, na própria personagem já está comprometida, tanto por traços morais duvidosos, quanto pela sua pertença ao universo cosmopolita que se lhe contrapõe) e a degradação do humano na voragem do progresso urbano (compensada, contudo, pela miríade de prazeres que torna disponíveis) tenha obedecido, simultaneamente, a essa dialética provocada do si e do outro, entre a pertença a um grupo e a abertura à diferença, no interior de uma mesma identidade, que, sendo nacional, é, outrossim, moderna? Não será, então, de aventar a hipótese de que o modo como a figura do *Zé-povinho* nos continua a afetar esteja na proporção direta da representação que fazemos da duplicidade da nossa identidade, por referência precisamente à idealização do ser moderno, entre desejo e despeito?

Por outro lado, a segunda dessas manifestações do pintor da vida moderna, que gostaríamos de destacar, traduzindo o fenómeno de disseminação do estético na modernidade, consiste na prática dos mais variados processos artísticos. Pensando em Guys, Baudelaire a associava a «*la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 359). Nós supomo-la, antes, em Rafael Bordalo Pinheiro, fruto de uma exuberância incontida, de uma urgência de tudo experienciar, ao serviço da dignificação do doméstico, por via do humor, único refúgio para o homem moderno, confinado aos pequenos prazeres dos *huis clos* burgueses, porque

desencantado com as grandes narrativas da política e da religião. Nessa desmultiplicação de gêneros, na qual mantém, em coerência, um *parti pris* por aqueles que se convencionou menores em cada domínio - a caricatura, a novela de cordel, a banda desenhada, a ilustração, a gravura, a cerâmica -, não há que apontar apenas o propósito da denúncia satírica de a «Grande Porca», a política de que se alimentam os bacorinhos políticos, ou de «o Grande Cão», o reino da insaciável avariza da finança, bestiário publicado em *A Paródia*, mas, também, essa liturgia de uma certa loucura no quotidiano, uma alienação mínima partilhada, em todas os extratos sociais, que nos permite suportá-los, mesmo na sua mesquinhez.

Uma tal deslocação mantém toda a sua pertinência para nós, como bons modernos, que ainda somos, forçados a procurar nas afinidades eletivas, que localmente se vão constituindo, e nos objetos utilitários, que nos cercam, o sentido para a existência, que as grandes causas teimam em nos sonegar. E, se fomos adquirindo uma sucessiva resistência ao efeito de *shock*, do qual Baudelaire tanto esperava, e que certamente algumas das produções de Bordalo Pinheiro não deixam de provocar, como não sentir um otimismo renovado com a possibilidade de se possuir, saídos da fábrica de cerâmica das Caldas da Rainha, uma natureza morta num prato, de se aquecer a alma com um chá servido diretamente da cabeça de um polícia inglês e bebido nas folhas de um repolho ou de se ter à mão o manguito que, no nosso íntimo, estamos constantemente a fazer?

Por fim - terceiro aspecto, a imediação desse processo de imergência no quotidiano comum e de osmose com os ritmos do seu pulsar surge compensada pela interposição da memória, recipiente voraz das impressões, para vir a constituir o manancial de toda a expressão sequente. Baudelaire considerava que o trabalho do pintor da vida moderna tinha como base, não o *tirar pelo natural*, típico do paradigma imitativo, mas um jogo produtivo levado a cabo na e pela própria memória, que, bem vistas as coisas, é a condição mínima para que o eu faça valer o peso da sua subjetividade na tradução estética do vivido: «*Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour*» (BAUDELAIRE, 1992, p.358). Duas consequências maiores resultam desta posição: toda a expressão artística moderna vem assinada e uma tal assinatura reflete a pertença do pintor à modernidade que quer compreender, pois que desse ser moderno faz parte uma tal apropriação subjetiva, essa marca do eu que vem colada a tudo o que é do homem; o pintor da vida moderna encontra-se liberto da grilhetas milenar da mimese assente na representação perceptiva, já que a realidade que lhe cabe restituir não tem a consistência de um ente substantivo, mas a complexidade de uma partitura, para cuja criação, também ele, passa a

contribuir. Desta feita, o seu mister reside num esforço de delineamento, num traço podendo estar contida toda uma secção do mundo, uma simples alusão devendo conter um cúmulo de informação a decodificar.

Estas duas características encontram-se bem vincadas na obra de Rafael Bordalo Pinheiro. Desde logo, porque só podia ser sua, saturada que está de subjetividade, quer no modo particular de ver as coisas, quer na quantidade de efeitos que assinalam a onnipresença do eu. Por sua vez, por evidenciar a prática exímia dessa arte do esquema, a que já aludimos relativamente à tipificação, que tão bem diferencia a caricatura moderna das anteriores, conseguindo um máximo de impacto com um mínimo de meios. A «*ivresse de rire*» provocada por essa «*vertige de l'hyperbole*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 199), como lhe chamava Baudelaire, que assiste a todo o caricaturista, na medida em que este aspira a ser um pintor da modernidade, resulta potenciada por uma contenção dos recursos, uma espécie de ascese da expressividade, que se aparenta ao estoicismo austero do *Dandy*, esse «*dernier éclat d'héroïsme dans les décadences*»<sup>15</sup>, e visa impedir, *in extremis*, a decadência da própria arte. O escritor Ramalho Ortigão (1836-1915), seu colaborador em várias circunstâncias, deixou-nos um testemunho preclaro dum tal exercício, por parte de Bordalo Pinheiro:

Assim, mentalmente concebido, o retrato era na sua memória uma espécie de aquisição fetal, um embrião indestrutível, um ser, que, à primeira evocação da sua vontade, ele dava à luz, pelo bico de um lápis ou de uma pena, para cima dum papel. A criatura ia aparecendo ao acaso da nascença, de pés, de dorso, de ilharga (ORTIGÃO, 1905, p.83-84).

Não havemos, então, de sustentar que, na excelência com que geriu a *indefinição* própria desse esquematismo, admitindo o seu preenchimento com os mais diversos delírios, Bordalo Pinheiro teria deixado um espaço aberto para que aí assomassem também os nossos?

Mas há uma outra ilação deste *tirar pela memória*, que Bordalo explora até ao extremo: a produção de um imaginário peculiar. Estas figuras, tantas vezes confinadas a um papel menor na realidade local onde vieram a existir, que saem da memória, estas situações, na verdade, tão ligadas a fatores circunstanciais, que são lembradas, trazem já o traço da imaginação, que faz delas, o que, em si mesmas, nunca conseguiriam ser, ícones de um imaginário coletivo. É que essa memória produtiva possui uma retórica apropriada para transfigurar o real, sem deixar de figurá-lo, que o qualifica pela introdução de uma propriedade, física ou moral, que o destaca e magnifica: hipérbole, amplificação, personificação, metábole, alegoria, analogia, antítese, paradoxo, anacoluto, ironia constituem alguns dos processos que estamos habituados a encontrar no discurso e na narrativa, mas que

---

<sup>15</sup>*Ibidem*, p. 371.



aparecem aqui na própria construção da imagem, enquanto esta se quer, ao mesmo tempo, saturada de mensagem e de imaginação.

Neste sentido, poder-se-ia transpor para a caracterização do universo de Bordalo Pinheiro o que Baudelaire escrevia sobre os melhores achados cômicos de Hoffmann: «*c'est à croire qu'on a affaire à un physiologiste ou à un médecin de fous des plus profonds, et qui s'amuserait à revêtir cette profonde science de formes poétiques, comme un savant qui parlerait par apologues et paraboles*» (BAUDELAIRE, 1992, p.202). Só que, ter-se-á de acrescentar, na obra do português, há uma cumplicidade na loucura, que, sem prejuízo do intuito moralizador e terapêutico, a livra da tentação do moralismo, bem como uma intencionalidade narrativa que indicia uma aspiração balzaquiana a constituir-se como *comédie humaine*, mais do que um dos seus complementos, como Baudelaire suponha ocorrer com Daumier<sup>16</sup>. Tê-lo há conseguido? Parcialmente, decerto. Mas o que não deixou por fazer foi o desenho de um imaginário nacional todo estruturado pela tensão inultrapassável, na altura, como agora, entre o lastro de uma idiosincrasia secular, a vontade de ser moderno e a incapacidade para verdadeiramente o ser. Por esse fio voltaico vão chocando as nossas grandezas e as nossas misérias.

No seu ensaio, *De l'essence du rire*, Baudelaire insistia na dependência do rir relativamente a um sentimento de superioridade daquele que ri sobre o objeto risível.<sup>17</sup> Assim, escrevia: «*c'est là le point de départ: moi je ne tombe pas; moi, je marche droit; moi, mon pied est ferme et assuré*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 191). Nessa psicologia individual encontrava, igualmente, a base para a sugestão de uma espécie de lei da história, segundo a qual haveria uma correlação direta entre o progresso da modernidade e o incremento de motivos para rir.<sup>18</sup> Ideia que no essencial se poderá verificar, ainda que viesse envolta num sistema de razões estéticas, sociais, étnicas, dificilmente aceitável, o que explicará que esse aspeto de distinção moral e social do riso acabasse por vingar junto da crítica, mesmo quando esta procurava contrabalançar a sua unilateralidade. Foi assim, por exemplo, com Eugène Dupréel, num famoso artigo sobre a dimensão sociológica do riso, no qual propunha que, ao lado do riso de exclusão, pelo qual «*tantôt un groupe tient à l'écart un individu sans plus, tantôt c'est un autre groupe comme tel, dont le groupe se moque par son rire d'exclusion ou dont il s'isole lui-même*» (DUPRÉEL, 1949, p. 49), se reconhecesse o riso de acolhimento, entendido como «*la manifestation d'une communion dans un groupe*» (Ibidem, p. 45).<sup>19</sup> Na verdade, a introdução

---

<sup>16</sup>Ibidem, p. 347.

<sup>17</sup>Ibidem, p. 190.

<sup>18</sup>Ibidem, p. 193.

<sup>19</sup>Ibidem, p. 45.

deste binómio supõe a identificação entre o riso e a alegria, que Baudelaire fizera questão de bem diferenciar, contrapondo a simplicidade do primeiro à duplicidade da segunda.<sup>20</sup> Todavia, o peso que o riso de exclusão detém no texto de Dupréel, obrigado, aliás, a conceder que «*le rire caractéristique, complet, ne va pas, semble-t-il, sans cet élément de joie maligne*» (DUPRÉEL, 1949, p. 46), acaba, a seu modo, por dar razão a Baudelaire.

Na obra de Bordalo Pinheiro, os mecanismos desse riso de exclusão estão bem patentes, por exemplo, na contraposição constante de grupos dentro de uma mesma classe, intelectuais, artistas e políticos a assumirem posições antagónicas, no mesmo espaço público, ou na de classes, como no caso da mútua exclusão do povo, pelo desdém opressor da burguesia e, desta, pela desconfiança insolente daquele, tal como a superioridade do ponto de vista moral, que assiste à denúncia zombeteira, parece inegável, procurando, por sua vez, originar a reprovação por parte dos seus espectadores ou dos seus leitores. De modo consciente, Bordalo Pinheiro praticava, uma vez mais com notoriedade, o que Dupréel viria a teorizar como o dispositivo privilegiado do riso : « *La chose qui fait rire, c'est ce qui rend sensible l'exclusion relative de l'individu dont on rit et par là même laisse à chacun le sentiment que le groupe se reforme sur cette exclusion* » (DUPRÉEL, 1949, p.46). A variedade de processos, de perfis visados, de perspectivas, favorece, sem dúvida, a reprodução desse efeito, que continua, será preciso dizê-lo, na base do nosso humor.

Gostaríamos, contudo, de salientar duas outras condicionantes, que cremos, igualmente, decisivas, para que nos continuemos a rever no universo de Bordalo e não nos limitemos a constatar a sua utilização hábil do dispositivo por excelência do satírico. Por um lado, Bordalo Pinheiro desloca a moralidade para o espaço público, esse espaço eminentemente social e político, todo feito de representações aparatosas, cuja constituição é concomitante da modernidade, levando-nos a percorrer, como Baudelaire esperava do pintor da vida moderna, «*ces longues galeries du high life et du low life*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 382), mas deixando ao abrigo as questões privadas e os vícios mais íntimos. O Prefácio de *O António Maria* declara essa reserva pudorosa de modo espirituoso, na forma de uma instrução para eventuais colaboradores «Impõe-lhes só a condição de se darem ao trabalho de estarem como se deve estar diante de senhoras e, sobretudo – isto é que António, o *justo*, e Maria, a *immaculada*, lhes recommendam – que tenham alguma graça» (BORDALO, 1879, p. 1). O que assim emerge é a centralidade da opinião pública, verdadeiro corifeu da tragicomédia contemporânea, para julgar as ações, em detrimento da condenação beata do ser íntimo dos atores, definindo uma nova relação de pura exterioridade entre expressões e convicções, que

---

<sup>20</sup> Charles Baudelaire, *Charles Baudelaire, Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p. 194.

passam a valer como símbolos de uma substancialidade evanescente, e podem funcionar em regime de alternância, o criticado de hoje convertendo-se no crítico de amanhã. Talvez se encontre aqui a explicação para que, como apontámos no brevíário biográfico inicial, para além da fama granjeada, numa atividade onde se acumulam os despeitos, todos desejassem ser seu alvo, mesmo aqueles que, segundo outros parâmetros, deveriam sentir-se profundamente ofendidos. Por outro lado, importa reconhecer que esse universo, profundamente marcado pelas estruturas modernas da distinção, assentes na dialética entre o matérico e o simbólico, está igualmente atravessado pelo sentimento de uma espécie de universalidade do ridículo e do grotesco, uma forma de desvairo generalizado, que os sucessivos bailes e teatradãs, representados por Bordalo, figuram, e que, mais tarde ou mais cedo, converte o ridículo em risível.

Ora, esta eventualidade, constantemente presente na produção de Rafael Bordalo Pinheiro, pressupõe uma forma de riso, que somos levados a designar como *riso de inclusão*. Não se trata de recuperar, de outra forma, o riso de acolhimento, o qual, como o de exclusão, ainda depende do processo geral da distinção e da reprodução sociais, mas de conceber uma espécie de risibilidade, tendencialmente universal, uma democracia da comicidade, disseminado, que, portanto, não tem objeto definido, quer por se encontrar em todos, quer por ocorrer num plano existencial que está para cá do bem e do mal, das diferenças sociais e dos devaneios políticos. O que este riso de inclusão indica é a inevitável pertença a esse universo, que é a modernidade, onde, como temos vindo a defender, o humor não constitui apenas uma possibilidade, mas uma necessidade. O que existe de moderno, indivíduo, grupo ou situação, vem acompanhado dessa condição, à qual nem o artista, nem a arte escapam, de forma que o expor, praticando-o, resulta numa maneira, peculiar, decerto, mas não menos eficaz, de cumprir o desígnio do pintor da vida moderna.

Esta finalidade, construtiva, senão mesmo pedagógica, com laivos de utopia, é, aliás, duplamente requerida pela atitude crítica, enquanto esta, como sugerimos, veio a constituir-se a única com uma densidade suficiente para funcionar como um tipo de experiência com significado existencial, e pelo ethos moderno, que encontra no riso uma das valências da sua tragédia, a de ter de existir sem outros deuses que os que a própria humanidade vai produzindo. Desta feita, Bordalo Pinheiro, como temos vindo a defender, terá estado ciente de que a responsabilidade que cabe ao caricaturista moderno, se este quiser contrariar a erosão do tempo, não se esgota na ridicularização ou no exagero de um tique ou de um cliché de moda, mas supõe, igualmente, que ele consiga tornar visível o que força o riso no que é risível, patenteando assim a qualidade de um mundo onde rir é a melhor atitude, a única coerente

com a insensatez dos humanos. Haverá, então, que reconhecer nesse riso de inclusão, que se estende até nós, como um traço universal da nossa própria modernidade, um dos segredos da sua longevidade? Será esse, no fundo, o dispositivo principal que nos força a continuar a rir com ele, mesmo quando os motivos para o riso de exclusão já se tornaram opacos ou anacrônicos?

Ora, é, exatamente, para esse efeito que o artista tem de ultrapassar a simples representação do real que o circunda, segundo uma ordem taxionómica determinada pela espacialidade, assente na rigidez de tipos predefinidos, para se tornar na expressão viva da temporalidade, encenando essa grande comédia dos tempos modernos que é a própria modernidade em constituição. Neste sentido, Baudelaire sugeria, com acutilância, que «*la pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est l'essence ; c'est l'élément pur, dégagé et concentré*» (BAUDELAIRE, 1992, p. 200). E é essa dramaturgia de uma gestualidade expressiva, dinâmica, veloz, voraz, inconsequente, que sobressai afinal na obra de Rafael Bordalo Pinheiro, favorecida, entre tantos outros procedimentos, pelo recurso à sucessão característica do folhetim ou da banda desenhada, de que foi inaugurador em Portugal, com *Apontamentos de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a Picaresca Viagem do Imperador do Brasil pela Europa*, 16 páginas, publicadas em Lisboa, em 1872, satirizando a viagem que D. Pedro II, último Imperador do Brasil, fizera no ano anterior.

Nesta narrativa visual sucedem-se as interações entre esse oxímoro vivo, a figura do Imperador fútil e palavroso, disfarçado de democrata, que escolhe viajar porque, estando o povo farto de ouvi-lo, precisa de novos auditórios, e as várias instâncias que representam os locais por onde passa, sempre prontas a acolhê-lo com pompa e circunstância, nenhuma conseguindo superar as portuguesas, cujo entusiasmo se revela à medida da hipocrisia de uma nação traumatizada pela independência da ex-colónia. Aqui, também, se dá a incrustação da contradição de fundo do regime democrático, simbolizada pelo tipo dos périplos políticos, levados a cabo por esses figurões, que adquirem à pressa uma pátina de atitude democrática para consolidarem o seu poder, e acabam recebidos como genuínos representantes dos povos, na caricatura da maneira peculiar como os portugueses convivem com esses acontecimentos. Como evitar, então, o sentimento de *déjà-vu*?

A vida moderna, então, tal como nós, portugueses, a podemos viver, esse drama revisteiro do qual nunca deixámos de ser atores, sobretudo quando caímos no ridículo de julgarmos afastadas as relações tensivas que nos definem e partimos para o grotesco de sermos o reflexo do alheio, por não conseguirmos encontrar o equilíbrio entre identidades e diferenças, acompanhado do livro de instruções para nos rirmos de nós próprios, eis o que

cremos ser um dos grandes legados de Rafael Bordalo Pinheiro. Não no-lo teria conseguido transmitir se não houvesse procurado ser um pintor da vida moderna. Mas, enquanto tal, acabou por dar o salto da reprodução para a criação, ao contribuir, inventivamente, para a construção do imaginário que representava, e ao gizar, em toda a sua teatralidade, as modalidades dessa vontade de ser moderno com a qual ainda nos estamos a debater. Continuamos, por isso, a partilhar a mesma atualidade e, assim, ele permanece nosso contemporâneo. Seria, na verdade, ainda, preciso dizê-lo?



## REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire, Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Bd.1, Teil 2, Frankfurt-am-Main, Suhrkamp,
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Puff, 2007.
- BORDALO, Rafael Pinheiro. *Álbum de Caricaturas, Phrases e Anexins da Língua Portuguesa*, Lisboa Livraria Editora de Mattos Moreira, 1876.
- \_\_\_\_\_. *No Lazareto de Lisboa*, Lisboa, Empreza Litteraria LusoBrazileira – Editora, 1881.
- \_\_\_\_\_. *O António Maria*, 1.º volume, Lisboa, Typographia A Editora, 1879.
- \_\_\_\_\_. *O Binóculo: Hebdomadário de caricaturas, Espectáculos e Litteraturas*, Lisboa, Typographia Portugueza, 1870, *apud* João Cotrim, *art. cit.*
- COTRIM, João. «Espinho Cravado», *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa et al., 2005.
- DUPRÉEL, Eugène. « Le problème sociologique du rire », *Essais pluralistes*, Paris, PUF, 1949.
- ECO, Umberto. *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Le Livre de poche, 1997.
- FRANÇA, José-Augusto. «O Zé Povinho, sempre o Mesmo», *Guia do Museu Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa et al., 2005.
- \_\_\_\_\_. *Raphael Bordalo Pinheiro, Caricaturista Político*, Lisboa, Terra Livre, 1976.
- FOUCALT, Michel. « Qu'est-ce que les Lumières ? », *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- HABERMAS, Jürgen. *A Modernidade: um Projecto Inacabado*, Lisboa, Nova Vega, 2013.
- SPENCER, Herbert. «Da Fisiologia do Riso», *apud* Verena Alberti, *O Riso e o Risível na História do Pensamento*, Rio de Janeiro, Jorge Ziliar Editor, 2002.



Francine Ricieri

**Digerir, transformar:  
Cruz e Sousa e Baudelaire,  
Baudelaire e Cruz e Sousa**



## Resumo

Mais do que constatar a presença de Charles Baudelaire nos projetos poéticos de Cruz e Sousa, o objetivo deste texto é explorar alguns dos caminhos por meio dos quais a recepção crítica ao poeta brasileiro abordou aquela presença. Desde alguns leitores de primeira hora até trabalhos que se tornaram referência nos estudos do poeta brasileiro, Charles Baudelaire tem aparecido como um dos poetas (certamente o mais nítido) em relação aos quais a poética de Cruz e Sousa se configura: uma poética que encontra sua dicção no diálogo. Para além de definir quais seriam os termos em que se deram tais diálogos, ou, ao menos, de definir em quais termos a recepção crítica os teria interpretado, o que se pergunta, no texto, é de qual Baudelaire poderiam estar tratando os interlocutores considerados.

**Palavras-chave:** Cruz e Sousa; Charles Baudelaire; recepção crítica; simbolismo no Brasil

## Résumé

Plus que de réaliser la présence de Charles Baudelaire dans les projets poétiques du poète brésilien Cruz e Sousa, le but de ce texte est d'explorer quelques-unes des façons dont la réception critique du poète brésilien a approché cette présence. De quelques premiers lecteurs à des œuvres qui sont devenues une référence dans les études du poète brésilien, Charles Baudelaire est apparu comme l'un des poètes (certainement le plus pointu) par rapport auquel la poétique de Cruz e Sousa est configurée : une poétique qui trouve sa diction dans le dialogue. En plus de définir les termes dans lesquels de tels dialogues ont été donnés, ou, au moins, de définir en quels termes la réception critique les aurait interprétés, ce que l'on se demande, dans le texte, c'est que Baudelaire pourrait traiter les interlocuteurs considérés.

**Mots-clés :** Cruz e Sousa ; Charles Baudelaire ; réception critique ; symbolisme au Brésil

*Pour être bref, je suis obligé d'omettre une foule de corollaires résultant de la forme principale, où est, pour ainsi dire, contenu tout le formulaire de la véritable esthétique, et qui peut être exprimée ainsi : Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer<sup>1,2</sup>.*

Charles Baudelaire – Salon de 1959

Demais, prosa e verso, numa dada natureza, são cordas vibráteis, manifestações integrais e simples de uma Estética pura e à parte. E, dessas cordas vibráteis, se muitos possuem apenas uma, com delicadeza, intensidade e correção superior, não quer isso dizer que outros não possam, por excepcionalidade, possuir duas, com igual ou maior correção ainda, o que simplesmente indica complexidade e força.

Cruz e Sousa - Intuições

Em novembro de 1893, no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, publicava-se a primeira de uma série de “Cartas Literárias” que totalizariam 22 artigos de crítica preparados por Adolfo Caminha. Essa primeira carta ocuparia, como as que a sucederam, cerca de duas das oito ou nove colunas que organizavam a página de abertura e que era também a página mais importante da *Gazeta*, ela própria um dos jornais mais respeitados, se não o mais respeitado do Rio de Janeiro naquele momento. Os estudiosos de Caminha apontaram nesses escritos uma tentativa de legitimação do projeto criador do crítico. Ainda assim, escolhi começar minhas considerações recorrendo a Caminha, em especial por aquilo que aí se vislumbra daquele ambiente literário. A Carta revela um crítico jovem, informado e combativo, que se propõe realizar uma espécie de inventário das produções literárias do ano, enquanto documenta a precariedade, valendo-se de números e comparando as situações francesa e brasileira, além de censurar diversas vezes o que seriam o “desleixo” e a “incúria”, que justificariam nosso “lento caminhar na órbita das conquistas literárias” (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 184).

O tom francamente descrente das letras no país não impede que, na sequência, Cruz e Sousa apareça entre os poucos escritores a serem situados em primeiro plano na vida literária de então. Para descrever em detalhes: em um texto que (na versão transcrita em livro) se

---

\* **Francine Ricieri** - Professora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

<sup>1</sup> Trabalho realizado mediante Auxílio Regular à Pesquisa concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/20720-6.

<sup>2</sup> Tradução (BAUDELAIRE, 1995, p. 808): “Para resumir, sou obrigado a omitir uma série de corolários resultantes da fórmula principal, onde está contido, por assim dizer, todo o ideário da verdadeira estética, e que pode se expressar assim: todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar”.

estende por sete páginas, Caminha emprega cerca de uma página para se referir a três autores que, por diferentes razões, entende merecerem alguma consideração (Aluísio de Azevedo, Coelho Neto e Artur Azevedo, esse último apenas mencionado)<sup>3</sup>. Quanto a Cruz e Sousa, já próximo do final do texto, o crítico demora-se em examinar sua importância por cerca de uma página, seguida por três parágrafos dedicados a B. Lopes. Todo o restante são censuras e lamúrias com que tenta pintar a precariedade do ambiente literário no país.

Escrevendo, portanto, sobre Cruz e Sousa, nos últimos números da *Gazeta* publicados em 1893 (ano da publicação de *Missal* e *Broqueis*, respectivamente em fevereiro e agosto), Adolfo Caminha a ele se refere como o artista “mais bem-dotado entre os que formam a nova geração brasileira”. Creio valer a leitura:

Se me perguntassem, porém, qual o artista mais bem-dotado entre os que formam a nova geração brasileira – pergunta ociosa e indiscreta – eu indicaria o autor de *Broqueis*, o menosprezado e excêntrico aquarelista do *Missal*, muito embora sobre mim caísse a cólera do Parnaso inteiro. Erro, talvez, de observação e de crítica, mas o certo é que vejo em Cruz e Sousa um poeta originalíssimo, de uma rara sensibilidade estética, sabendo compreender a Arte e respeitá-la, encarando a vida com a independência de quem tem um ideal – a perfeição artística.

Um preconceito injusto e tolo isolou-o dos seus contemporâneos, fechando-lhe as portas do jornalismo, e daí o revoltado e pessimista implacável que abre seu livro com essa solene invocação de Baudelaire, feita de ódio e orgulho, trespassada de amargura e desprezo: - *Seigneur, mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise.* (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 181-187)

Lembrado na primeira página de um conceituado jornal, sendo valorizado por sua excepcionalidade, por sua peculiar sensibilidade estética (“originalíssimo”) e pelo que seria sua compreensão da Arte em um panorama literário considerado de baixa qualidade sob vários aspectos, Cruz e Sousa é enaltecido por sua “independência”, associada à busca de perfeição artística. Para os objetivos desse texto, não se pode deixar de enfatizar, ainda, que a relação entre as poéticas de Cruz e Sousa e Charles Baudelaire só será mencionada no segundo parágrafo em que Cruz e Sousa é tematizado. Também nesse segundo parágrafo, aparecem, muito embrionárias, formulações que remetem a elementos que se converteriam posteriormente em algo como um paradigma crítico ou uma chave de leitura de Cruz e Sousa e que poderiam, talvez, ser localizadas nas alusões a *preconceito* e *isolamento*. De todo modo, nesse caso, *preconceito* e *isolamento* parecem funcionar como aspectos secundários em

---

<sup>3</sup> O texto se refere ao ano de 1893. Registre-se, contudo, que são mencionados retrospectivamente trabalhos de Alencar, Machado de Assis, Macedo, Aluísio de Azevedo, Ferreira Leal, Raul Pompeia e Pardal Mallet.

relação ao que deles resulta e que é entusiasticamente saudado pelo texto: uma escrita em que Cruz e Sousa estaria irmanado com Baudelaire, ambas as vozes perfiladas no mesmo livro, enunciando-se, em paralelo. A natureza das relações entre os escritores receberá desenvolvimento na sequência: “Baudelaire é seu guia neste inferno da vida. Baudelaire com seu rir nervoso e galvânico, Baudelaire com o seu pessimismo invencível de superexcitado” (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 181-187).

Não deixa de ser curioso lembrar que, em cerca de cinco ou seis anos, muito próximo da morte, Cruz e Sousa entregaria a Nestor Vitor um livro a ser publicado postumamente e que conteria poemas em prosa, dentre os quais um ficcionalizando exatamente um encontro, em pleno inferno, entre os dois poetas. Portanto, seja em 1893, seja nos livros póstumos, a relação com Baudelaire havia sido irrefutavelmente explicitada pelo próprio poeta, que escolhe no *Spleen de Paris* a epígrafe que abre o livro *Broqueis* e que, em um de seus livros finais, toma Baudelaire como personagem de um poema em prosa depois muito comentado.

Isso para mencionar que não parece cabível examinar a hipótese de uma relação entre as poéticas em questão (não se trata de uma hipótese, trata-se de um fato), mas talvez seja pertinente uma reflexão sobre os modos segundo os quais tal relação vem sendo explorada pela crítica dedicada a Cruz e Sousa. Voltando ainda a Caminha, na tentativa de estabelecer uma das formas como se pôde constituir a abordagem àquela relação entre poéticas, explicitaria que esse leitor de primeira hora, ainda na sequência do mesmo “1893”, volta a referir Cruz e Sousa como “um independente, um forte, um insubmisso” (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 181-187). A proximidade reivindicada pelo poeta com a escrita baudelairiana não recebe, nesse sentido, por parte do leitor crítico, qualquer conotação restritiva ou demeritória para Cruz e Sousa: a relação com Baudelaire não figura como *imitação*. Também não é garantia do valor e da legibilidade de Cruz e Sousa ou, menos ainda, prova de sua subalternidade em relação àquele que teria escolhido como *fonte*.

A propósito, ainda, da primeira repercussão de *Missal* e *Broqueis* e do quanto ela possa contribuir para pensar o modo como se descreveram as relações entre os dois poetas de que trato aqui, recupero, em um texto publicado por Raúl Antelo, em 1988 (“Leituras sincrônicas: Cruz e Sousa em Jaimes Freyre”), outro momento dessa repercussão. Antelo ocupa-se em reconstruir “o caminho através do qual o modernismo hispano-americano teria recebido produtivamente os procedimentos poéticos de Cruz e Sousa” (ANTELO, 1988, p. 165) e o faz centrando sua análise em uma conferência de introdução à poética simbolista proferida em agosto de 1899 no Ateneu de Buenos Aires, que descreve como um “típico cenáculo finissecular”, que teria funcionado “como órgão de consagração e difusão de novos modelos

estéticos e paradigmas literários” (ANTELO, 1988, p.166-167). Segundo Antelo, o conferencista revelaria “um bom conhecimento de literatura brasileira”, com referências a diversos escritores, já que, inclusive, residira no Brasil por algum período. A admiração por Cruz e Sousa e a valorização de sua poética poderiam ser observadas em um trecho específico, transcrito por Antelo:

*Buscaríase en vano en las letras brasileiras y en las portuguesas, los antepasados intelectuales del artista de los Broqueis. Si volviérais la vista a Francia, os acordaríais de Baudelaire o de Villiers; si al país yankee, de Poe; si a Inglaterra, de Swinburne; pero Cruz e Sousa solamente os recordaría a estos artistas, tan grandes e tan distintos; porque su obra le pertenece, como concepción y como ejecución; es suya, la caracteriza y lo revela (FREYRE, 1899, apud ANTELLO, 1988).*

Sem se restringir às relações com Baudelaire, Freyre estabelece outras associações. Mais do que isso, dissocia desses autores que a escrita cruz-sousiana faz *recordar*, desses “antepassados intelectuais”, qualquer responsabilidade por aquilo de que tal escrita se constitui: como concepção e como execução sua obra a ele pertence.<sup>4</sup> Proferida em agosto de 1899, a conferência contém também uma nota fúnebre e, por aproximação, sem ser um poema, parece evocar os poemas referidos como *tombeau*. Um *tombeau* seria mais que um poema em que um poeta vivo consigna sua devoção a um poeta morto, mais que uma homenagem póstuma. Em geral, por meio de um *tombeau*, um poeta sugere como constitutivos de seu próprio projeto criativo aspectos específicos da obra do homenageado. Nesse sentido, o *tombeau* é uma forma de explicitação pelo próprio escritor do que ele julga serem linhas de força de sua produção: certa concepção de ritmo, certo conjunto de imagens, específicos recursos de organização textual, mas também uma ética, um posicionamento diante da escrita ou do mundo... Da prática disseminada do *tombeau* no final do século XIX<sup>5</sup>, pode-se pensar em uma concepção de escrita poética como entrelaçamento de tradições. Como indica o título escolhido por Raúl Antelo, Cruz e Sousa está em Jaimes Freyre. No

---

<sup>4</sup>O título do ensaio de Antelo contém a expressão “leituras sincrônicas” e, no fechamento, ele se reporta à expressão “leituras simultâneas”. Como a reflexão com que o texto se encerra de algum modo ilumina aspectos em discussão, transcrevo o parágrafo final do ensaio: “Pouco antes de morrer, examinando a posição de Lugones perante a tradição, Borges reiterou aquilo que, de traço pessoal, transformou-se em ferramenta teórica da época: as leituras simultâneas. Constatou, então, que por trás de *Los crepúsculos en el jardín* estava a sombra de Albert Samain; por trás de *Las Fuerzas extrañas*, a de Edgar Allan Poe; por trás do *Lunário sentimental*, a de Jules Laforgue. *Así es, pero sólo Lugones pudo haber escrito esos libros de fuentes tan diversas*. (BORGES, 1985, apud ANTELLO, 1988, s.p.). Do mesmo modo, poderíamos pensar que por trás de *Castália bárbara* está a sombra de Cruz e Sousa, mesmo que coubesse aplicar a Jaimes Freyre aquilo que ele mesmo disse do poeta negro: *su obra le pertenece como concepción y como ejecución: es suya*.” (ANTELO, 1988, p. 173)

<sup>5</sup>Para mencionar apenas alguns casos: Mallarmé escreveu “Le tombeau de Charles Baudelaire”, “Tombeau” (a Verlaine) e “Le tombeau d’Edgar Poe” (na versão final, “Au tombeau d’Edgar Poe”). No Brasil, Eduardo Guimaraens escreveu, entre outros, “Túmulo de Baudelaire” e “Túmulo de Alceu Wamosy”. Além dos poemas em que aparece a palavra *tombeau*, há muitos outros em que ela não aparece e que recebem como título o nome ou algum atributo do poeta lembrado e que se constituem em *tombeaux*.

mesmo sentido, Baudelaire está em Cruz e Sousa. Ou Poe, em Baudelaire. E, contudo, cada uma dessas escritas permanece própria: enquanto concepção, enquanto execução.

Assim, os dois textos, um de 1893, o outro de 1899, parecem se aproximar pelo modo como a relação entre escritores aí se configura. Seria o caso, talvez, de registrar, muito rapidamente, que o texto de Caminha inclui na descrição da cena literária daquele ano a alusão a um conturbado jogo de forças. As alusões à cólera do Parnaso inteiro e mesmo ao “menosprezado e excêntrico aquarelista do *Missal*” explicitam esse cenário conflituoso, indiciando algumas das tensões que se seguiram à publicação dos dois livros de 1893.<sup>6</sup> A esse respeito, Ivone Daré Rabello discerniu no comentário de Adolfo Caminha relativo à epígrafe de *Broqueis*, o reconhecimento de um ato combativo que incluiria a escolha do título do livro e que teria escapado aos demais críticos contemporâneos ao poeta. A epígrafe seria uma espécie de “recado mandado aos donos da tribo” (RABELLO, 2006, p. 114), uma resposta “ao preconceito injusto e tolo” que teria isolado o poeta de seus contemporâneos.

Em uma análise intitulada “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire” e presente em um número da revista *Travessia* comemorativo dos cem anos da publicação de *Missal* e *Broqueis*, Glória Carneiro do Amaral assim comentava a epígrafe em questão, extraída do livro *Le Spleen de Paris*.

---

<sup>6</sup> Não sendo nosso objetivo examinar mais detidamente esse contexto, remeto a “Cruz e Sousa em 1893: a incompreensão crítica de *Missal* e *Broqueis*, de Juan Marcello Capobianco (CAPOBIANCO, 2014, s.p.). Ilustrando a turbulência em que se encontravam as letras, no momento, Capobianco transcreve um belicoso poema-paródia assinado por “Sousa e Cruz” aparecido na mesma *Gazeta de Notícias*, em 3 de setembro de 1893 (três meses antes, portanto, de “1893”, de Adolfo Caminha):

NA COSTA D’ÁFRICA

Flava, bizarra, álaçre e cintilante,  
Na Epopeia de rufos de tambores,  
Surge a manhã dos místicos vapores  
Do Levante irial, purpurejante...

Gargalha o sol; - o Deus enamorante,  
Cristais brunindo os rútilos fulgores  
Na comunhão dos rubros esplendores:  
N’África rude, bárbara, distante.

E vinha, então, torcicolosamente,  
Numa dança macabra a turba ardente  
De pretinhos a rir, trajando tangas ...

Festa convulsa, exata d’Alegria.  
Candongas, Bonzos, tudo enfim havia,  
Missais, Broqueis, Pipocas, Bugigangas.

(Gazeta de Notícias, 1893)

São as últimas palavras do poema “À une heure du matin”, em que o poeta faz o balanço de um dia de convivências sociais forçadas e hipócritas. Voltando para casa, descontente consigo e com o mundo – “Mécontent de tous et mécontent de moi” – roga a Deus que o exorcize da mediocridade, através da poesia. Retomando o trecho na epígrafe de *Broqueis*, Cruz e Sousa realça a necessidade do poeta de colocar-se acima da média dos homens. Não é essa, no entanto, a temática central da obra que leva a epígrafe; ela surgirá com maior frequência nos poemas em prosa.” (AMARAL, 1993, p. 129)

O comentário da autora de *Aclimatando Baudelaire* permite introduzir, para além das considerações feitas a propósito de Jaimes Freyre e Adolfo Caminha, outra das possibilidades segundo as quais vêm sendo pensadas as relações entre Cruz e Sousa e Baudelaire: a via temática. Por serem, de fato, tão numerosas e frequentes as coincidências temáticas e mesmo vocabulares entre os escritores, a via temática teria sido, de longe, a mais praticada: temas comuns às duas obras costumam ser muito explorados, com alguma precedência para o tema da mulher e do satanismo, com frequência combinados.<sup>7</sup> O excerto acima enuncia claramente sua perspectiva temática, mas, mesmo em *Aclimatando Baudelaire*, Amaral explicita o método adotado, reconhecendo suas possíveis limitações:

O caminho que se revelou mais frutífero foi o da comparação de aspectos temáticos dos poemas.

O estudo temático, advertem os teóricos, apresenta dois riscos: por um lado, pode-se privilegiar o estudo dos temas às expensas do procedimento; por outro, pode-se reduzir a multiplicidade e a riqueza da obra influenciadora. (AMARAL, 1996, p. 32)

Um dos modos pelos quais a pesquisadora lida com tais riscos está dado já em sua seleção de corpus: o estudo se concentra na recepção de Baudelaire no Brasil nos três últimos decênios do século XIX e o faz recorrendo a autores *menores*, em que a incidência das duas condições estaria, de algum modo, implicada. Ainda assim, suas considerações em torno de Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Vicente de Carvalho ou Wenceslau de Queiroz não estão voltadas a movimentos de *reabilitação* (ou a propostas alternativas de ordenação de cânone), tentando, ao contrário, estabelecer, em perspectiva histórica, as condições em que se teriam dado as repercussões do escritor francês na literatura brasileira daquele final de século, com indicações quanto a ressonâncias futuras. Reconhecendo as complexidades que o poeta do Desterro acrescenta a sua proposta, bem como o senso de coerência de sua pesquisa, ao

---

<sup>7</sup> Marie-Hélène Torres, em seu estudo *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*, delimitando igualmente seu método de trabalho, aproxima-o da Literatura Comparada ou da poesia comparada, definindo-o como um estudo intertextual formalizado enquanto análise temática (TORRES, 1998, p. 43), para a qual seleciona um tema central, o satanismo. Ao delimitar seu corpus de trabalho, esclarece, ainda, que a escolha de poemas e obras críticas abordados obedeceria a dois critérios principais:

“- o critério temático, assim como Deus, Satã, o amor, a morte, o erotismo o tédio, a modernidade ...

- o critério intertextual, como por exemplo, referências a poesias de Baudelaire dentro da poesia de Cruz e Sousa ou conceitos baudelairianos do belo ou da arte moderna adotados por Cruz e Sousa.” (TORRES, 1998, p. 28).

ocupar-se de Cruz e Sousa, Glória considera mais acertado ater-se às “trilhas percorridas pelos poetas anteriores tal como circulam na poética cruz-sousiana e aos aspectos novos que ela soube captar no poeta francês” (AMARAL, 1996, p. 234). Ponderando, sempre, as diferenças de ordens variadas entre os escritores contemplados, encerra o capítulo dedicado a esse último poeta indicando o quanto a “poética baudelairiana abria possibilidades para que o Assinalado alçasse novos voos” (AMARAL, 1996, p. 286). Chega a este ponto (que a aproxima dos leitores críticos já mencionados), reafirma, explorando coincidências e rearranjos temáticos.

Mesmo Roger Bastide, em seus polêmicos “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, estivera em território afim. Escrevendo sobre “Cruz e Sousa e Baudelaire”, abre suas considerações refletindo sobre o que seria um *processo técnico* comum aos dois escritores: a repetição da mesma ideia sob formas diferentes. Bastide aludiria, assim, ao procedimento recorrente nos dois poetas de retomarem em poemas diferentes um mesmo complexo temático, por vezes uma mesma construção imagética. Tais paralelismos discerníveis entre poemas versificados e poemas em prosa (ou mesmo entre diferentes poemas versificados), como se observa com frequência em Baudelaire, ocorreriam também em Cruz e Sousa. Assim, ainda que Bastide dimensione em termos de *processo técnico* o problema analítico que enfrenta, o aspecto temático se encontra na base da dimensão técnica implicada. O imbricamento parece demonstrável no excerto:

[...] tanto na prosa como nos versos nunca Cruz e Sousa desenvolve um tema baudelairiano em sua totalidade poética. Ele encerra somente, resvala para o seu próprio pensamento, introduz numa linha melódica alguns temas musicais de Baudelaire, que se juntam momentaneamente aos seus, trocam notas e se separam e se desvanecem. Mas exatamente por não se apresentarem nunca sozinhos, por não passarem de flutuantes sobre uma superfície poética estranha, assumem significação bem diversa da que tinham nas *Fleurs du mal*. Examinaremos rapidamente essas mudanças de sentido, porque nelas vamos encontrar também a ideia central que nos guiou nesse estudo: a da criação de uma poesia afro-brasileira. (BASTIDE, 1943, p.103-104)

Seria o caso, talvez, de observar como *aproximações momentâneas, notas trocadas e logo desvanecidas em um movimento de separação* parece uma imagem convergente com o segundo texto dedicado à recepção de Cruz e Sousa mencionado. Na conferência de Jaimes Freyre, a produção poética cruz-sousiana definia-se, enfim, em singularidade, a despeito do diálogo com Baudelaire (*su obra le pertenece, como concepción y como ejecución*), o que já aparecera nos comentários de Adolfo Caminha, quando delimitava como “originalíssima” a escrita do poeta, enquanto reproduzia a epígrafe que aproximava as duas escritas.



É possível que o quadro contra o qual se delineia a linha argumentativa principal desse ensaio ainda não tenha sido devidamente explicitado. Seria o quadro em que se deu a recepção crítica, em seu conjunto, das tendências simbolistas no Brasil, sendo, nesse quadro, decisivo o que Eduardo Portella definiu como “tendência às comparações desabonadoras”, que consagraram a leitura de Cruz e Sousa como “um pasticho de Baudelaire” e de Alphonsus de Guimaraens como “um Verlaine tropical” (PORTELLA, 1979, p. 300). José Veríssimo, seja em suas formulações iniciais tão previsivelmente negativas, seja em suas constrangedoras modificações posteriores, é apenas o mais célebre representante dessas formulações, mesmo funcionando melhor (mesmo revelando melhor a perspectiva em que se constitui o quadro) quando pensado em contraponto com as perspectivas críticas de Nestor Vitor e Sílvio Romero: o Romero, claro, de um segundo momento, não o da primeira edição da *História da Literatura Brasileira*, em 1888. Refiro-me ao Romero próximo de Nestor Vitor, aparentemente também tão empenhado na reabilitação do poeta negro a ponto de cunhar a máxima escrita já nos estertores do século XIX e publicada em 1905, na *Evolução do lirismo brasileiro*, segundo a qual Cruz e Sousa constituiria “o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência” (ROMERO, 1905, p. 197).<sup>8</sup>

Justamente a partir desse quadro, examinaria um último leitor de Cruz e Sousa que, em um trabalho derivado de uma tese de doutorado e publicado em 2008, *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal* de Cruz e Sousa, recupera os poemas em prosa de *Missal*, reconfigurando uma tradição crítica por meio da qual o livro foi condenado à irrelevância, à marginalidade, ou mesmo à categoria de curiosidade episódica. Na contracorrente dos juízos estabelecidos a propósito de *Missais*, Jefferson Agostini de Mello se debruça precisamente sobre o caráter de insuficiência formal ou de fuga da forma discernível em projetos afins, do final do XIX. Mello evoca, portanto, o poema em prosa tal como pensado

---

<sup>8</sup> A ironia de João do Rio parece ajudar a compor o que estou pensando *como* guerra por canonização, como embate entre grupos em busca de consagração. Cruz e Sousa, evidentemente tomado como peça chave desses embates. Se, por um lado, seria muito parcial considerar Cruz e Sousa irrelevante ou apenas esquecido e injustiçado naquela conflagração de forças, por outro, seria descuidado tomá-lo como unanimidade. O “momento literário” de que transcrevo o excerto refere-se a Félix Pacheco:

“O Sr. Félix Pacheco é, como toda a gente sabe, uma das figuras proeminentes do simbolismo. Em tempos que já lá vão, o bizarro poeta foi quase o sacerdote magno de uma igreja que tinha por Deus Cruz e Sousa. Era a época da nevrose. Os literatos andavam pelos jardins dos delírios, surgiam diariamente revistas em que o núcleo nefelibata esgrimia tendo na destra o cacete do desaforo mostrado com orgulho ao vácuo, e, afivelado à sinistra, o broquel d'oiro da rima exótica.

O medievalismo, o intencionismo e outros males provenientes do pré-rafaelismo carcomiam a alma dos infantes poetas, e todos esses infantes, alguns dos quais ainda nos preparatórios, eram de uma ignorância religiosa e sesquipedal.

Um desses meninos vociferava de manhã à noite, na Rua do Ouvidor, os quatro pontos cardeais da poesia universal, os quatro grandes e assombrosos gênios da rima.

Sabem quais eram esses pontos cardeais?

Homero, Dante, Shakespeare e Cruz e Sousa! Tudo o mais cavalgadas!” (BARRETO, 1905, p. 53)

e praticado por Rimbaud e Baudelaire, pensando-os a partir de certa percepção de insuficiência de toda forma, da experimentação livre e do dinamismo ou da transformação formal. O autor se ocupa, ainda, em dimensionar em que medida Cruz e Sousa teria compreendido ou incorporado os referenciais do poema em prosa europeu, colocando-os (ou não) em relação com o contexto cultural do Brasil republicano. Em seus esforços argumentativos, chega a colocar em questão um importante estudo histórico de 1959, de Suzanne Bernard, usualmente acionado *contra* Cruz e Sousa, contrapondo exatamente uma concepção do poema em prosa como *gênero* a outra, que o flagra às voltas com a consciência de inacabamento e incompletude, assim como confrontado com questionamentos acerca da validade de delimitações genéricas estanques.

Descrevendo o projeto de *Missal* já nos primeiros movimentos do texto, aponta no livro um conjunto composto por “poemas em prosa cuja articulação, tanto formal quanto temática, entre si” (MELLO, 2008, p. 15), seria bastante tênue, o que facultaria ao leitor a criação de um ritual próprio de leitura. Para atribuir sentido a tal constituição, recorre à dedicatória a Arsène Houssaye com que Charles Baudelaire apresenta o livro *Spleen de Paris*<sup>9</sup>, aproximando, nesse sentido, os projetos poéticos dos dois escritores aqui abordados. Aproxima-os, ainda, de uma mais ampla tradição associada à trajetória histórica do poema em prosa, ressaltando, no diálogo com essa mesma tradição, a relação ambivalente do livro que, “ao mesmo tempo em que a acata, não o faz completamente, como se deslizasse através de diferentes perspectivas estéticas, sem se prender completamente a uma única perspectiva” (MELLO, 2008, p. 32). Redimensionados pelas análises de Mello, alguns dos poemas em prosa de *Missal* ressurtem, descolando-se de uma recepção crítica que se habituou a pensar o livro de 1893 como um livro em que as palavras *servem para não dizer nada*, para recuperar a tão repetida formulação de José Veríssimo. Nesse caso, *Missal* recupera interesse precisamente pelo que seria seu inacabamento:

E quem sabe se a crítica tanto à história quanto à sociedade brasileiras da época não tem lugar também por causa das supostas “deficiências” de *Missal*, detectadas e acusadas pelo olhar acadêmico de José Veríssimo? Isto é, pelo fato de a obra, por não figurar como um objeto acabado, chamar a atenção do leitor para o processo de construção artística e, com isso, rompendo com a ilusão de totalidade que este objeto pudesse oferecer, apontar também para os problemas do chão histórico dos quais ela é, igualmente, constituída? Mal comparando, seria dizer que há em *Missal* uma espécie de “efeito de distanciamento”. Ao apresentar o seu poema como produto descosido, o

---

<sup>9</sup> Transcrevo: “Tire uma vértebra, e os dois pedaços desta fantasia tortuosa tornarão a se juntar sem esforço. Corte-a em numerosos fragmentos, e verá que pode cada um deles existir à parte. Na esperança de que alguns desses pedaços sejam bastante vivos para lhe agradecer e diverti-lo, ousou dedicar-lhe a serpente toda...” (BAUDELAIRE, 1976, p. 14, apud MELLO, 2008, p. 30)

autor romperia com a organicidade do símbolo poético, assim como, mais tarde, o teatro de Bertold Brecht romperia com a ilusão de realidade do teatro naturalista, não obstante, por outros motivos. Na análise do poema em prosa “Modos de ser”, no quarto capítulo, o ponto de partida é justamente o inacabamento do poema, objeto sem costuras, com ar de exercício literário, mas numa forma aparentemente acabada. (MELLO, 2008, p. 27)

Assumindo já no título de seu ensaio a filiação a uma tendência crítica que, no Brasil, refere-se a seus estudos como sendo demonstrações das relações entre “literatura e sociedade”, Mello empenha-se em estabelecer e enfatizar relações mais ou menos diretas com a história do Brasil finissecular. Importa mais, contudo, para o andamento da análise ora em curso, seu afastamento do que temos descrito como abordagem *temática* das relações entre as escritas de Baudelaire e Cruz e Sousa. Nesse sentido, como já fica mais ou menos implícito na indicação de Glória Carneiro do Amaral das dificuldades inerentes ao método temático, a busca de uma alternativa àquela constante contribuiu com perspectivas não usualmente presentes em estudos sobre simbolistas. Em *Aclimatando Baudelaire*, já se fazia referência a um texto crítico em que a reflexão sobre Baudelaire estava, de resto, fundada não em se repertoriarem temas, mas em se estabelecerem problemas estéticos a partir de seu projeto poético. Recuperando um estudo de Hans-George Ruprecht sobre a recepção de Baudelaire e, a propósito da recepção mexicana de *As flores do mal*, Amaral se refere a esse outro leitor de Baudelaire:

O estudo da recepção mexicana às *Flores do Mal* pode nos ser esclarecedor. Segundo Ruprecht, a alavanca da modernidade de poesia mexicana se dá em 1893, com a publicação do ensaio de José Juan Tablada, “Carlos Baudelaire”, no jornal *El siglo Diez y Nuove*. Pelas observações do crítico e pelas citações do ensaio, percebe-se que Tablada captou o projeto estético implícito n’*As Flores do Mal* e a sua importância, buscando, através da assimilação deste universo, um caminho para sua própria poesia. Referindo-se às imagens da obra, diz o mexicano que “hacen el efecto de esos geroglíficos que los faraones dejaron en sus palacios”; ou analisando as “correspondências”, observa que “esa correlación, aun no definida pero existe, entre las diferentes percepciones de nuestros varios sentidos”; ou ainda que os versos de Baudelaire “se descomponen en la imaginación en un jardín toxicológico”. (RUPRECHT, 1974, p. 296)

Ainda segundo Amaral, no Brasil, os baudelairianos de final do XIX não teriam demonstrado similar consciência do papel histórico do poeta francês, ou de sua importância para a poesia posterior. A pesquisadora indica a ausência de um texto teórico como o de Tablada, explicitando que mesmo a leitura de *Les fleurs du mal* contida no poema de *Evocações*, “No inferno”, indicaria recepção à obra, mas não “a consciência do projeto estético de Baudelaire de forma mais global” (AMARAL, 1998, p. 296). No entanto, e a própria ensaísta o admite, existe em *Evocações* uma teorização em que se pensa a concepção do poema em

prosa, em flagrante relação com o Baudelaire de *Le Spleen de Paris*. Esse último livro não consta, ressalve-se, no corpus de trabalho de *Aclimatando Baudelaire* (centrado em *Les fleurs du mal*). De todo modo, figura como elemento articulador central do que se desenvolve aqui. Em especial, em “Intuições”, Cruz e Sousa faz aproximações de uma teorização sobre o poema em prosa em que, sim, o diálogo que se estabelece é com Baudelaire, o pensador da estética. O pensador da estética que escreve poemas em prosa.

Que Cruz e Sousa viesse *digerindo* o pensamento de Baudelaire sobre a peculiar posição da prosa naquele peculiar momento da história da poesia, está dado na epígrafe que escolhe para seu livro em versos denominado *Broqueis*. Está dado na prosa de *Missal*: para Adolfo Caminha, obra de “aquarelista”. De resto, está dado no conjunto das formulações teóricas (de 1893 ou posteriores) de que “Intuições” é apenas uma das fontes, em se tratando de Cruz e Sousa. As muitas frustrações que sua prosa veio impondo, historicamente, a seus leitores, são, ainda, indício importante de que algo se *transformava* enquanto as “intuições” cruz-sousianas *digeriam* as de Baudelaire. Algo da ordem da história da poesia – o que, desde então, passa a incluir a prosa.



## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Glória Carneiro. Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire. In: **Travessia: Revista do Curso de Pós-Graduação em Letras**, n.º. 26, UFSC, Florianópolis, 1993, p. 127-136.
- ANTELO, Raúl. Leituras sincrônicas: Cruz e Sousa em Jaimes Freyre. In: **Boletim Bibliográfico** Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v. 49, n.º. 1/4, p. 165, jan./dez. 1988. p. 165- 175.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BARRETO, Paulo (João do Rio). **Momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.
- BASTIDE, Roger. **A poesia afrobrasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1943.
- BORGES, Jorge Luís. Prólogo a LUGONES, Leopoldo. **El império jesuítico**. Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- CAMINHA, Adolfo. 1893. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 1893. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília / INL, 1980. pp. 181 - 187.
- CAPOBIANCO, Juan Marcello. Cruz e Sousa em 1893: a incompreensão crítica de Missal e Broqueis. **Revista Philologus**, v. 58, p. 308-318, n. 2014.
- JAIMES FREYRE, Ricardo. Letras Brasileiras: Cruz e Sousa. (Conferência leída en El Ateneo de Buenos Aires el 28 de agosto de 1899). **El Mercurio de America**, n.º. 3, Buenos Aires, set.-out. 1899. p. 83.
- MELLO, Jefferson Agostini Mello. **Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.
- PORTELLA, Eduardo. Nota prévia a Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. Coleção Fortuna Crítica. (Transcrito de: **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, 1961)
- RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: Nankin/Edusp, 2006.
- ROMERO, Sílvio. **Evolução do lirismo brasileiro**. Recife : J. B. Elbrock, 1905.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine Torres. **Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético**. Florianópolis: Editora da EDUSF, 1998.
- RUPRECHT, Hans-George. Die epidemia baudeleriana in: Mexico und der Zweite Kontinuitätsbruch in der Geschichte der mexikanischen Lyrik. **Beitrag zur romanischen Philologie**. Berlin 11 (2): 102, june 1974, p. 251).

tradução

PENSAR

Denise Bottmann

**Baudelaire no Brasil**



## Resumo

Apresento aqui um amplo levantamento das publicações de Charles Baudelaire em tradução brasileira, lançadas em livro, desde suas primeiras ocorrências no século XIX até o ano de 2017.

**Palavras-chave:** Charles Baudelaire; traduções; história da tradução em livro no Brasil

## Résumé

On rencontre ici une minutieuse compilation bibliographique des œuvres de Charles Baudelaire traduites et publiées en livre au Brésil, dès leurs premières éditions au XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'à l'année de 2017.

**Mots-clés :** Charles Baudelaire ; traductions ; histoire de la traduction en livre au Brésil

O que há de poesia e prosa de Baudelaire disseminado em revistas, jornais e suplementos literários desde o século XIX chega à casa de algumas centenas. E a influência de Baudelaire em nossa literatura é tema de incontáveis estudos e pesquisas. Aqui, este meu levantamento se concentrará exclusivamente em traduções de Baudelaire publicadas em livro, tanto em volume próprio quanto em antologias.

Para um painel geral, Glória Carneiro Pires apresenta uma arqueologia da recepção de Baudelaire no Brasil em sua tese de doutorado *Aclimatando Baudelaire* (1989), publicada em 1996. Especificamente sobre *Les Fleurs du mal*, Ricardo Meirelles traz vários dados e elementos em *Entre brumas e chuvas* (2003), em *Les Fleurs du mal no Brasil: traduções* (2010) e artigos diversos. Em termos bibliográficos, fundamental é o levantamento de Tavares Bastos (1963), atualizado por Ivan Junqueira e apresentado na introdução à sua tradução de *As flores do mal* (1985). Para fontes primárias, sem dúvida o melhor acervo disponível é o da Hemeroteca Digital Nacional.

Neste artigo, completo algumas lacunas desses estudos bibliográficos e procedo à atualização até 2017. Quanto às pequenas lacunas que pude preencher, vale notar que, entre os diversos achados, encontram-se textos em prosa publicados em antologias razoavelmente populares, voltadas para o amplo público leitor, para além dos círculos literários mais restritos. É o caso, por exemplo, de *Os mais belos contos franceses dos mais famosos autores* (Vecchi, 1944), de *Obras primas do conto fantástico* (Martins, 1961) ou de *Novelas francesas* (Cultrix, 1963). Tais ocorrências permitem aventar que Baudelaire teve um alcance maior do que se poderia julgar à primeira vista pelos levantamentos anteriores. Além disso, foi possível localizar a tradução de Azevedo Jr., ausente de todos os levantamentos anteriores, bem como precisar melhor alguns detalhes referentes a datações e identidades das primeiras traduções e seus primeiros tradutores entre nós.

As imagens de capa presentes ao final de cada seção cronológica do texto, em sua pequena amostragem, têm apenas o modesto objetivo de ilustrar a variedade editorial de nossa baudelairiana e de resgatar algumas edições esquecidas ou pouco conhecidas, ao lado das edições mais canônicas.

## Século XIX, os primórdios, dos anos 1870 aos anos 1890

---

\*Denise Bottmann – Denise Bottmann é tradutora, mestra em História e criadora do blog *Não gosto de plágio*

Pesquisadores da área têm considerado até o momento que as primeiras traduções de Baudelaire no Brasil são “Moesta et errabunda”, por Carlos Ferreira, e “O veneno”, por Luiz Delfino, ambas feitas em 1871. Pires sustenta a anterioridade da de Delfino, enquanto Meirelles afirma não ser possível, por ora, saber com certeza a qual dos dois, Ferreira ou Delfino, caberia a precedência (PIRES, 1996; MEIRELLES, 2003). Seja como for, ambas se mantiveram inéditas por um bom tempo, vindo a ser publicadas muitos anos depois: “Moesta” em 1881 e “O veneno” somente em 1934 (em jornal) e 1941 (em livro). Como não foram publicadas na época de sua feitura, estes e outros estudiosos têm considerado que a primeira tradução vinda a público, em qualquer veículo impresso (livro, jornal ou revista), teria ocorrido apenas a partir de 1872, com a publicação de “Modulações” pelo mesmo Carlos Ferreira acima citado, em seu livro *Alciones*.

Todavia, é possível constatar documentalmente que já em 1º de setembro de 1871, à p. 3 do jornal paulistano *Imprensa Acadêmica*, o mesmo Carlos Ferreira do inédito “Moesta et errabunda” publicava “Modulações”, sua tradução de “Balcons” – ou, melhor dizendo, uma paráfrase feita sob “inspiração de Baudelaire”.

É também possível constatar que meros nove dias depois, em 10 de setembro do mesmo ano, João Ribeiro de Campos Carvalho publicava no *Correio Paulistano* sua tradução de sete poemas em prosa: “O estrangeiro”, “Embriagai-vos”, “Um hemisfério nos cabelos”, “Fora do mundo”, “Vênus e o louco”, “Desejo de pintar” e “Epílogo”.

Aqui aproveito para retificar outra afirmação um pouco surpreendente de Pires: a de que a data inicial de leitura do poeta entre nós corresponderia à mesma data de *tradução* (no caso, segundo a pesquisadora, a de Delfino) de sua obra no país. Em nota de rodapé, Pires descarta o episódio envolvendo Fagundes Varela, reproduzido em sua tese, alegando falta de informações mais precisas. Que seja. No entanto, em termos documentais, é inegável a presença do poeta francês na imprensa brasileira bem antes de 1871. Tomemos as páginas do jornal carioca *Le courrier du Brésil*, a cargo do diretor e redator-chefe Simões da Fonseca. Já desde 1856, temos a notícia do lançamento de *Histoires extraordinaires* (a tradução baudelairiana de contos de Poe), menções à sua presença na revista literária *Le Boulevard*, a divulgação de uma antologia francesa com poemas seus, bem como a publicação de “*La lune offensée*” em 1862. Disso parece-me plausível concluir que, sim, lia-se Baudelaire no Brasil antes de 1871. De mais a mais, várias livrarias cariocas – como a Livraria da Casa Imperial, a Didot, a B.-L. Garnier e outras – não só ofereciam assinaturas anuais da *Revue des Deux Mondes* (na qual Baudelaire publicou seu primeiro ramallete em 1855), como mantinham a revista à venda em seus estabelecimentos. Pelo menos desde 1849, multiplicam-se anúncios

divulgando a comercialização da referida revista. Bibliotecas como a Fluminense também contavam com a coleção da *Revue* em seus acervos disponíveis ao público. Certamente, pesquisas mais detidas sobre a questão particular da leitura de Baudelaire no Brasil poderão trazer à luz novos dados elucidativos sobre sua presença entre nós.

Mas, retomando nosso tema central, a *tradução* de Baudelaire no Brasil, vemos que, num amplo recorte abrangendo inclusive a imprensa periódica, o responsável pela primeira tradução brasileira vinda a público foi, pelos dados de que dispomos no momento, Carlos Ferreira.

Também dentro de nosso recorte mais específico – Baudelaire **em livro** –, é igualmente Carlos Ferreira quem inaugura nossa bibliografia, com a presença do mesmo “Modulações” publicado na imprensa em 1871, mas agora em seu já citado Alcíones, lançado em 1872 pela J.T.P. Soares. Foi reeditado por Wagner Schadeck em sua antologia baudelairiana, *As florestas de símbolos* (2016).

Assim, é possível estabelecer que Baudelaire nos chega em volume impresso quinze anos após a primeira edição de *Les Fleurs du mal* (1857) e cinco anos após sua morte. Prossigamos.

O próximo lançamento se deu em 1874, com “O repuxo” em tradução de João Baptista Regueira incluída em seu volume *Flores transplantadas*, com traduções de poemas de diversos autores, pela recifense Comercial.

Em 1878, sai mais uma flor do mal, “O albatroz”, que Teófilo Dias traduz e inclui em seus *Cantos tropicais*, pela Tip. Agostinho Gonçalves Guimarães – livro, aliás, comentado por Machado de Assis em seu célebre artigo “A nova geração”. Essa tradução de Teófilo Dias é republicada em *O mar, através de Baudelaire e Valéry* (1933b), de Félix Pacheco.

Em 1881, Carlos Ferreira publica aquela sua inédita tradução de 1871, “Moesta et errabunda”, no volume *Redivivas*, pela tipografia da *Gazeta de Campinas*. Está incluída em Schadeck (2016).

Em 1882, Teófilo Dias publica mais oito flores baudelairianas no volume *Fanfarras*, pela paulista Dolivaes Nunes. São elas: “Dom Juan nos infernos”, “O veneno”, “O espectro”, “A música”, “O sino”, “Manhã de inverno”, “A fonte de sangue” e “O cachimbo”. Duas dessas traduções, “O espectro” e “A fonte de sangue”, são incluídas por Raymundo Magalhães Jr. em sua *Antologia de poetas franceses* (1950); “Manhã de inverno”, por Ricardo Meirelles em *Clássicos em tradução, rotas e percursos* (2013); “Dom Juan nos infernos”, “O espectro”, “A música”, “Manhã de inverno” e “A fonte de sangue”, por Schadeck (2016).

Em 1884, Azevedo Júnior lança o poema traduzido “O estrangeiro” em *Frisos de luz*, pela Typ. do Mercantil de Porto Alegre.

No mesmo ano, a também portoalegrense Livraria Americana publica *Opalas*, uma coletânea de escritos e traduções de Antônio Fontoura Xavier, trazendo de Baudelaire “Elevação”, “Os faróis”, “D. João no inferno”, “Castigo do orgulho”, “O frasco”, “Madona”, “Spleen” (LXXIX) e “O sol”.<sup>2</sup> Sua reedição de 1905, pela editora lusitana Viúva Tavares Cardoso traz apenas “Spleen”. Sai nos anos 1920 pela Sauer (é de 1928 sua 4ª. ed.) e em 1984 é relançada pela EDIPUCRS. Os poemas “O frasco” e “O sol” foram incluídos em Magalhães Jr. (1950); “O frasco”, “Spleen” e “O sol”, em Schadeck (2016).

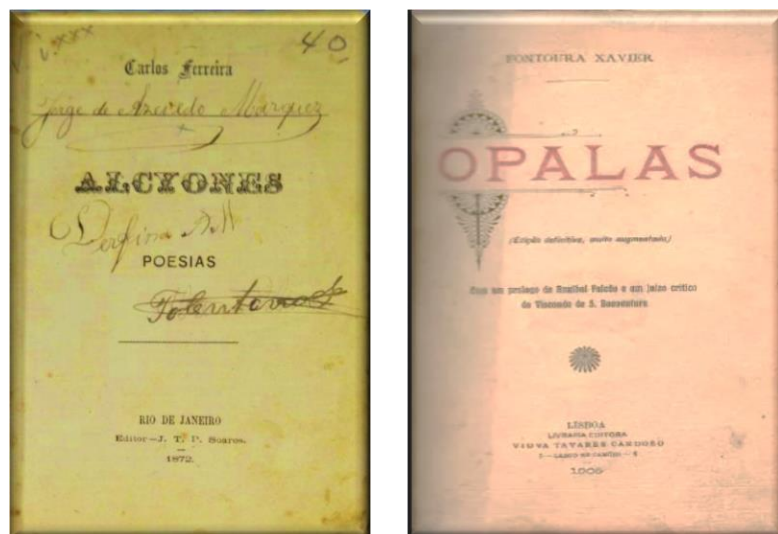
No ano seguinte, Vicente Augusto de Carvalho lança sua tradução de mais uma flor, “Remorso póstumo”, em seu livro *Ardentias*, reeditada em Schadeck (2016).

Em 1887, temos “O homem e o mar” em tradução de Augusto de Lima, no volume *Contemporâneas*, pela G. Leuzinger e Filhos. O poema é reeditado em 1909 em seu livro *Poesias*, pela H. Garnier, e em Félix Pacheco (1933b).

Em 1888, Olavo Bilac publica sua paráfrase “A cabeleira” em *Poesias*, pela Teixeira & Irmão. Foi incluída em Magalhães Jr. (1950) e Schadeck (2016).

---

<sup>2</sup> Aqui acrescenta-se o adendo de Antonio Candido (1989, 36): “... além de parafrapear ‘*Recueillement*’ em ‘Minha dor’ e ser o único até os nossos dias (salvo erro) a transpor ‘*Franciscae meae laudes*’ numa adaptação livre: ‘Termas de luz’”.



Carlos Ferreira, 1872; Fontoura Xavier, aqui na edição de 1905



Vicente A. de Carvalho, 1885; Augusto de Lima, 1887; Olavo Bilac, 1888

### Século XX, dos anos 1900 aos anos 1920

Para 1900 temos a publicação de *Ermida*, livro de poemas de Cassiano Tavares Bastos, então com quinze para dezesseis anos, trazendo “Hino à beleza (simples imitação)”. Será reeditado em seu *Baudelaire no idioma vernáculo*, de 1963.

Em 1908 é lançado o livro *Vaidades*, de Manuel Batista Cepelos, contendo suas traduções de “O homem e o mar”, “Perfume exótico”, “Cabelos”, “Uma carniça”, “Harmonia da tarde”, “A uma malabarensense” e “O vinho dos operários”. “O homem e o mar” será reeditado por Félix Pacheco (1933b), e “A uma malabarensense” por Schadeck (2016).

Em 1912 sai “Perfume exótico” em *Visionário*, na tradução de Matheus de Albuquerque, pela Chardron de Lello.

Em 1917 aparecem mais três poemas: “O tonel de ódio”, “Uma carniça” e “O albatroz”, incluídos por Álvaro Reis em sua coletânea de 99 traduções de autores variados, chamada *Musa francesa*, publicada em Salvador. Essas traduções de Álvaro Reis foram republicadas por Félix Pacheco (1933a); as duas primeiras, por Magalhães Jr. (1950); a primeira delas, por Schadeck (2016).

Também em 1917, José Martins Fontes publica as traduções “Tristezas da lua” e “Sonho parisiense” em seu *Verão*, pela Typ. Escolástica Rosa, reeditado em 1921. “Tristezas da lua” foi incluído na *Antologia de tradutores*, de Olegário Mariano (1932) e em Magalhães Jr. (1950); e os dois poemas incluídos em Schadeck (2016).

Em 1924, saem “Elevação” e “Perfume exótico” em tradução de Henrique de Macedo, em seu livro *Nova primavera*, pela Santos e Macedo.



Henrique de Macedo, 1924

### Os anos 1930; a primeira tradução integral

É partir da década de 1930 que Baudelaire traduzido e publicado em livro no Brasil começa a ganhar corpo. Mesmo assim, até 1936 ele continua a comparecer de forma avulsa, somente em antologias.

Em 1931, Onestaldo de Pennafort traduz e publica “O albatroz”, “Ciganos em viagem” e “Convite à viagem” em *Espelhos d’água – jogos da noite*, pela Terra do Sol, que são reeditados em *Poesias*, pela Simões, em 1954, e incluídos em Schadeck (2016).

Em 1932, Eugênio Figueiredo lança sua tradução “A beleza” em *Scherzos e sinfonias*.

Também em 1932,<sup>1</sup> a Guanabara publica a *Antologia de tradutores* organizada por Olegário Mariano. Nela constam cinco poemas de Baudelaire: “Elevação”, traduzido por Eduardo Guimaraens; “Tristezas da lua”, por José Martins Fontes; “Alba espiritual”, “O sino rachado” e mais um “Tristezas da lua”, por Félix Pacheco.

Em 1933, Félix Pacheco publica três plaquetas de tiragem limitada pela gráfica do Jornal do Comércio, Rodrigues & C., todas elas contendo traduções de Baudelaire. Vejamos os poemas e respectivos tradutores presentes nessas publicações de Félix Pacheco:

a. *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação*, discurso que proferiu na Academia Brasileira de Letras em novembro de 1932, lançado no ano seguinte, traz suas traduções “Sublimação” e “Correspondências”.

b. *O mar, através de Baudelaire e Valéry* traz: “O albatroz”, “A vida anterior”, “O homem e o mar”, “Perfume exótico” e “A uma branca dos trópicos”, Félix Pacheco; “A vida anterior”, Otávio Augusto; “O homem e o mar”, Manuel Batista Cepelos; “O albatroz”, Antônio Define; “O albatroz”, Teófilo Dias; “O albatroz”, “A vida anterior”, “O homem e o mar” e “Perfume exótico”, José Gonçalves; “O albatroz”, “A vida anterior”, “O homem e o mar”, “Perfume exótico” e “A uma dama crioula”, Eduardo Guimaraens; “O homem e o mar”, Augusto de Lima; “O albatroz”, Álvaro Reis; “O homem e o mar”, Eduardo Tourinho. “A vida anterior” e “A uma dama crioula” serão reeditadas em Schadeck (2016).

c. *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Charles Baudelaire* traz: “O azar”, “Sepultura de um poeta maldito” e “Lamentações de um Ícaro”, Félix Pacheco; “Sepultura de um poeta maldito”, Elmano Cardim; “O azar” e “As queixas de um Ícaro”, Eduardo Guimaraens. As traduções de Félix Pacheco de “Sepultura” e “Lamentações” estão incluídas em Schadeck (2016).

Em 1934, sai uma quarta plaqueta de Félix Pacheco, *Baudelaire e os gatos*, pela mesma Rodrigues & C. Contém: “O gato” (XXXIV), “O gato” (LII) e “Os gatos” (LXVIII), Félix Pacheco; “O gato” (XXXIV) e “Os gatos” (LII e LXVIII), Erastro (pseud.); “Os gatos”, Lindolfo Gomes. As três traduções de Félix Pacheco são incluídas em Schadeck (2016).

No mesmo ano, temos “A gigante” em tradução de José Martins Fontes em seu *Nos rosais das estrelas*, Santos, que será republicada em 1936 em *Poesias completas*.

Em 1936, Guilherme de Almeida lança sua seleção e tradução de *Poetas de França*, pela Companhia Editora Nacional. De Baudelaire, o volume traz “Perfume exótico”, “A cabeleira”, “O convite à viagem”, “Spleen” II, III e IV e “O gosto do nada”. Esses poemas serão republicados em

---

<sup>1</sup> Há quem dê o ano de 1933. Como o volume não traz data de publicação, adoto aqui o ano que consta em sua biografia oficial na ABL e em outras fontes.



seu florilégio de 1944. Em 2011, essa seleta é relançada pela editora Babel, com apoio da Casa das Rosas.

Então, em 1937 vem um fato até então inédito: pela primeira vez temos a tradução integral de uma obra de Baudelaire no Brasil. É o volume de seus *Pequenos poemas em prosa*, lançado pela Athena Editora em sua Biblioteca Clássicos, pela lavra de um certo “Paulo M. de Oliveira”. Na verdade, tratava-se de pseudônimo utilizado por Aristides Lobo, com que assinou várias traduções suas durante os períodos que passou encarcerado como preso político durante a ditadura Vargas.<sup>2</sup>

Ainda em 1937, Osório Dutra lança seu livro *Serenidade* pela Civilização Brasileira, contendo a tradução de “Os gatos”. Esta será reeditada em 1948 em *Cores, perfumes e sons*.

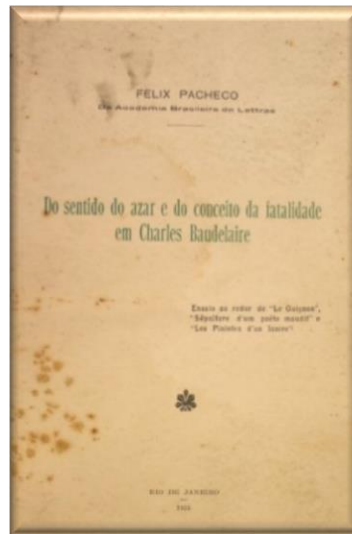
Em 1939, Wenceslau de Queiroz lança sua paráfrase de “*De profundis clamavi*” e “O céu” em *Rezas do diabo*, pela gráfica Revista dos Tribunais. Foram incluídos em Magalhães Jr. (1950) e Schadeck (2016).



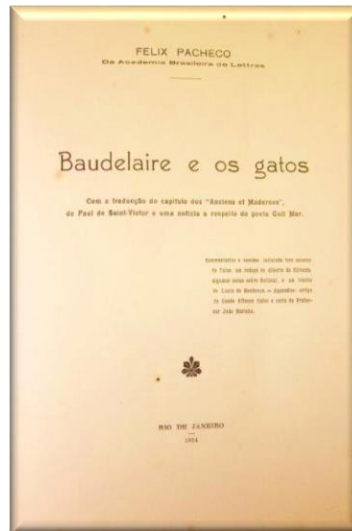
Onestaldo de Pennafort, 1931; Vários, 1932

---

<sup>2</sup> Sobre Aristides Lobo e seu pseudônimo “Paulo M. [de] Oliveira”, ver BOTTMANN (2012). Sobre o pioneirismo editorial da Athena, ver BOTTMANN (2012-2016).



Félix Pacheco e outros, 1933



Félix Pacheco e outros., 1933 e 1934



Guilherme de Almeida, 1936; "Paulo M. de Oliveira", 1937

## Os anos 1940

Em 1941, sai "Le poison" naquela inédita tradução de Luiz Delfino de 1871, numa coletânea póstuma de poemas e traduções de sua lavra, chamada *O Cristo e a adúltera*, pela Irmãos Pongetti. Foi reeditado em Schadeck (2016).

Em 1942, Álvaro Goulart de Oliveira publica "Harmonia da tarde" e "Recolhimento" em seu volume *Rosácea sem luz*, pela Elvino Pacai.

Nessa altura, temos um caso interessante que registro a título de curiosidade, embora não se trate de uma tradução. A francesa Librairie Victor, durante a ocupação nazista na França, criou uma espécie de sucursal no Rio de Janeiro, chamada Chantecler, editando em francês obras que teria dificuldade de publicar na França ocupada. Em 1942, entre suas primeiras publicações, a Chantecler – "*département des éditions littéraires de la Librairie Victor*", como se apresentava no colofão de seus livros – lançou *Les Fleurs du mal* em "*édition définitive*", com prefácios de André Gide e Théophile de Gautier, trazendo inclusive os seis poemas proibidos de Baudelaire, que só seriam liberados na França em 1949.

Em 1943, temos uma seleta com o curioso título de *Arabescos filosóficos*, em tradução de Dyrio Gorgot, como quarto volume da coleção "Os Grandes Pensadores", da editora Vecchi. Traz 27 dos pequenos poemas em prosa, destacando excertos e aforismos: "Estrangeiro", "Um engraçado", "O louco e a Vênus", "O cão e o frasco", "As multidões", "As viúvas", "A solidão", "Olhos de pobres", "Moeda falsa", "Embriagai-vos", "As janelas", "Cavalo de raça", "O porto", "*Anywhere out of the world*", "Exterminemos os pobres", "Os bons cães", "Desespero de velha", "A morte espiritual", "O mal vítreo", "A mulher selvagem e a querida", "O velho saltimbanco", "O

relógio”, “Brinquedo de pobre”, “Presentes de fadas”, “As tentações, ou Eros, Ploto e a Glória”, “Os projetos” e “Morte heroica”.

Em 1943, Osório Dutra publica “Sísifo” e “A vida anterior” em seu volume *Mundo sem alma*, pela Sauer. “Sísifo” será reeditado em 1948 em *Cores, perfumes e sons*.

Em 1944, a José Olympio publica em sua Coleção Rubáiyát o florilégio com 21 poemas selecionados e traduzidos por Guilherme de Almeida, *Flores das “Flores do mal” de Charles Baudelaire*, que terá grande fama. São retomados os sete poemas publicados em 1936, em *Poetas de França*, e acrescentados catorze, a saber: “Benedição”, “O albatroz”, “A vida anterior”, “A beleza”, “Hino à beleza”, “Uma carniça”, “Remorso póstumo”, “Hoje, que dirás tu...”, “A bela nau”, “Spleen” [LXXVIII], “Recolhimento”, “A uma passante”, “A alma do vinho” e “As litanias de Satã”. “O albatroz”, “Remorso póstumo” e “A alma do vinho” foram incluídos em Magalhães Jr. (1950).

Note-se de passagem: em 1996, sai o que parece ser uma seleta da seleta de Guilherme de Almeida, a cargo de Maura Sardinha, com o título de *Algumas flores de Flores do mal*, que a Ediouro publicou em sua coleção Clássicos de Ouro. O volume traz na quarta capa um tosquíssimo apelo ao leitor, nos versinhos paródicos do cantor Antônio Maria:

[...] Ninguém Me Ama, Ninguém Me Quer... Ninguém Me Chama de Baudelaire...” – a Famosa Frase Se Justifica Neste Volume da Coleção Clássicos de Ouro. Com a Leitura, Percebe-se que Muitos Gostariam de Ser Chamados de Baudelaire, Tamanha a Habilidade Verbal do Escritor.

Em 2011, o florilégio de Guilherme de Almeida volta a ser condignamente publicado pela editora 34, com as ilustrações que Matisse fizera para uma edição francesa em 1947 e uma apresentação de Manuel Bandeira, de 1965.

Voltando aos anos 1940, ainda em 1944, com o monumental lançamento da obra quase completa de Edgar Allan Poe no Brasil em *Poesia e prosa*, pela Editora Globo de Porto Alegre, temos o prefácio “O homem e a obra”, ensaio de Baudelaire sobre Poe, em tradução de Milton Amado e Oscar Mendes. É reeditado pela Nova Aguilar em 1986 e reedições, e em *Poemas e ensaios* pela Globo em 2009.

Também em 1944, a Vecchi publica *Os mais belos contos franceses dos mais famosos autores*, trazendo “Os dons das fadas” em tradução de Frederico dos Reis Coutinho, com reedições até 1958.

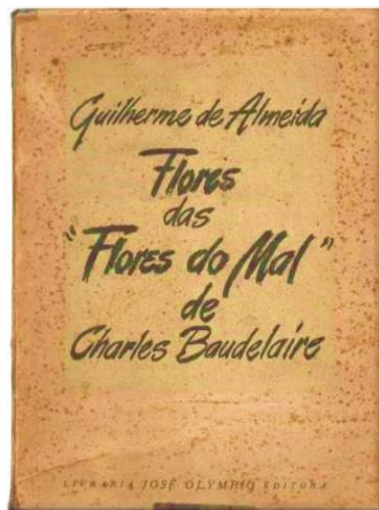
Em 1945, Manuel Bandeira tem sua tradução de “Epílogo” (dos *Pequenos poemas em prosa*) publicada em *Poemas traduzidos*, uma edição de luxo com tiragem limitada pela R.A. [Revista Acadêmica]. Sai em sucessivas reedições aumentadas pela Globo em 1948; pela José Olympio, Coleção Rubáiyát, em 1956; pela Edições de Ouro em 1966; pela José Aguilar, em

*Poema e prosa*, em 1976, e Nova Aguilar em 2009; pela Global em 2016, e nas inúmeras impressões e reimpressões de *Estrela de vida inteira*.

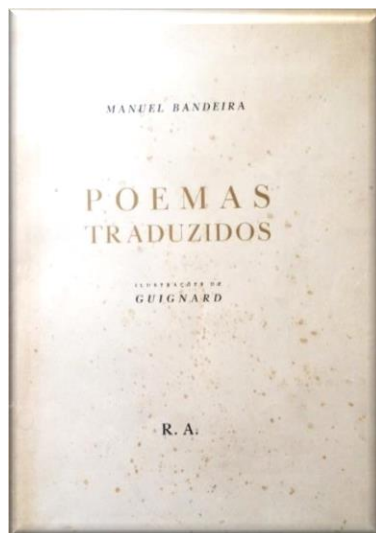
Para 1947, registro outra curiosidade: o lançamento de uma edição de luxo de *Les Fleurs du mal*, em francês, com tiragem restrita a 500 exemplares, pelo efêmero Instituto Progresso Editorial, como primeiro volume de sua "Collection de Poètes Maudits".

Em 1948, temos uma preciosidade editorial: João Cabral de Melo Neto imprime e publica *Cores, perfumes e sons: poemas de Baudelaire*, com 35 poemas em tradução de Osório Dutra, com tiragem restrita a 100 exemplares. Sai pel' "O Livro Inconsútil", a pequena editora e gráfica artesanal de João Cabral em Barcelona. A título de curiosidade, consta que o nome "O Livro Inconsútil" lhe foi sugerido por Manuel Bandeira, designando a brochura de folhas soltas, sem costura, e provavelmente também (imagino eu) com uma piscadela à *Túnica inconsútil* de Jorge de Lima. Os poemas presentes em *Cores, perfumes e sons* são os seguintes: "Elevação", "Correspondências", "O inimigo", "Sísifo" (trad. livre), "Boêmios em viagem", "A beleza", "O ideal", "A gigante", "Perfume exótico", "Adoro-te à feição...", "A mulher estéril", "De profundis clamavi", "A judia" (XXXII), "O balcão", "O anjo da guarda" (XLII), "Harmonia da tarde", "Convite à viagem", "Conversação", "Soneto de outono", "Os gatos" (LXVIII), "O sino rachado", "Spleen" (LXXVII), "Obsessão", "A marmita", "Hino", "Pôr do sol romântico", "O abismo", "Recolhimento", "Os cegos", "A mulher que passa", "Epígrafe para um livro condenado", "A destruição", "A fonte de sangue", "A morte dos pobres" e "A viagem". "Perfume exótico" é relançado em Magalhães Jr. (1950) e "Os cegos" em Schadeck (2016).

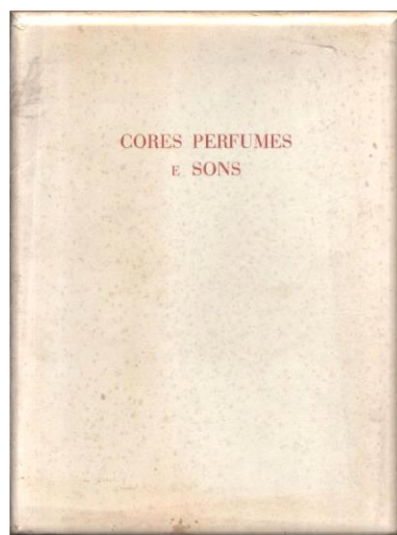
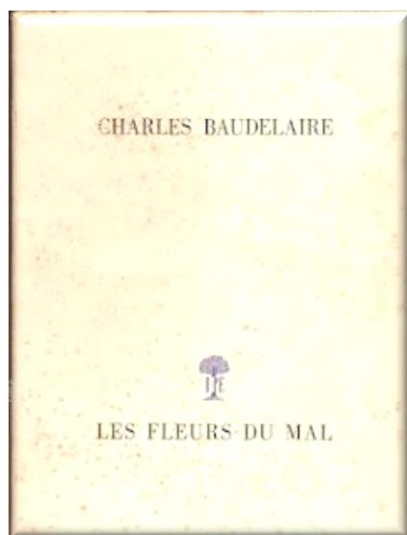
165



Álvaro G. de Oliveira, 1942; Guilherme de Almeida, 1944



Frederico dos Reis Coutinho, 1944; Manuel Bandeira, 1945



Ch. Baudelaire, 1947; Osório Dutra, 1948

## Os anos 1950

Um lançamento importante em 1950 é a *Antologia de poetas franceses (do século XV ao século XX)*, organizada por Raymundo Magalhães Jr., em dois volumes, pela editora Tupy. O interessante a notar nessa antologia é a compilação desde traduções iniciais de Baudelaire publicadas no século XIX em suportes mais efêmeros, como jornais e revistas, num total de 25 poemas seus. São eles, com seus respectivos tradutores: "A cabeleira" (paráfrase), Olavo Bilac; "Os gatos", Delfim Guimarães (de Portugal); "O albatroz", "A alma do vinho" e "Remorso póstumo", Guilherme de Almeida; "De profundis clamavi" (paráfrase) e "O céu...", Wenceslau de Queiroz; "O frasco" e "O sol", Fontoura Xavier; "Um morto alegre", "Luminares", "Litanias de Satã", "Oração", "Intimidade", "Encontro de rua", "O sino partido", Paulo Cesar Pimentel; "A gigante", Lopes Filho; "Tristezas da lua", Martins Fontes; "O tonel do ódio" e "Uma carniça",

Álvaro Reis; “Elevação”, Eduardo Guimaraens; “O convite para a viagem”, Felipe d’Oliveira; “Perfume exótico”, Osório Dutra; “O espectro” e “A fonte de sangue”, Teófilo Dias.

Ainda em 1950, sai uma nova tradução dos *Pequenos poemas em prosa*, também na íntegra, agora por Aurélio Buarque de Hollanda, na já citada Coleção Rubáiyát da editora José Olympio. A partir de 1976, a tradução de Aurélio Buarque passa a ser publicada pela Nova Fronteira.

Em 1952, a W.M. Jackson lança uma extensa coletânea de *Poesias* em dois tomos, correspondentes aos volumes XXXVIII e XXXIX de sua coleção Clássicos Jackson, com organização de Ary de Mesquita, trazendo de Baudelaire “A carniça” em tradução sua e “Dança macabra” em tradução de Mário Faccini. Essa antologia foi republicada em 1988 pela Ediouro com o título de *O livro de ouro da poesia universal*.

No mesmo ano, Heitor Fróes lança “O inimigo” em *Meus poemas... dos outros*, em Salvador.

Em 1953, temos as adaptações “Elevação” e “*Semper eadem*” por Hélio Teixeira, em seu volume *Ritmos*, pela Cicerone Brasileiro. “Elevação” é reeditada em 1955, no volume *Horizonte (poemas e trovas)*, pela Tupy.

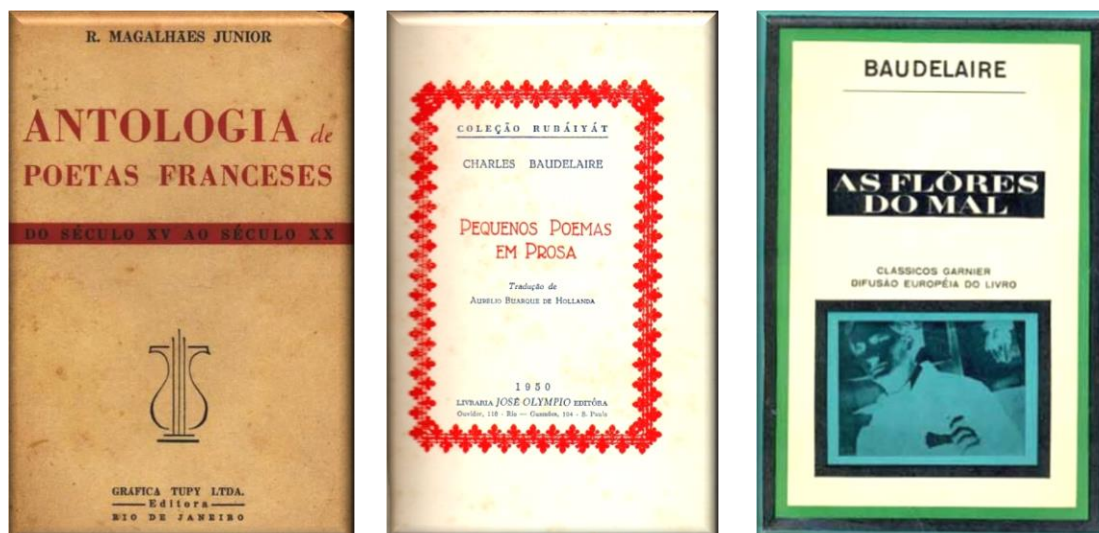
Em 1955, saem mais duas flores adaptadas por Hélio Teixeira em *Horizonte (poemas e trovas)*, pela Tupy: “O homem e o mar” e “Noturno” (paráfrase), além da reedição de “Elevação”.

Em 1958, Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Rónai lançam o terceiro volume de *Mar de histórias*, em seleção e tradução de ambos, trazendo “A morte heroica”. Na edição revista e aumentada dessa antologia do conto mundial pela Nova Fronteira, a partir de 1980 o conto de Baudelaire passa a constar no quarto volume, “Do romantismo ao realismo”.

Em 1958, mais um marco na baudelairiana brasileira: saem as *Flores do mal* na tradução praticamente integral de Jamil Almansur Haddad – faltando, alerta-nos Junqueira (1985), apenas cinco dos poemas que compõem a obra – pela Difusão Europeia do Livro (DIFEL), em sua coleção Clássicos Garnier. Será publicada também pela Max Limonad em 1981, em 1984 pela Abril Cultural e pelo Círculo do Livro, com reedições até 1995. Depois dessa data, triste destino tem a afamada tradução de Jamil Almansur Haddad: a partir de 2001, é despudoradamente apropriada e estropiada pela Martin Claret, em sucessivas reedições até 2011, atribuindo sua lavra a Pietro Nasseti.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Ver a propósito o pioneiro artigo de Ivo Barroso, desde 2001 denunciando a fraude em “Flores roubadas de jardim alheio”, artigo disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ibarroso3.html>.



Vários, 1950; Aurélio Buarque de Hollanda, 1950; Jamil Almansur Haddad, 1958

## Os anos 1960

Voltando a ares mais salubres, em 1961 temos um de seus pequenos poemas em prosa, "O jogador generoso", em *Obras primas do conto fantástico*, com organização de Jacob Penteadó para a Livraria Martins, em sua coleção Obras-Primas.

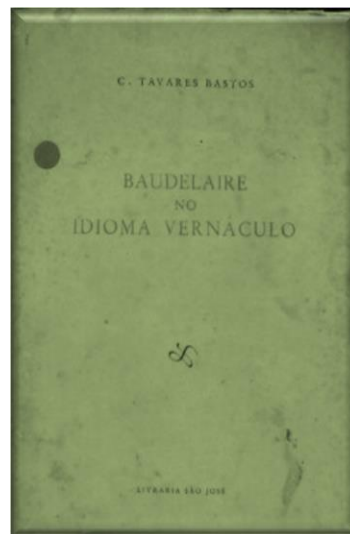
Em 1963, há o lançamento de um importante estudo bibliográfico de Baudelaire no Brasil, por Cassiano Tavares Bastos, chamado *Baudelaire no idioma vernáculo*, pela São José. O volume inclui suas traduções de "A gigante", "Sed non satiata", "Francisca meae laudes", "Exame da meia-noite", "O fim da jornada" e a reedição de "Hino à beleza". "Exame da meia-noite" e "O fim da jornada" foram reeditados por Schadeck (2016).

Ainda em 1963, "A fanfarlô" comparece na coletânea *Novelas francesas*, organizada por Alcântara Silveira, pela Cultrix, com tradução de Leyla Perrone-Moysés. Vale notar que, pelo menos entre as publicações em livro, esta é a primeira tradução de Baudelaire feita por uma mulher.

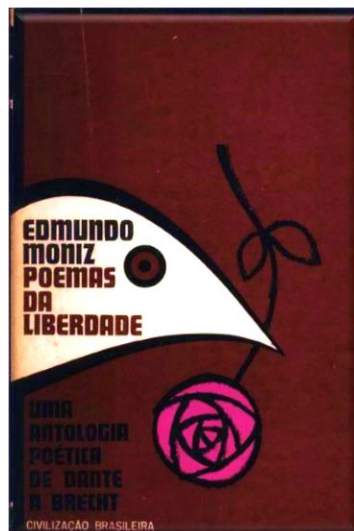
Em 1964, Mauro Mendes Villela lança sua tradução com *Algumas "Flores do mal"*, pela Bernardo Álvares de Belo Horizonte. São dezessete, a saber: "O albatroz", "Bênção", "O homem e o mar", "O sino fendido", "Elevação", "Reversibilidade", "A música", "O inimigo", "Recolhimento", "Correspondências", "Canto de outono", "Spleen", "Castigo do orgulho", "O relógio", "Harmonia da tarde", "As velhinhas", "A beleza".

Em 1967, sai pela Civilização Brasileira uma antologia com seleção e tradução de Edmundo Moniz, *Poemas da liberdade – uma antologia poética de Dante a Brecht*. Baudelaire está presente com "Crepúsculo da tarde".





Não consta, 1961; Tavares Bastos e outros, 1963



Edmundo Moniz, 1967

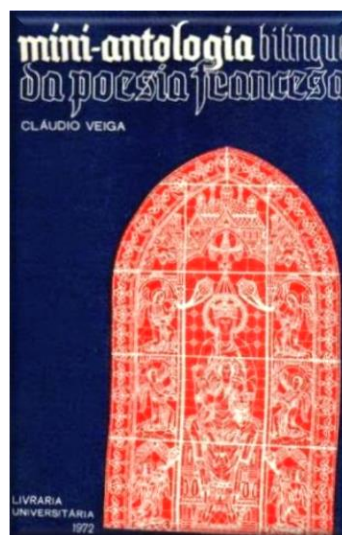
## Os anos 1970

Para a década de 1970, tenho notícia de três publicações.

Em 1971, sai a primeira tradução efetivamente integral das *Flores do mal*, feita por Ignácio de Souza Moitta, de tiragem restrita, lançada pelo Conselho Estadual de Cultura do Pará, em sua Coleção Cultural Paraense.

Em 1972, Cláudio Veiga lança sua *Miniantologia bilingue da poesia francesa*, com dois poemas de Baudelaire: "Correspondências" e "Recolhimento", pela Livraria Universitária. Serão republicados em sua nova antologia bastante ampliada de 1991 e novamente aumentada em 1999 (ver adiante).

Em 1979, Dante Milano publica a tradução de catorze poemas de Baudelaire em seu volume de *Poesia e prosa*, pela editora da UERJ e Civilização Brasileira. São eles: “Estes versos te dou...”, “*Semper eadem*”, “A música”, “O gato” (XXXIV), “Horror simpático”, “Um fantasma” (I – As trevas), “Canção da sesta”, “*O heautontimoroumenos*”, “O irremediável”, “Spleen” (LXXVII), “O repuxo”, “O Letes”, “Brumas e chuvas” e “O relógio”. Serão reeditados em 1988, em sua antologia *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*.



Ignácio de Souza Moitta, 1971; Cláudio Veiga, 1972

## Os anos 1980

Em 1981, temos *Meu coração desnudado*, em tradução de Aurélio Buarque de Hollanda, pela Nova Fronteira.

Em 1982, saem *Os paraísos artificiais* (“O ópio” e “Poema do haxixe”), em tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib, no segundo volume da coleção “Rebeldes Malditos” da L&PM.

Em 1984, temos *Coração desnudado: 8 poetas franceses*, em seleção e tradução de Maria José de Carvalho, em edição bilíngue, pela editora Roswitha Kempf. De Baudelaire há “XXV”, “*sed non satiata*”, “o gato”, “alquimia da dor”, “os gatos”, “a cabeleira” e “as litâneas de satã”. Vale notar que estes são os primeiros poemas de Baudelaire em livro com tradução de lavra feminina.

Em 1985, sai pela Nova Fronteira outra tradução integral d’*As flores do mal*, que se celebrizará: realizada por Ivan Junqueira, traz também amplo aparato crítico e bibliográfico. Em 1995 é republicada em *Poesia e prosa* de Charles Baudelaire, com organização de Ivo Barroso, e em 2012 passa a ser editada também pela Saraiva de Bolso.

Para 1985, temos “Correspondências” em tradução de Eliane Fittipaldi, em *A estética simbolista*, em organização de Álvaro Cardoso Gomes, pela Cultrix.

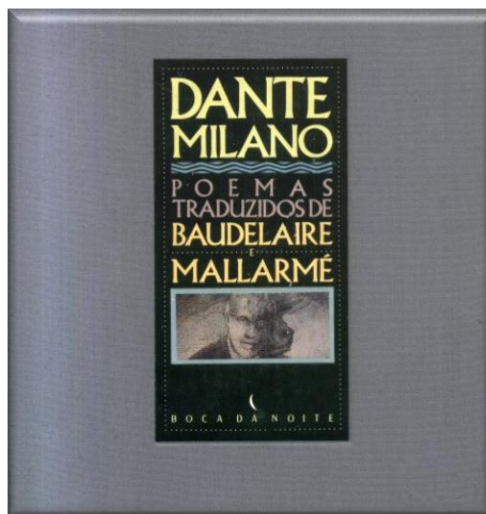
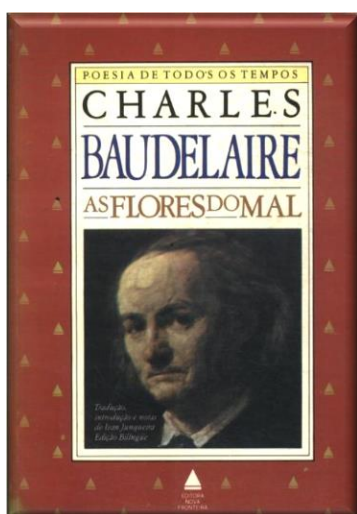
Ainda no mesmo ano, há a publicação póstuma da “Carta de Paris”, de Ana Cristina César, paráfrase de “*Le cygne*”, em *Inéditos e dispersos*, pela Brasiliense.

Em 1987, temos “A gigante” em tradução de Décio Pignatari, na coletânea *Folhetim: poemas traduzidos*, pela editora da Folha de S. Paulo. Reeditado em *Poesia pois é poesia 1950-2000*, pela Ateliê/EdUNICAMP, em 2004.

Em 1988, aparece *A modernidade de Baudelaire*, com organização de Teixeira Coelho e tradução de Suely Cassal, pela Paz e Terra. É reeditada em 1996 obra *Sobre a modernidade*, em sua coleção Leitura.

Também em 1988, sai a respeitada coletânea de *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*, por Dante Milano, pela editora Boca da Noite. Traz ao todo 38 poemas, catorze publicados em 1979 em *Poesia e prosa*, e mais “Ao leitor”, “Adorar-te é adorar a cúpula noturna”, “A carniça”, “A varanda”, “Toda ela”, “A que está sempre alegre”, “Harmonia da tarde”, “Mártir”, “A Beatriz”, “Uma viagem a Cítera”, “O vinho do solitário”, “A morte dos amantes”, “A morte dos pobres”, “Hino à Beleza”, “Um fantasma – O retrato”, “Canto de outono”, “Soneto de outono”, “Obsessão”, “Amor à ilusão”, “Hino”, “Sobre ‘O Tasso na prisão’, de Delacroix”, “O absimmo”, “O exame da meia-noite” e “Recolhimento”.

Ainda em 1988, temos mais uma tradução de *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris...)*, agora por Dorothée de Bruchard, em edição bilíngue, pela editora da UFSC. Essa tradução foi relançada pela Hedra em 2007.



Ivan Junqueira, 1985; Dante Milano, 1988

Em 1990, temos “As promessas de um rosto” na antologia *Poesia erótica em tradução*, com seleção e tradução de José Paulo Paes, pela Companhia das Letras.

Também em 1990, sai *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris* em edição bilíngue pela EdUSP e Imaginário, com tradução de Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa. Essa tradução foi relançada em 1999 pela Scrinium/ Contracapa, como oitavo volume de sua coleção Canto Literário.

Em 1991, sai “O homem e o mar” em tradução de Ivo Barroso, em sua antologia *O torso e o gato – o melhor da poesia universal*, pela Record.

Continuando em 1991, temos *Escritos sobre arte*, com quatro ensaios de Baudelaire em tradução de Plínio Augusto Coelho, pela EdUSP e Imaginário. São eles: “Da essência do riso”, “Alguns caricaturistas estrangeiros”, o póstumo “A arte filosófica” e “A obra e a vida de Eugène Delacroix”. Em 1995, um excerto de “Alguns caricaturistas estrangeiros” é republicado em *Os caprichos de Goya*. O volume é relançado pela Hedra em 2008.

No mesmo ano, temos *Poetas franceses do século XIX*, com seleção e tradução de José Lino Grünewald, pela Nova Fronteira, com “Um alegre cabaré na estrada de Bruxelas a Uccle”.

Também em 1991, sai a coletânea *Os catalépticos* com organização de Antônio Thadeu Wojciechowski, Marcos Prado, Roberto Prado e Sérgio Viralobos, pela curitibana Lagarto. Traz em “livre-adaptação”, como propugna Wojciechowski, os poemas “Alma do vinho” (Wojciechowski e R. Prado) e “O vinho dos amantes” (M. e R. Prado, Wojciechowski).

Ainda em 1991, é lançada a *Antologia da poesia francesa (do século IX ao século XX)*, selecionada e traduzida por Cláudio Veiga, pela Record. São reeditados os poemas já presentes em sua *Miniantologia* de 1972, “Correspondências” e “Recolhimento”, e são acrescentados “Os gatos”, “O sino rachado”, “Os cegos”, “Harmonia do entardecer”, “*Spleen (Quand le ciel bas et lourd...)*” e “As velhinhas”. Em sua reedição ampliada de 1999, foram incluídos mais três poemas: “A morte dos amantes”, “A morte dos pobres” e “A morte dos artistas”.

Em 1992, sai o volume com *Reflexões sobre meus contemporâneos*, em tradução de Plínio Augusto Coelho, pela EdUC e Imaginário.

Em 1992, temos *Um comedor de ópio*, em tradução de Annie Marie Cambe, pela Newton Compton.

Em 1993, a Vozes publica *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*, em tradução de Edison Darci Heldt.

No mesmo ano, Mário Laranjeira lança seu *Poética da tradução – do sentido à significância* na coleção Criação e Crítica, v. 12, pela EdUSP. O livro traz em apêndice uma

seção de “Poemas e traduções”, contendo para Baudelaire “La Mort des amants” e as traduções de Jamil Almansur Haddad e de Ivan Junqueira.

Em 1994, a Newton Compton publica outra tradução d’*O poema do haxixe*, por Annie Marie Cambe.

Em década tão fértil, merece destaque o alentado volume de *Poesia e prosa* organizado por Ivo Barroso, que sai em 1995 pela Nova Aguilar, acompanhado de extenso aparato crítico. Contém: *As flores do mal*, *Pequenos poemas em prosa*, *Paraísos artificiais*, “Seleta de máximas consoladoras sobre o amor”, “*A fanfarlô*”, “Moralidade do brinquedo”, *Projéteis*, *Meu coração a nu*, “Como pagar as dívidas quando se tem gênio”, “Conselhos aos jovens literatos”, “*Madame Bovary*”, “*Théophile Gautier*”, “Reflexões sobre alguns de meus contemporâneos”, “Os miseráveis”, “Aniversário do nascimento de Shakespeare”, “*Edgar Allan Poe*”, “Salão de 1845”, “O museu clássico do Bazar Bonne-Nouvelle”, “Salão de 1846”, “Da essência do riso e, de modo geral, do cômico nas artes plásticas”, “Alguns caricaturistas franceses”, “Alguns caricaturistas estrangeiros”, “Exposição Universal (1855)”, “A arte filosófica”, “Salão de 1859”, “O pintor da vida moderna”, “A obra e a vida de Eugène Delacroix”, “Carta a Wagner”, “Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris”. Os tradutores, entre portugueses e brasileiros, são Alexei Bueno, Antonio Paulo Graça, Aurélio Buarque de Hollanda, Cleone Augusto Rodrigues, Fernando Guerreiro, Heitor Ferreira Costa, Ivan Junqueira, Joana Angélica d’Ávila Melo, José Saramago, Maiza Martins de Siqueira, Manuel Bandeira, Marcela Mortara, Mario Pontes, Marise M. Curioni, Plínio Augusto Coelho, Suely Cassal e Wilson Coutinho.

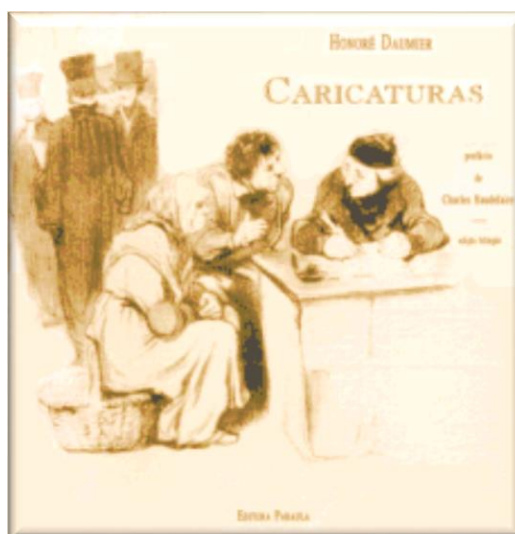
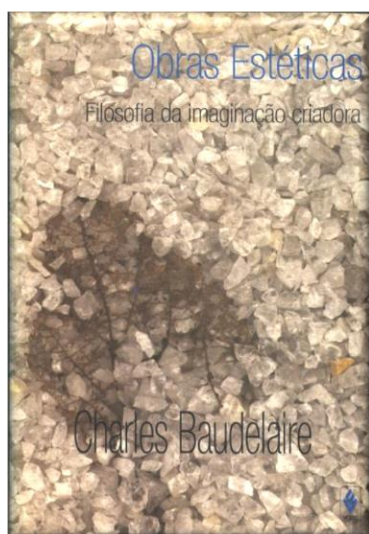
Ainda em 1995, a Imago lança *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, em tradução de Leda Tenório da Motta.

Também em 1995 saem *Os Caprichos de Goya* com artigos de vários autores, pela Imaginário, retomando o ensaio de Baudelaire, “Alguns caricaturistas estrangeiros”, lançado pela mesma editora no supracitado *Escritos sobre arte* (1991).

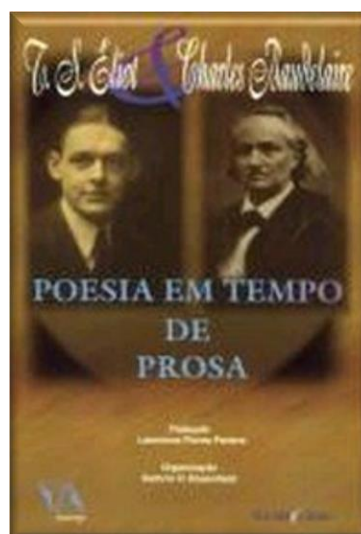
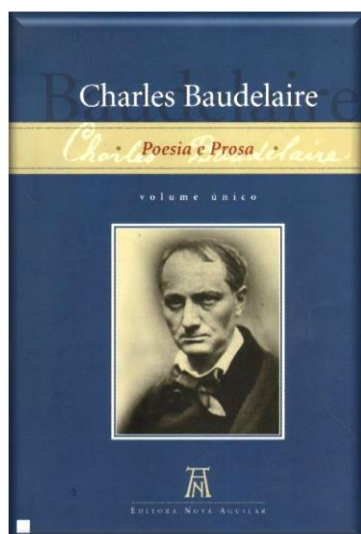
No mesmo ano, pela editora Paraula temos “Alguns caricaturistas franceses: Daumier”, à guisa de prefácio do volume *Caricaturas*, de Honoré Daumier, com tradução por Sueli Bueno Silva e Eloísa Silveira Vieira.

Em 1996, sai pela Iluminuras/FAPERGS uma coletânea organizada por Kathrin Rosenfield, chamada *Poesia em tempo de prosa*, com poemas de T.S. Eliot e Baudelaire (de Baudelaire temos “As réprobas”, “O gato”, “O cachimbo”, “A serpente que dança”, “A alma do vinho”, “O albatroz”, “O gosto do nada”, “Spleen” e “Os paraísos artificiais”) traduzidos por Lawrence Flores Pereira.

Também em 1996, temos mais uma tradução de “A fanfarlo”, por Elisa Tamajusuku, Carmen Serralta e Rosa M. de Freitas, em edição bilíngue pela editora Paraula.



Edison Darci Heldt, 1993; Sueli B. Silva e Eloísa S. Vieira, 1995



Vários, 1995; Lawrence Flores Pereira, 1996

### Século XXI, os anos 2000

Em 2001, sai “O vinho”, com tradução de Alexandre Ribondi, numa coletânea chamada *Prazeres e riscos*, com textos de vários autores, pela L&PM.

Também em 2001, temos a espantosa fraude da Martin Claret citada mais acima, com a apropriação e estropiamento da tradução de Jamil Almansur Haddad, espuriamente atribuída a Pietro Nassetti.<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Ver o ano de 1958 e respectiva nota.

Em 2002, Bruno Tolentino publica seu *O mundo como ideia*, pela Globo Livros, trazendo a tradução de três poemas de Baudelaire: “O abismo”, “O inimigo” e “Os faróis”.

No mesmo ano, a editora Landy publica *Pequena antologia de poemas franceses – de François Villon a Fernando Pessoa*, edição bilíngue com concepção e tradução de Renata Cordeiro. De Baudelaire temos “A cabeleira” e o poema em prosa “Um hemisfério numa cabeleira”.

Também em 2002, Baudelaire comparece com “Edgar Poe, sua vida e suas obras” em posfácio a *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Poe, com tradução de José Marcos Mariani de Macedo, pela Cosac Naify, em sua coleção Prosa do Mundo.

Em 2003, temos outro *O poema do haxixe*, agora em tradução de Eduardo Brandão pela Aquariana.

Ainda em 2003, sai *Flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*, com tradução de Juremir Machado da Silva, em edição bilíngue, pela editora Sulina. Traz 84 flores, entre elas “A serpente que dança”, “A uma passante”, “Os olhos de Berta”, “A cabeleira”, “A beleza”, “Tristezas da lua”, “O gato”, “O vinho dos amantes”, “Perfume exótico”, “A bela nau”.

No mesmo ano, temos “Uma morte heroica” na tradução de José Augusto Carvalho e Luiz Cavalcanti de Menezes Guerra, na antologia *Contos franceses eternos*, organizada por Maria do Carmo Sepúlveda Campos e publicada pela Bom Texto.

Também em 2003, a Ícone publica *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*, em tradução de Lúcia Santana Martins.<sup>5</sup>

Em 2004, Anderson Braga Horta lança pela Thesaurus a obra *Traduzir poesia*, com a tradução das seguintes flores: “Correspondências”, “O albatroz”, “Elevação”, “Hino à beleza”, “*De Profundis Clamavi*”, “A música”, “*Spleen (Quand le ciel bas et lourd...)*”, “A destruição”, “A morte dos pobres” e “O fim da jornada”.

No mesmo ano, a Editora 34 lança o primeiro volume de *A pintura, textos essenciais*, organizado por Jacqueline Lichtenstein e tradução coordenada por Magnólia Costa. O volume traz “Salão de 1846 (Eugène Delacroix)”.

Ainda em 2004, temos o *Dicionário filosófico de citações* de Léon-Louis Grateloup, em tradução de Marina Appenzeller, pela Martins Fontes. Foi reeditado pela Coleção Folha Grandes Nomes do Pensamento, pelo Grupo Folha, em 2015.

---

<sup>5</sup> Ainda em 2003, e apenas para constar, duas traduções portuguesas são publicadas no Brasil: *Os paraísos artificiais*, por José Saramago, pela Ediouro; *O meu coração a nu*, por Maria Archer, pela Planeta de Agostini, num volume miniatura de 7 cm.

Em 2005, sai pela Thesaurus o volume *Poesia francesa: pequena antologia bilingue*, trazendo "Recolhimento", "A música", "O inimigo" e "A uma passante", a cargo de José Jeronymo Rivera.

Em 2006, temos novamente "O jogador generoso" na antologia *Os melhores contos fantásticos*, organizada por Flávio Moreira da Costa, em tradução de Celina Portocarrero, na coleção "Escolha de Mestre", pela Nova Fronteira.

Em 2006, a Record lança uma nova tradução de *Pequenos poemas em prosa*, agora por Gilson Maurity, "que se esmera em tornar a obra mais acessível ao grande público... evitando rebuscamentos de estilo ou a utilização de palavras pouco frequentes na linguagem atual", seja lá o que isso signifique.

Em 2008, temos uma coletânea chamada *O desejo de pintar e outros poemas em prosa*, organizada por Denyse Cantuária, com tradução e ilustrações de Mario Vale, pela Noovha América. Traz "O relógio", "Brinquedo de pobre", "As janelas", "O desejo de pintar", "O porto" e "A perda da auréola".

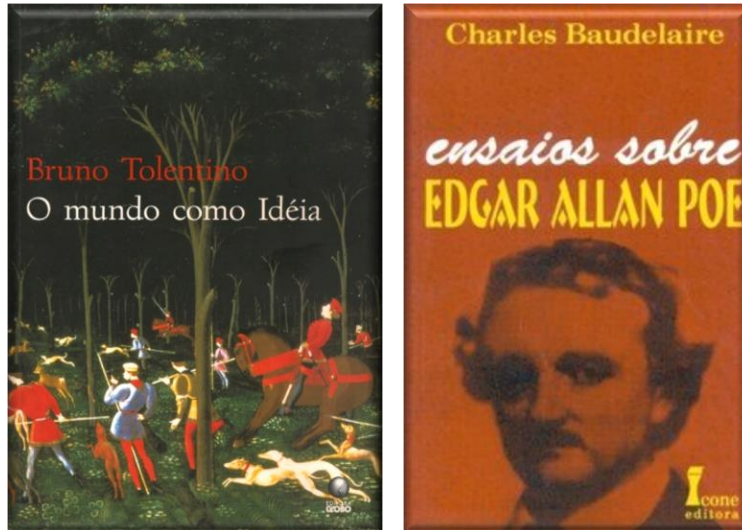
Em 2009, a Autêntica lança uma coletânea chamada *Manual do dândi: a vida com estilo*, em sua coleção Mimo, em organização e tradução de Tomaz Tadeu. Baudelaire comparece com seu ensaio "O dândi".

Também em 2009, sai outra tradução de *Meu coração desnudado*, esta por Tomaz Tadeu, em edição bilingue, também na coleção Mimo da editora Autêntica.

Ainda em 2009, sai pela Biblioteca Azul da Globo Livros a antologia *A alma do vinho*, em organização e tradução de Waldemar Rodrigues Pereira Filho, contendo "A alma do vinho" de Baudelaire.

No mesmo ano, mais um *O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*, em tradução de Oleg de Almeida, pela Martin Claret.





Bruno Tolentino, 2002; Lúcia S. Martins, 2003



Anderson Braga Horta, 2004

### Os anos 2010

Em 2010, temos uma coletânea chamada *Paisagem moderna*, com textos de Baudelaire e Ruskin selecionados e traduzidos por Daniela Kern, pela editora Sulina. Os textos de Baudelaire presentes na coletânea são “Salão de 1845: Paisagens”; “Salão de 1846: Da paisagem”; “Os dois crepúsculos” [i.é, uma carta, dois poemas – “A noite” e “A manhã” – e dois poemas em prosa – “O crepúsculo da noite” e “A solidão”]; “Salão de 1859: A Paisagem”; “Exposição Universal de 1855: Método de crítica. Da ideia moderna do progresso aplicada às Belas Artes. Deslocamento da vitalidade”; “Salão de 1859: O público moderno e a fotografia”; “O pintor da vida moderna”.

No mesmo ano, sai mais um *O pintor da vida moderna*, em tradução de Tomaz Tadeu, na coleção Mimo da Autêntica.

Também em 2010, a Berlendis e Vertecchia publica *Caninos: antologia do vampiro literário*, com organização de Bruno Berlendis de Carvalho, trazendo de Baudelaire “Metamorfoses do vampiro” em tradução de Ferreira Gullar.

Ainda em 2010, mais uma tradução de *Pequenos poemas em prosa*, agora num atroz cometimento de Milton Lins pela editora Bagaço.<sup>6</sup>

Em 2011, a Martin Claret lança uma tradução de Mário Laranjeira para *As flores do mal*, substituindo após várias denúncias aquele acinte que era a estropiada reprodução da tradução de Almansur em nome de Pietro Nasseti.

Também em 2011, sai mais uma tradução de *As flores do mal*, agora por Helena Amaral, pela editora Multifoco.

No mesmo ano, temos *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*, em organização de Roberto Acízelo de Sousa, pela Argos/UNOCHAPECÓ. Baudelaire comparece na antologia com “A imaginação”, excerto de *O pintor da vida moderna [A modernidade de Baudelaire]* em tradução de Suely Cassal.

Em 2012, o volume *Contos de imaginação e mistério*, de Edgar Allan Poe, traduzido por Cássio de Arantes Leite para a Tordesilhas, traz no prefácio um ensaio de Baudelaire, “Outras anotações sobre Edgar Poe”, este em tradução de Daniel Abrão.

Em 2013, surge uma nova tradução de *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, agora por Eliane Marta Teixeira Lopes, pela Autêntica.

Também em 2013, temos *Diários íntimos*, em tradução de Jonas Tenfen, pela Caminho de Dentro Edições.

No mesmo ano, sai *Quadros parisienses e Poemas do vinho*, em edição bilíngue, com tradução de Fernando Fagundes Ribeiro, pela editora Hexis.

Ainda em 2013, Ricardo Meirelles publica sua tradução “Brumas e chuvas”, ao lado das de Teófilo Dias, Jamil Almansur Haddad, Ignácio Moitta, Dante Milano, Ivan Junqueira e Juremir Machado da Silva para o mesmo poema, em “*Les fleurs du mal* no Brasil: as traduções de *Brumes e pluies*”, integrante do volume *Clássicos em tradução, rotas e percursos*, organizado por Marie-Hélène Catherine Torres et al., pela CopiArt/ PGET/UFSC.

Também temos para o mesmo ano uma terceira curiosidade em francês: a edição facsimilar da primeira edição de *Les Fleurs du mal*, de 1857, pela Poulet-Malassis et De Broise, com correções das provas de impressão. Saiu pelo Selo Hussardos, sob encomenda e em edição de luxo personalizada.

---

<sup>6</sup> Sobre Milton Lins, ver BOTTMANN (2010-17).

Em 2015, é lançada a extensa coletânea *Os franceses*, organizada por Luis Dolhnikoff, pela Hedra. De Baudelaire, a antologia traz a íntegra de seus cinquenta *Pequenos poemas em prosa*.

Em 2016, sai mais um *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, em tradução de Alessandro Zir, pela L&PM.

Também em 2016, sai a edição digital de *Contos insólitos*, na coleção Clássicos do Horror, Livro 11, pela Triumviratus, em organização de Paulo Soriano. A antologia traz de Baudelaire o poema em prosa "Cada qual com a sua quimera". É reeditado em 2017 em *Breves contos fantásticos*, pela mesma Triumviratus.

No mesmo ano, temos *Poemas de sedução da carne e da morte*, em seleção e tradução de Nils Skare, pela L-Dopã Publicações. Traz dezoito flores do mal e sete "inflorescências", isto é, variações e paráfrases de Skare. Os poemas de Baudelaire aqui presentes são: "A uma passante", "A musa venal", "*Sed non satiata*", "A musa doente", "A uma mendiga ruiva", "A serpente que dança", "O amor e o crânio", "O vinho dos amantes", "O gosto do nada", "O veneno", "A morte dos amantes", "A morte dos artistas", "A morte dos pobres", "O fim do dia", "O morto alegre", "Alquimia da dor", "O sonho de um curioso" e "As duas boas irmãs".

Ainda em 2016, a Anticítera lança a seleta organizada por Wagner Schadeck, *As florestas de símbolos – Uma antologia de As flores do mal*, em edição artesanal de tiragem limitada. A antologia, dedicada a Ivan Junqueira, traz 72 poemas. O subtítulo especifica que se trata de uma "edição histórica com traduções de 1871 a 1933". Os tradutores dos poemas selecionados são Onestaldo de Pennafort, Eduardo Guimaraens, Clodomiro Cardoso, Paulo César Pimentel, Félix Pacheco, Augusto de Lima, Lopes Filho, Olavo Bilac, Wenceslau de Queiroz, Vicente de Carvalho, Carlos Ferreira, Carvalho Júnior (paráfrase), Fontoura Xavier, Luís Delfino, Teófilo Dias, Martins Fontes, Álvaro Reis, Osório Dutra, Mário Faccini, Tavares Bastos, Batista Cepelos e o lusitano Delfim Guimarães.<sup>7</sup>

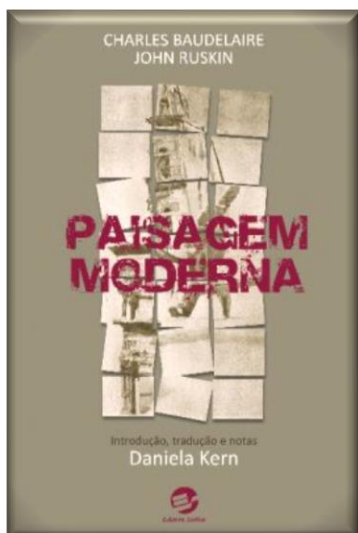
Para 2017, registre-se a edição digital *Breves contos fantásticos*, de Baudelaire, com seleção e tradução de Paulo Soriano, pela Triumviratus, na coleção Mestres da Literatura de Terror, Horror e Fantasia, Livro 22. Estão presentes "O jogador generoso", "A corda", "Uma morte heroica", "Qual é a verdadeira?" e a reedição de "Cada qual com a sua quimera".

---

<sup>7</sup> Por um erro de edição, quatro traduções atribuídas a Delfim Guimarães – "O castigo do orgulho", "A máscara", "Os faróis" e "A serpente que dança" – são, na verdade, da lavra de Ivan Junqueira, conforme observou o leitor Mitsuo Florentino, em correspondência pessoal. O editor localizou a fonte dos equívocos, que serão devidamente retificados numa segunda edição.

Também em 2017, a coletânea de contos de Edgar Allan Poe, *Medo clássico*, pela Darkside, traz em prefácio o ensaio de Baudelaire sobre Poe, em tradução de Marcia Heloísa.

Por fim, em 2017 temos também a tradução ilustrada e anotada de *A viagem*, por Alexandre Barbosa de Souza, pela Laranja Original.



Daniela Kern, 2010; Luís Dolhnikoff, 2015

Finalizando, segue abaixo o arrolamento simples – trazendo apenas nome do autor ou organizador, título da obra e ano da 1ª edição – das obras contendo traduções de Baudelaire, publicadas desde 1872 até 2017 e detalhadas no corpo deste artigo.

Os livros dedicados exclusivamente a obras de Baudelaire, ainda que apenas em seletas, vêm destacados em negrito. Assim podem-se visualizar com clareza vários elementos: a presença inicial exclusivamente em antologias, a estreia de Baudelaire integral, os intervalos temporais, a frequência de determinados títulos, os recortes temáticos das seletas e assim por diante.

- Carlos Ferreira, *Alcíones*, 1872
- João Baptista Regueira, *Flores transplantadas*, 1874
- Teófilo Dias, *Cantos tropicais*, 1878
- Carlos Ferreira, *Redivivas*, 1881
- Teófilo Dias, *Fanfarras*, 1882
- Antônio Fontoura Xavier, *Opalas*, 1884
- Azevedo Júnior, *Frisos de luz*, 1884
- Vicente Augusto de Carvalho, *Ardentias*, 1885
- Augusto de Lima, *Contemporâneas*, 1887
- Olavo Bilac, *Poesias*, 1888
- Cassiano Tavares Bastos, *Ermida*, 1900
- Manuel Batista Cepelos, *Vaidades*, 1908
- Matheus de Albuquerque, *Visionário*, 1912

Álvaro Reis, *Musa francesa*, 1917  
 José Martins Fontes, *Verão*, 1917  
 Henrique de Macedo, *Nova primavera*, 1924  
 Onestaldo de Pennafort, *Espelhos d'água – jogos da noite*, 1931  
 Eugênio Figueiredo, *Scherzos e sinfonias*, 1932  
 Olegário Mariano (org.), *Antologia de tradutores*, 1932  
 Félix Pacheco, *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação*, 1933  
 \_\_\_\_\_, *O mar, através de Baudelaire e Valéry*, 1933  
 \_\_\_\_\_, *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Charles Baudelaire*, 1933  
 \_\_\_\_\_, *Baudelaire e os gatos*, 1934  
 José Martins Fontes, *Nos rosais das estrelas*, 1934  
 Guilherme de Almeida (org.), *Poetas de França*, 1936  
**Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, 1937**  
 Osório Dutra, *Serenidade*, 1937  
 Wenceslau de Queiroz, *Rezas do diabo*, 1939  
 Luiz Delfino, *O Cristo e a adúltera*, 1941  
 Álvaro Goulart de Oliveira, *Rosácea sem luz*, 1942  
**Charles Baudelaire, *Arabescos filosóficos*, c.1943**  
 Osório Dutra, *Mundo sem alma*, 1943  
**Charles Baudelaire, *Flores das "Flores do mal"*, 1944**  
 Edgar Allan Poe, *Poesia e prosa*, 1944  
 VV.AA., *Os mais belos contos franceses dos mais famosos autores*, 1944  
 Manuel Bandeira, *Poemas traduzidos*, 1945  
**Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1947**  
**Charles Baudelaire, *Cores, perfumes e sons: poemas de Baudelaire*, 1948**  
 Raymundo Magalhães Jr. (org.), *Antologia de poetas franceses*, 1950  
**Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, 1950**  
 Ary de Mesquita (org.), *Poesias*, 1952  
 Heitor Fróes, *Meus poemas... dos outros*, 1952  
 Hélio Teixeira, *Ritmos*, 1953  
 \_\_\_\_\_, *Horizonte*, 1955  
 Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Rónai (orgs.), *Mar de histórias III*, 1958  
**Charles Baudelaire, *As flores do mal*, 1958**  
 Jacob Penteadó (org.), *Obras primas do conto fantástico*, 1961  
 Cassiano Tavares Bastos, *Baudelaire no idioma vernáculo*, 1963  
 Alcântara Silveira (org.), *Novelas francesas*, 1963  
**Charles Baudelaire, *Algumas "Flores do mal"*, 1964**  
 Edmundo Moniz (org.), *Poemas da liberdade*, 1967  
**Charles Baudelaire, *As flores do mal*, 1971**  
 Cláudio Veiga (org.), *Mini antologia da poesia francesa*, 1972  
 Dante Milano, *Poesia e prosa*, 1979  
**Charles Baudelaire, *Meu coração desnudado*, 1981**  
 \_\_\_\_\_, *Os paraísos artificiais*, 1982  
 Mariajosé de Carvalho (org.), *Coração desnudado: 8 poetas franceses*, 1984  
**Charles Baudelaire, *As flores do mal*, 1985**  
 Álvaro Cardoso Gomes (org.), *A estética simbolista*, 1985  
 Ana Cristina César, *Inéditos e dispersos*, 1985  
 VV.AA. *Folhetim: poemas traduzidos*, 1987  
**Charles Baudelaire, *A modernidade de Baudelaire*, 1988**  
 Dante Milano (org.), *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*, 1988  
 José Paulo Paes (org.), *Poesia erótica em tradução*, 1990

Charles Baudelaire, *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, 1990  
 Ivo Barroso (org.), *O torso e o gato*, 1991  
 Charles Baudelaire, *Escritos sobre arte*, 1991  
 José Lino Grünewald (org.), *Poetas franceses do século XIX*, 1991  
 Cláudio Veiga (org.), *Antologia da poesia francesa*, 1991  
 Antônio Thadeu Wojciechowski et al. (orgs.), *Os catalépticos*, 1991  
 Charles Baudelaire, *Reflexões sobre meus contemporâneos*, 1992  
 \_\_\_\_\_, *Um comedor de ópio*, 1992  
 \_\_\_\_\_, *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*, 1993  
 Mário Laranjeira, *Poética da tradução*, 1993  
 Charles Baudelaire, *O poema do haxixe*, 1994  
 \_\_\_\_\_, *Poesia e prosa*, 1995  
 \_\_\_\_\_, *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, 1995  
 VV.AA., *Os Caprichos de Goya*, 1995  
 Honoré Daumier, *Caricaturas*, 1995  
 Kathrin Rosenfield (org.), *Poesia em tempo de prosa*, 1996  
 Charles Baudelaire, *A fanfarlo*, 1996  
 VV.AA., *Prazeres e riscos*, 2001  
 Charles Baudelaire, *As flores do mal*, 2001 (edição fraudada)  
 Bruno Tolentino, *O mundo como ideia*, 2002  
 Renata Cordeiro (org.), *Pequena antologia de poemas franceses*, 2002  
 Edgar Allan Poe, *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, 2002  
 Charles Baudelaire, *O poema do haxixe*, 2003  
 \_\_\_\_\_, *Flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*, 2003  
 Maria do Carmo Sepúlveda Campos (org.), *Contos franceses eternos*, 2003  
 Charles Baudelaire, *Paraísos artificiais*, 2003  
 \_\_\_\_\_, *O meu coração a nu*, 2003  
 \_\_\_\_\_, *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*, 2003  
 Anderson Braga Horta, *Traduzir poesia*, 2004  
 Jacqueline Lichtenstein (org.), *A pintura – textos essenciais*, 2004  
 Léon-Louis Grateloup, *Dicionário filosófico de citações*, 2004  
 José Jeronymo Rivera (org.), *Poesia francesa: pequena antologia bilingue*, 2005  
 Flávio Moreira da Costa (org.), *Os melhores contos fantásticos*, 2006  
 Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, 2006  
 \_\_\_\_\_, *O desejo de pintar e outros poemas em prosa*, 2008  
 Waldemar Rodrigues Pereira Filho (org.), *A alma do vinho*, 2009  
 Tomaz Tadeu (org.), *Manual do dândi: a vida com estilo*, 2009  
 Charles Baudelaire, *Meu coração desnudado*, 2009  
 \_\_\_\_\_, *O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*, 2009  
 Daniela Kern (org.), *Paisagem moderna*, 2010  
 Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, 2010  
 Bruno Berlendis de Carvalho (org.), *Caninos: antologia do vampiro literário*, 2010  
 Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, 2010  
 \_\_\_\_\_, *As flores do mal*, 2011  
 \_\_\_\_\_, *idem, idem*  
 Roberto Acízelo de Sousa (org.), *Uma ideia moderna de literatura*, 2011  
 Edgar Allan Poe, *Contos de imaginação e mistério*, 2012  
 Charles Baudelaire, *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, 2013  
 \_\_\_\_\_, *Diários íntimos*, 2013  
 \_\_\_\_\_, *Quadros parisienses e Poemas do vinho*, 2013  
 Ricardo Meirelles, in Torres et al. (orgs.), *Clássicos em tradução*, 2013

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 2013  
Luis Dolhnikoff (org.), *Os franceses*, 2015  
Charles Baudelaire, *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, 2016  
\_\_\_\_\_, *Poemas de sedução da carne e da morte*, 2016  
\_\_\_\_\_, *As florestas de símbolos*, 2016  
Paulo Soriano (org.), *Contos insólitos*, 2016  
Edgar Allan Poe, *Medo clássico*, 2017  
Charles Baudelaire, *Breves contos fantásticos*, 2017  
\_\_\_\_\_, *A viagem*, 2017

Tais são os dados bibliográficos sobre a fortuna histórica de Charles Baudelaire no Brasil que consegui reunir – certamente haverá inevitáveis e involuntárias omissões que outros pesquisadores poderão completar. Há algumas ocorrências de traduções de contos e poemas de Poe feitas por Baudelaire e publicadas no Brasil em francês ou mesmo retraduzidas, como *L'Homme des foules* e principalmente *Le corbeau*. Não incluí essas ocorrências por considerar que escapam ao escopo deste levantamento.

#### AGRADECIMENTOS

Agradeço a Alexandre Barbosa de Souza, Alexandre de Oliveira Kappaun, Daniela Kern, Élon Fróes, Eugênio Vinci de Moraes, Everton Grison, Fábio Weintraub, Júlia da Rosa Simões, Lawrence Flores Pereira, Lucas Cordeiro, Luis Dolhnikoff, Marina Della Valle, Matheus de Souza Almeida (“Mavericco”), Nils Skare, Renata Cordeiro, Rogério Menezes de Moraes, Sérgio Tadeu Guimarães, Simei Maoski e especialmente a Ivo Barroso por várias contribuições preciosas.



## REFERÊNCIAS

- BARROSO, I. Flores roubadas do jardim alheio. In **Jornal de Poesia**, s/d. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ibarroso3.html>.
- BAUDELAIRE, CH. *Œuvres complètes*. Disponível em [https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Charles\\_Baudelaire](https://fr.wikisource.org/wiki/Auteur:Charles_Baudelaire).
- BOTTMANN, D. Athena. In: **Não Gosto de Plágio**, 2012-2016. Disponível em <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/search/label/athena>.
- \_\_\_\_\_. Milton Lins. In: **Não Gosto de Plágio**, 2010-2017. Disponível em <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/search/label/milton%20lins>.
- \_\_\_\_\_. Uma vinheta. In: **Traduzires**, v. 1, n. 2, 2012. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/8048>.
- CAMPOS CARVALHO, J.R. Poemas em prosa (de Ch. Baudelaire). In: **Correio Paulistano**, 10 de setembro de 1871. Litteratura, p. 2. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_03/1815](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_03/1815).
- CÂNDIDO, A. Os primeiros baudelairianos. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. Série Temas, volume 1, Estudos Literários. São Paulo: Ática, 1989.
- FERREIRA, C. Modulações (Inspiração de Baudelaire). In: **Imprensa Acadêmica**, 1 de setembro de 1871. Secção Litteraria, p. 3. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/385867/403>.
- JUNQUEIRA, I. Traduções de Baudelaire no Brasil. In: BAUDELAIRE, CH. **As Flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. A nova geração. In: **Revista Brasileira**, vol. II, 1879. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/139955/2436>.
- MEIRELLES, R. **Entre brumas e chuvas: tradução e influência literária**. 2003. Dissertação, UNICAMP. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269849/1/Meirelles,%20Ricar do.pdf>.
- \_\_\_\_\_. **Les Fleurs du mal no Brasil: traduções**. 2010. Tese, USP. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18102010-102721/pt-br.php>.
- \_\_\_\_\_. Colecionando *Flores do mal* ou da antologia como crítica. In: **Tradução em Revista** 2013/2. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/22589/22589.PDF>.
- PIRES, G.C. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.



Thiago Mattos

**“O prazer aristocrático em  
desagradar”:  
ética e tradução no último  
Baudelaire**

## Resumo

O texto trata da relação entre ética e tradução a partir de algumas passagens “desagradáveis” (majoritariamente sexistas e antisemitas) de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire. Para conduzir a reflexão, lanço mão dos estudos de tradução (os “atos de tradução” desenvolvidos por Lenita R. Esteves no âmbito da sua reflexão sobre tradução e ética) e da crítica literária (o horror baudelairiano, o “prazer aristocrático em desagradar” e, como denomina Steve Murphy, a “poética da provocação e da programação”). A fim de traduzir o “horror” e de possibilitar certas tensões e ambivalências da obra baudelairiana, proponho uma tradução sem estratégias de amortecimento (supressão, atenuação lexical ou nota de tradutor).

**Palavras-chave:** Ética; tradução; *Mon cœur mis à nu*; Charles Baudelaire

## Résumé

Ce texte porte sur le rapport entre l'éthique et la traduction à partir de quelques extraits « désagréables » (la plupart sexistes et antisémites) de *Mon cœur mis à nu*, de Charles Baudelaire. Le fil conducteur de la discussion est d'une part les études de traduction (la notion d'« acte de traduction » développée par Lenita R. Esteves dans ses réflexions sur traduction et éthique) et d'autre part la critique littéraire (l'horreur baudelairienne, le « plaisir aristocratique de déplaire » et, selon une expression de Steve Murphy, la « poétique de la provocation et de la programmation »). Afin de traduire l'« horreur » et de récupérer les tensions et les ambivalences baudelairiennes, je propose une traduction sans aucune stratégie d'amortissement (suppression, atténuation lexicale ou note de traducteur).

**Mots-clés:** Éthique; traduction; *Mon cœur mis à nu*; Charles Baudelaire

## 1.

Ao traduzir *Mon cœur mis à nu*<sup>1</sup>, tive que perseguir, e fui perseguido por passagens tão curiosas como essas:

*La femme a faim, et elle veut manger ; soif, et elle veut boire. Elle est en rut, et elle veut être foutue. [...] La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.* (BAUDELAIRE, 2001, p. III)

*Il y a de certaines femmes qui ressemblent au ruban de la Légion d'honneur. On n'en veut plus parce qu'elles se sont salies à de certains hommes.* (BAUDELAIRE, 2001, p. XXI)

*De la nécessité de battre les femmes.* (BAUDELAIRE, 2001, p. XXXVIII)

*Plus l'homme cultive les arts, moins il bande.* (BAUDELAIRE, 2001, p. XXXIX)

*Les Japonais sont des singes.* (BAUDELAIRE, 2001, p. XXII)

*Belle conspiration à organiser pour l'extermination de la race juive* (BAUDELAIRE, 2001, p. XLV).<sup>2</sup>

Isto é, tive que *reescrever* afirmações como essas. Escrever “com minhas palavras” conteúdos como esses. Poderia me proteger pelo epíteto de “tradutor” (“não fui eu que escrevi, eu só traduzi”), mas se tratava, em suma, da minha língua, da minha tradução e até, pelo menos naquele momento, da minha caligrafia. Podia não ser “meu discurso”, mas sabemos que os discursos, mesmo aqueles com que queremos ter afinidades, não são nossos, ou não são tão nossos: atravessam-nos. O desconforto inicial — acentuado pelo fato de estar fazendo naquela etapa uma tradução à mão, numa espécie de performance *manuscrita* que

---

\* **Thiago Mattos** – Doutorando em Estudos linguísticos, literários e tradutológicos, na USP

<sup>1</sup> Resumidamente, *Mon cœur mis à nu* é um projeto literário póstumo de Baudelaire. As notas que o compõem teriam sido escritas de 1859 até sua morte, formando um conjunto de manuscritos únicos (isto é, cada nota tem apenas uma versão, não há um trabalho de retomada e revisão desses rascunhos). Erroneamente editado como “*journaux intimes*” [diários íntimos] até meados da década de 1960, *Mon cœur mis à nu* constitui-se como uma “escrita de cólera” (palavras do próprio Baudelaire) que, apesar de radicalmente inacabado, sintetiza, ilustra e mesmo tensiona aspectos importantes da obra do poeta francês: choque, horror, contradição, impostura, duplicidade, alegoria etc.

<sup>2</sup> Traduções livres: “A mulher tem fome e quer comer. Sede, e quer beber. Está no cio e quer ser fodida. [...] A mulher é natural, isto é, abominável”.

“Existem certas mulheres que se parecem com a fita da legião de honra. Não as queremos mais porque se sujaram em certos homens”.

“Da necessidade de bater nas mulheres”.

“Mais o homem cultiva as artes, menos o pau lateja”.

“Os Japoneses são uns macacos”.

“Bela conspiração a organizar para a exterminação da Raça Judia”.

se voltava para a condição de eterno rascunho de *Mon cœur mis à nu*<sup>3</sup>— logo se tornou um desassossego pessoalíssimo, que achei por bem transformar em reflexão crítica e — por que não? — teórica. Apesar de não estar no centro do meu projeto tradutório, a questão me levou a um pequeno desvio de reflexão, o que, se não chegou a integrar a tese propriamente dita, permitiu ao menos a realização deste ensaio.

2.

Palavra-chave das mais recorrentes nos estudos da tradução, transpassando autores tão diversos quanto Antoine Berman – “[a tradução] pertence originalmente à dimensão ética” (BERMAN, 2007, p. 69) – e Anthony Pym – responsável pela organização da coletânea de artigos *The return to ethics* (2001), ela mesma um mosaico de múltiplos modos de significar a ética no campo da tradução –, a ética, em termos mais propriamente “filosóficos”, tem dois entendimentos fundamentais (ABBAGNANO, 2015 [1971], p. 442):

1) ética como a ciência do fim das ações humanas e dos meios empregados para atingir esse fim, investigando a própria *natureza humana*;

2) ética como a ciência do *móvel* das ações humanas, “procura[ndo] determinar tal móvel com vistas a dirigir ou disciplinar essa conduta” (ABBAGNANO, 2015, p. 442).

Enquanto a primeira acepção fala em “natureza” e “essência”, a segunda trata de “motivos”, “razões”, “forças” e “condicionantes” que configuram os agires humanos.

Perceba-se que em ambos os casos, evidentemente generalistas e sem pretensões de dar conta das múltiplas complexidades do tema, está em jogo a noção de ação, conduta, ato etc. Com efeito, uma definição para ética, satisfatória desde que se admita seu caráter voluntariamente resumido, seria “escolha de uma maneira de agir”. Essa definição preserva a ideia de “ação”, “conduta”, “atividade”, e sublinha também outro aspecto da ética: a escolha, a tomada (deliberada ou não, poderíamos imaginar, independentemente da nossa fé psicanalítica) de uma posição. Uma “tomada de posição” remete, por sua vez, ao individual, pressupõe um sujeito com opções e escolhas internas, reflexões, hesitações e decisões; pressupõe valorações (OLIVEIRA, 2015, p. 71) do tipo “bom” e “ruim”, “positivo” e “negativo”, “certo” e “errado”.

---

<sup>3</sup> A pesquisa, intitulada *Entre o texto e o não texto: o contínuo do rascunho em tradução em Mon cœur mis à nu, de Charles Baudelaire*, pretendia traduzir *Mon cœur mis à nu* “a partir dos seus inacabamentos”, tendo em vista três aspectos: a realidade “matérica” dos manuscritos (uma escrita que só existe na condição de rascunhos de algo por vir), a inexistência de uma ordenação definitiva e a rede de modos de ler e reescrever esses inacabamentos ao longo das edições francesas e das traduções brasileiras.

Ao se falar em ética, adentra-se numa multiplicidade de referências e concepções. Uma delas é a similaridade/disparidade, nem sempre explícita ou explicitada, entre ética e moral. A confusão existe em termos inclusive etimológicos: *moral* vem do latim *mos, moris, moralis*, tradução que os romanos fizeram, por sua vez, do termo grego *éthos* com “e” curto, que significa “costume”, “hábito”, “norma”, “regras de comportamento”; *ética* vem do grego *éthos* com “e” longo, podendo significar “propriedade do caráter”, “caráter de alguém”. Hoje, ao menos no uso filosófico, ética e moral se distinguem. Fora do campo filosófico contemporâneo, encontraremos certas ocorrências que não parecem fazer distinção rigorosa entre os termos.

Uma diferenciação possível, mas não definitiva, entre moral e ética:

*grosso modo*, se poderia pensar a moral como um conjunto de valores e regras de ação propostos ao indivíduo de fora, por meio de aparelhos prescritivos diversos, como a família, as instituições educativas, as Igrejas etc. (cf. FOUCAULT, 1998). Já a ética diz respeito a opções internas que o indivíduo faz tentando não se sujeitar estritamente a esses sistemas. Falar em moral é falar em deveres, enquanto falar em ética é falar na busca de uma vida que vale a pena ser vivida. Em outras palavras: à indagação moral corresponde a pergunta ‘como devo agir?’, à reflexão ética cabe responder ‘que vida eu quero viver?’ (KLINGER, 2014, p. 56-57).

A partir dessas breves tentativas iniciais de conceituação, cabe perguntar: como pensar a ética nos estudos da tradução? Ou melhor: como pensar a ética nos atos de tradução<sup>4</sup>?

Algumas questões comuns que atravessam os estudos da tradução e o fazer tradutório articulam de imediato um pensar ético, ou pensar a ética, com os atos de tradução: como traduzir textos que entram em conflito direto com minhas próprias convicções políticas, religiosas, ideológicas, comportamentais etc.? Em que medida o sujeito tradutor intervém, conscientemente ou não, de maneira a tornar um texto compatível com seus próprios valores? O tradutor está autorizado a mudar estruturas do texto a fim de torná-lo menos “preconceituoso”? Etc.

Dois pontos podem ser identificados a partir dessas questões iniciais:

1) as “perguntas éticas” da tradução parecem girar quase sempre em torno de uma preocupação com a posição (social, ideológica, política etc.) ocupada pelo sujeito tradutor, e em que medida essa posição diz sobre seu fazer tradutório e incide sobre o resultado final da tradução; contudo, deveríamos nos perguntar também sobre as posições do texto de partida, de modo que seja mais interessante falar em uma *relação* ética entre o tradutor, o texto de partida e seu fazer-pensar tradutório;

---

<sup>4</sup> Faço referência ao trabalho da Profa. Lenita R. Esteves (2014), que, ao recorrer aos atos de tradução, chegou a uma visão mais dinâmica da relação entre ética e processo tradutório.

2) em se tratando de tradução, lugar por excelência do múltiplo, do móvel e do reinterpretável, parece haver não uma ética geral da tradução (o que resvalaria numa imposição moral *a priori*), mas *éticas de tradução*.

André Lefevere sublinhou continuamente o papel preponderante do cultural, do político e do ideológico na tradução. Em um capítulo intitulado "*The role of ideology in the shaping of a translation*", afirma que "as traduções não são feitas no vácuo. Tradutores agem numa dada cultura e numa dada época. A maneira como veem a si mesmos e sua cultura é um dos fatores que podem influenciar a maneira como traduzem" (LEFEVERE, 1992, p. 14, tradução minha). Por isso mesmo, a tradução, ou melhor, um ato de tradução, depende da rede de forças e relações em que se situa o sujeito tradutor. Não existe uma ética, mas *éticas de tradução*, modos diversos de traduzir que mudam conforme mudam os sujeitos, contextos, posições, projetos etc.: "o emprego do termo no plural, 'éticas', sinaliza uma convicção de que não há uma única forma de tradução que seja considerada a mais correta ou a melhor. As éticas se adaptam a seus contextos histórico-sociais" (ESTEVES, 2014, p. 19).

3.

Partindo da teoria dos atos de fala de Austin, Lenita Esteves (2014) propõe pensar a 'performatividade' da tradução, isto é, a tradução como ação – os atos de tradução. Estes, por sua vez, são organizados em "famílias de atos de tradução", ideia que se origina das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein e que se baseia na noção de "semelhanças de famílias" (ESTEVES, 2014, p. 19), ou seja, uma família de atos de tradução abriga atos que apresentam certos traços de similaridade e aproximação entre si e traços de diferenciação em relação a outras famílias de tradução. São organizadas quatro famílias: a tradução como difusão de conhecimento, a tradução como imersão na textualidade, a tradução como enriquecimento e a tradução como intervenção política, cada uma dessas famílias comportando análises de casos específicos do mundo da tradução.

Para conduzir em termos mais propriamente teóricos minhas reflexões sobre ética e tradução em *Mon cœur mis à nu*, ou melhor, em passagens "polêmicas" de *Mon cœur mis à nu*, interessa-me a ideia de tradução como intervenção política, e, mais especificamente, a "tradução como amortecimento" (ESTEVES, 2014, p. 285-303).

O princípio da tradução como amortecimento é relativamente simples, mas suas consequências são inúmeras: "em situações muito tensas e conflituosas, tradutores, intérpretes e mediadores em geral são algumas vezes levados a suavizar os termos, ou o tom, ou qualquer outro aspecto de uma mensagem, por vários motivos" (ESTEVES, 2014, p. 285). Tradutores

podem *amortecer* determinadas passagens de sua tradução, seja porque não concordam com elas, seja porque seu público leitor não será receptivo àquilo.

A tendência do amortecimento pode ser vista como oposta à tendência da “tradução como instigação”, tradutores que, seja no que traduzem, seja no como traduzem, deliberadamente se opõem a normas, instrumentos de censura, hábitos etc. Na tradução como amortecimento, ao contrário, os tradutores se veem obrigados a contornar certos pontos ideologicamente explosivos, lançando mão de soluções que atenuam, enfraquecem, abrandam aquilo que, às vistas do tradutor, não cabe, por motivos políticos e ideológicos, no texto traduzido. Neutralizar, amortecer, enfraquecer, apagar são verbos que costumam conduzir as estratégias desse tipo de ato de tradução:

nessas situações, traduzir adequadamente significa muito mais do que traduzir com precisão ou ser fiel a um texto original. Em termos bem gerais, uma tradução adequada seria aquela que não agitasse ou estimulasse sentimentos de intolerância que pudessem levar a algum resultado violento. Também está em jogo o *status* profissional do tradutor que, além de tentar não agravar uma situação tensa, está sendo julgado por sua competência, imparcialidade, neutralidade e honestidade (ESTEVEES, 2014, p. 286).

Contudo, o que pode significar ser neutro em uma tradução? Em que medida adotar uma estratégia de amortecimento não é por si só abrir mão de uma suposta e imaginada “neutralidade do tradutor”? Se dizer é por si só uma maneira de significar, sendo uma maneira de tomar posição (seja ela qual for), reafirmo um lugar-comum que até mereceria ser repensado (não por mim, ou pelo menos não aqui) nessa espécie de pós-pós-estruturalismo em que vivemos, para não voltarmos a cair em dogmas (por exemplo, quando vamos historicar a historicidade?): não há neutralidade possível na língua. Se a neutralidade do tradutor (sujeito historicamente situado, ideologicamente interpelado etc.) não é possível, o que significam suas tentativas de amortecimento na tradução? Seus gestos de apagamento, atenuação, enfraquecimento e amortecimento são tão política e ideologicamente marcados quanto os casos de “tradução como instigação”. A diferença é que parecem eticamente mais aceitáveis, justificáveis, compreensíveis etc. No entanto, seus silenciamentos estão também eles cheios de sentidos. Não é possível não ocupar lugar nenhum.

#### 4.

As frases que abrem este ensaio fazem parte de *Mon cœur mis à nu*, projeto literário a que Baudelaire se dedica de 1859 até sua morte, sem o concluir. O livro que hoje se lê com o

título *Mon cœur mis à nu*<sup>5</sup> são notas, planos de trabalho, parágrafos mais ou menos desenvolvidos, fragmentos de uma obra por vir. Baudelaire morre em 1867, e Poulet-Malassis, amigo pessoal e editor das *Fleurs du mal*, recebe os manuscritos de *Mon cœur mis à nu*, ordenando-os arbitrariamente e encadernando-os. Em 1887, Eugène Crépet publica pela primeira vez *Mon cœur mis à nu*, que resolve chamar de *Journaux intimes*, suprimindo passagens que atingiam alguém direta e nominalmente. Nenhuma das frases que destaquei para este ensaio foram suprimidas.

Como traduzir esse tipo de sentença sem um incômodo, sem se perguntar se não seria uma maneira de contribuir direta ou indiretamente com o machismo, o feminicídio, a xenofobia, o antissemitismo?

Num primeiro momento, pensa-se na possibilidade de suprimir a passagem, apoiando-se em justificativas de cunho moralista. A edição francesa de 1999 feita por Sylvie Pestel para a coleção eletrônica da Biblioteca Municipal de Lisieux<sup>6</sup>, por exemplo, substitui o “*foutue*”, literalmente “fodida”, por um lacônico e pudico “f...”. Com um pouco de bom senso, deixa-se de lado a estratégia de supressão pura e simples e pensa-se em palavras que atenuem a força desagradável daqueles trechos (a tradução de Aurélio traduz “*foutue*” por “trepada”, enquanto Guerreiro prefere “comida”, termos que, embora recuperem certa violência verbal, conseguem fugir do que é socialmente marcado como “palavrão”). Também se pode cogitar uma tradução mais literal, acompanhada de uma nota de rodapé, como se uma separação entre escrita “do autor” e escrita “do tradutor”, que geralmente se busca atenuar no processo tradutório, devesse, nesse caso, ser explicitada.

Tais estratégias são, em maior ou menor grau, procedimentos que buscam reduzir o impacto *desagradável* dessas frases, o *horror* que produzem em todo/a leitor/a, ou quase.

Baudelaire (2004, p. 396) é o poeta que escreveu em *Fusées*, outra obra inacabada de grande similaridade com *Mon cœur mis à nu*<sup>7</sup>: “o que há de inebriante no mau gosto é o prazer aristocrático em desagradar”<sup>8</sup>. Seguindo os passos de Auerbach (2007), também se pode pensar em Baudelaire como o poeta do horror, ora cantado em estilo elevado, chocando pela maneira como é poetizado um tema deplorável e abjeto, ora entrecortado por uma coloquialidade inesperada e desagradável, causando o choque entre elevação e baixeza. Auerbach se referia às *Fleurs du mal*, mas o mesmo se encontra em *Mon cœur mis à nu*: “*plus*

---

<sup>5</sup> No Brasil, circulam quatro traduções: *Meu coração desnudado*, 1981, Aurélio Buarque de Holanda, ed. Nova Fronteira; *Meu coração a nu*, 1995, Fernando Guerreiro, ed. Nova Aguilar; *Meu coração desnudado*, 2009, Tomaz Tadeu, ed. Autêntica; *Diários Íntimos*, 2013, Jonas Tenfen, ed. Caminho de Dentro.

<sup>6</sup> Disponível aqui, acessado em agosto de 2017.

<sup>7</sup> Até hoje não se sabe em que medida os dois projetos não constituiriam, na verdade, um único e mesmo projeto. Para mais detalhes, consultar MATTOS, 2015.

<sup>8</sup> “*Ce qu’il y a d’enivrant dans le mauvais goût, c’est le plaisir aristocratique de déplaire.*”



*l'homme cultive les arts* [há algo de aforístico nesse começo de sentença, à maneira de Pascal, La Bruyère ou qualquer outro moralista francês], *moins il bande* [expressão que Aurélio prefere traduzir por “menos tesão tem”, Guerreiro traduz por “menos trepa” e Tomaz Tadeu, retomando o sentido mais explícito possível, traduz por “menos fica de pau duro”]. Na inserção de uma vírgula, o leitor, o “*hypocrite lecteur*”, vai do mais elevado e classicizante ao mais baixo e deplorável.

Esse tipo de passagem, contudo, não é tão difícil de resolver. O leitor contemporâneo aceita relativamente bem, até com bom humor, esse tipo de aforismo, a ponto de um amortecimento ser pudicíssimo, ou melhor, pré-moderno.

Os demais casos são o nó da questão.

Ao fazer supressões, atenuar o léxico ou acrescentar uma nota de tradução, ‘o tradutor retextualiza’ esse horror de maneira menos “horrível”, isto é, ameniza uma porção do Mal e suaviza uma tensão significativa (a ser comentada nas linhas a seguir) que se pode observar nesse tipo de passagem. De onde minha escolha, não isenta de questionamentos, de traduzir o “desagradável” da maneira mais literal possível, sem notas, supressões ou amortecimentos lexicais.

Amortecer essas passagens não seria apenas uma concessão a certo “moralismo burguês”, pensando em termos de modernidade oitocentista, tentando pintá-las com outras cores, mais harmônicas com a decoração da sala. Seria também uma tentativa descabida de “salvar Baudelaire”, tirá-lo do desagradável, do condenável, do francamente inaceitável, e transformá-lo em um aforista compatível com nossas próprias posições políticas, com nosso próprio complexo ético.

Se Baudelaire é machista, deve ser traduzido como um machista. Há críticos que eventualmente fazem certo malabarismo de leitura para mostrar que Baudelaire não é machista (pelo contrário, seria, o que não deixa de ser bizarro, quase um precursor feminista), ou não é pelo menos tão machista (o que pode ser interessante na chave das ambivalências baudelairianas). Contudo, por mais duplo, ambíguo e ambivalente que seja Baudelaire, às vezes é necessário ficar na leitura mais óbvia, o que também é, aliás, uma questão ética. Disse Susan Sontag (2015, p. 69-70):

Baudelaire, afinal, disse que a mulher é natural, portanto abominável, e cometia um tipo muito clássico de misoginia característica do século XIX – a mesma que você encontra em Freud, isto é, as mulheres são a natureza e os homens são a cultura, por isso as mulheres são esse tipo de lodo que te puxa para baixo, e o espírito está sempre tentando escapar da carne. A cultura da França é incrivelmente misógina de uma maneira que só nos confunde. Quer dizer, a palavra *feminino* – não *afeminado*, mas *feminino* – é pejorativa. Dizer

aqui que alguma coisa é feminina, seja uma obra, uma atividade ou uma pessoa – se a pessoa é mulher, então apenas no sentido estritamente sexual – é sempre depreciativo. Masculino quer dizer forte, feminino quer dizer fraco.

O que Steve Murphy (2007, p. 12) chamou de uma “poética da provocação”, e que tem ecos ainda muito fortes do “prazer aristocrático em desagradar”, depende também daquele que lê.

Explico: em se tratando do século XIX francês, é mais provável que o aspecto “desagradável” de *Mon cœur mis à nu* estivesse em passagens como “[o] francês é um animal de galinheiro”<sup>9</sup>, “[o] comércio é, por sua essência, Satânico”<sup>10</sup>, “[o] ser mais prostituído é o ser por excelência, é Deus”<sup>11</sup>, ou nas inúmeras passagens em que cita nominalmente, e de maneira pouquíssimo elogiosa, figuras do meio político e literário. Hoje, felizmente, as passagens mais difíceis de aturar são as que destaquei na abertura deste ensaio.

Murphy não fala somente de uma poética da provocação, mas de uma poética da provocação e da programação. Defendo que essas passagens “inaceitáveis” sejam traduzidas “literalmente”, sem amortecimentos, para dar a ver tanto a provocação baudelairiana quanto sua programação, isto é, seu quê de encenação e pose programada. Murphy (2007, p. 21), por exemplo, retoma um episódio<sup>12</sup> contado por Théodore de Banville: “quando um alto funcionário quis saber por que Baudelaire escolhia esses ‘assuntos tão atrozés’, ele teria respondido: ‘Senhor, É PARA CHOCAR OS BOBOS!’”<sup>13</sup>. E o próprio Baudelaire, ao longo de todo o *Mon cœur mis à nu*, expõe repetidamente seu apreço pelo *métier* do “Comédien”.

Mesmo que prefiramos insistir na leitura não encenada dessas afirmações (é mesmo improvável que, no século XIX francês, as notas misóginas e antissemitas fossem as que se enquadravam perfeitamente nessa “provocação programada”), não devemos salvar Baudelaire diante de nossas exigências éticas e políticas contemporâneas. Não devemos salvá-lo, torná-lo mais aceitável. Se é machista, que permaneça machista e arque com as consequências diante dos leitores. Não só isso. Mesmo as leituras que tentam diminuir a carga condenável dessas passagens, conclamando as sempre repisadas ambivalências e contradições baudelairianas, só podem ser devidamente recuperadas no texto traduzido por meio de uma tradução sem

---

<sup>9</sup> “Le français est un animal de basse-cour” (BAUDELAIRE, 2001, p. XXXIV).

<sup>10</sup> “Le Commerce est, par son essence, satanique” (BAUDELAIRE, 2001, p. XLI).

<sup>11</sup> “L’être le plus prostitué, c’est l’être par excellence, c’est Dieu” (BAUDELAIRE, 2001, 45 bis).

<sup>12</sup> Para aqueles que apreciam esse tipo de refrigério na crítica literária, recomendo o livro *Baudelaire devant ses contemporains* (W. T. Bandy e Claude Pichois, Éditions du Rocher, 1957), de cuja última edição (Klincksieck, 1995) Murphy extraiu o episódio em questão.

<sup>13</sup> “Banville raconte que lorsqu’un ‘haut fonctionnaire’ a voulu savoir pourquoi Baudelaire choisissait des ‘sujets [...] si atroces’, celui-ci aurait répondu: ‘Monsieur, [...] C’EST POUR ÉTONNER LES SOTS!’”

amortecimentos. Caso contrário, perde-se a tensão entre o inaceitável e o provocativamente desagradável.

Sabemos o quanto a passagem sobre uma 'Bela conspiração a organizar para a exterminação da Raça Judia' suscitou debates fervorosos: a escolha entre uma leitura literal e uma interpretação num segundo nível de leitura não pode ser tomada sem considerar os contextos (contexto histórico do antissemitismo, contexto da enunciação, atitude geral em relação aos judeus em Baudelaire...), o que pode levar a resultados bastante diferentes, em função dos contextos evocados, mas também a maneiras diversas (morais, religiosas, políticas...) de conceber o próprio fenômeno do antissemitismo (MURPHY, 2007, p. 678, tradução minha)<sup>14</sup>.

Embora essa passagem possa parecer explicitamente antissemita (impressão que a leitura do restante da obra de Baudelaire tende a confirmar, como o verso "*Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive*" da antologia *Fleurs du mal*), Starobinski (2002) assume a empreitada de demonstrar que uma leitura historicizada demonstra que as coisas não são (também nisso) tão transparentes, e que em Baudelaire não haveria, pelo menos não nessa passagem, um teor antissemita. Pelo contrário, estaria fazendo referência tanto a certos socialistas utópicos (Proudhon, Fourier etc.) quanto a Santo Agostinho e Pascal. Não pretendo sintetizar a explicação de Starobinski, apenas apontar para a ambiguidade (ou melhor, multiplicidade) de leituras possíveis dessas passagens "desagradáveis". Não entrarei na discussão, necessariamente longa, sobre o suposto antissemitismo de Baudelaire. Parece-me que está claro que, apesar disso, ou exatamente por causa disso, é preciso traduzir esse tipo de passagem da maneira mais literal possível: é um modo de retextualizar a própria multiplicidade de leituras e historicidades que tais afirmações têm suscitado e podem vir a suscitar.

5.

Falar em ética e tradução não significa defender uma conduta geral de tradução, mas uma multiplicidade de condutas e posições possíveis vinculadas a inscrições político-ideológicas, projetos tradutórios, público leitor, contexto histórico etc. Tudo depende de para quem se traduz e a partir de onde se traduz. O mesmo se aplica aos leitores de tradução.

---

<sup>14</sup> "On sait à quel point le passage portant sur une 'Belle conspiration à organiser pour l'extermination de la Race Juive.' [FMC 120] a pu susciter des débats musclés: le choix entre une lecture littérale et une interprétation au second degré ne peut s'effectuer sans prise en compte de contextes (contexte historique de l'antisémitisme, contexte d'énonciation, l'attitude générale envers les Juifs de Baudelaire...), ce qui peut entraîner des résultats très différents, en fonction des contextes convoqués, mais aussi des manières diverses (morales, religieuses, politiques...) dont les critiques conçoivent le phénomène même de l'antisémitisme".

A decisão de traduzir esse tipo de passagem da maneira mais aderente possível ao texto de partida, abrindo mão de notas, omissões ou amortecimentos lexicais, pode receber questionamentos relevantes: até que ponto não se está idealizando o leitor, na expectativa de que *todo leitor* venha a ter uma abordagem crítica e historicizada dessas passagens? Até que ponto não se abre uma brecha que reforça uma situação de desigualdade e opressão?

Se a relação entre as partes é desigual, será que o tradutor deveria de alguma maneira tentar compensar essa desigualdade ou perpetuá-la? O tradutor tem o direito de interferir diretamente na situação, agindo como um defensor da parte mais fraca? Será possível para os tradutores não serem guiados por seus sentimentos, no caso de eles terem opiniões categóricas sobre algum aspecto relacionado àquela situação específica? (ESTEVEVES, 2014, p. 286)

Discutir ética e tradução, seja na prática tradutória, na crítica de traduções ou na teoria da tradução, é adentrar um campo movente, sem conclusões imediatas ou “definitivas”. Porque a ética trata das escolhas, posturas e modos de agir, e porque é sempre possível traduzir de novo, de outro lugar, a partir de outras escolhas e interpretações, as discussões sobre ética e tradução “tendem, em sua maioria, a soluções parciais e temporárias e a conclusões abertas” (ESTEVEVES, 2014, p. 29). Por isso mesmo praticar a crítica da tradução; por isso mesmo, em última instância, situar-se eticamente de outra maneira diante do texto e do ato de tradução; reinterpretar, retraduzir.

6.

Com nossas leituras e nossas traduções, estamos produzindo deslocamentos em Baudelaire ou ele está produzindo deslocamentos em nós?



## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental**. Trad. Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Mon cœur mis à nu**. Texte établi par Claude Pichois. Genebra: Droz, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Œuvres complètes**. Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Meu coração desnudado**. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Meu coração a nu**. Trad. Fernando Guerreiro. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Meu coração desnudado**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Trad. Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. **Ato de tradução: éticas, intervenções, mediações**. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2014.
- KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma à força**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LEFEVERE, André. **Translation/History/Culture**. Londres e Nova York: Routledge, 1992.
- MATTOS, Thiago. **(Re)traduções brasileiras de Mon cœur mis à nu, de Charles Baudelaire**. 2015. Dissertação de mestrado. FFLCH – USP, São Paulo, 2015.
- MURPHY, Steve. **Logiques du dernier Baudelaire**. Paris: Champion Classiques, 2007.
- OLIVEIRA, Paulo. Tradução & ética. In: AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristina Carneiro; STUPIELLO, Érika Nogueira de Andrade. **Tradução &: perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015)
- SONTAG, Susan. **Entrevista completa para a revista Rolling Stone, por Jonathan Cott**. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- STAROBINSKI, Jean. "Notes de lectures, III". In: *Année Baudelaire*, no. 6, Honoré-Champion, p. 148-154, 2002.

Ana Lúcia P. Magalhães  
Eclair A. Almeida Filho

**Aspectos tradutivos do**  
*Poema em prosa*  
**em Baudelaire**

## Resumo

Neste nosso artigo, esboçamos uma reflexão sobre a tradução do gênero 'poema em prosa' em Baudelaire. A nosso ver, trata-se de um gênero extremamente complexo, pois não se fixa nem na poesia nem na prosa, o que exige do tradutor uma maestria para não se deixar cair em reducionismos.

**Palavras-chave:** Baudelaire; poema em prosa; tradução poética

## Résumé

Dans cet article, nous avons pour but d'ébaucher une réflexion sur la traduction du genre 'poème en prose' chez Baudelaire. A notre avis, il s'agit d'un genre extrêmement complexe, puisqu'il ne se fige ni à la poésie ni à la prose, ce que demande du traducteur une maîtrise qui l'empêcherait de se laisser emporter par des mises en réduction.

**Mots-Clés :** Baudelaire; poème en prose ; traduction poétique

Charles-Pierre Baudelaire nasceu em Paris em nove de abril de 1821. Filho de Joseph-François Baudelaire e de Caroline Baudelaire, foi tradutor, poeta, crítico de arte e literato. Do pai, pintor e poeta, herdou o gosto pelas artes, mas o convívio entre os dois foi interrompido muito cedo, com a morte de François Baudelaire em 1827.

Considerado como um dos precursores do gênero 'poema em prosa', seu primeiro texto em prosa escrito, *Le Jeune Enchanteur*, foi publicado no periódico *L'Esprit public*, em 1846. De acordo com a cronologia de Baudelaire apresentada por Le Dantec, 1954, W. T. Bandy descobriu que o texto era, na verdade, uma tradução de uma novela inglesa de George Croly. Também publicou, naquele periódico, no mesmo ano, os *Conseils aux Jeunes Littérateurs*, onde a personalidade sarcástica e a crítica sutil se destacaram.

Baudelaire apresentou estudos e traduções da obra de Allan Poe. Essas traduções, iniciadas em julho de 1854, seguem até abril de 1855. Ainda em relação à obra de Edgar Allan Poe, em abril de 1859, Baudelaire inseriu no periódico *Revue française*, "*La Genèse d'un poème*", traduzido da obra *Philosophy of Composition* de Edgar Poe. As traduções de Poe para o idioma francês contribuíram para o desenvolvimento do movimento simbolista na França.

Da leitura de Inês Oseki-Dépré (1999, p.188-204), em suas traduções da obra de Edgar Allan Poe para a língua francesa, em especial do poema *Le corbeau*, Baudelaire traduziu Poe imprimindo sua marca, fazendo do texto do poeta norte-americano uma espécie de desencadeador do poema em prosa. Dizem que graças ao talento do tradutor, Poe ficou conhecido na França como um grande poeta, mais importante que em seu próprio país.

Quanto aos poemas em prosa, a primeira publicação de uma sequência de seis poemas em prosa, *Poèmes nocturnes*, ocorreu no periódico *Le Présent*. Ressalte-se que as publicações dos poemas em prosa ocorreram concomitantemente com as várias publicações de *Fleurs du mal*. Em novembro de 1861, nova série de poemas em prosa foi publicada na *Revue fantaisiste*. No Natal do mesmo ano, Baudelaire expôs a Houssaye seu projeto de reunir em um volume seus poemas em prosa, que ele sonhava intitular sucessivamente *Le Promeneur Solitaire*, *Le Rodeur parisien* e posteriormente *La Lueur et la Fumée*.

Entre 26 de agosto e 24 de setembro de 1862, o periódico *La Presse* publicou os vinte primeiros pequenos poemas em prosa, precedidos de sua carta-dedicatória a Arsène Houssaye. No ano seguinte, de junho a dezembro, foram publicados sete poemas em prosa na *Revue nationale*. Finalmente em fevereiro de 1864 o título *Le Spleen de Paris* apareceu pela primeira vez antecedendo sete poemas em prosa e em 25 de dezembro do mesmo ano são

---

\* Ana Lúcia P. Magalhães - Bacharela em tradução pela UnB

\*\* Éclair A. Almeida Filho - Professor do Curso de Tradução Francês-Português UnB



publicados mais seis novos poemas em prosa na *Revue de Paris*, ainda intitulados *Le Spleen de Paris*.

De 1864 a 1866, Baudelaire morou em Bruxelas. Lá, apresentou algumas Conferências e traduziu os textos de Edgar Allan Poe: *Eurêka* e *Histoires grotesques et sérieuses*. Ainda na Bélgica, o poeta leu suas obras nos salões de Prosper Crabbe, um agente cambial e colecionador. No entanto, os editores Lacroix e Verboeckhoven, que poderiam publicar sua obra completa, não participaram das leituras. Em 31 de agosto de 1867, iniciou-se a publicação da última série dos Pequenos Poemas em Prosa, na *Revue nationale*, com *Les Bons Chiens*. Nesse mesmo dia, nos braços de sua mãe, morreu o poeta Charles Baudelaire, em Paris, aos 46 anos.

Charles Baudelaire é considerado por muitos escritores como o primeiro poeta moderno. Nesse caso, a modernidade de sua obra deve ser observada em sua totalidade, ou seja, sua correspondência, seus textos de crítica literária, artística e musical, a apresentação de seus *salons*, dos seus textos poéticos e de suas traduções, em especial da obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe<sup>2</sup>.

Nessa modernidade, surge o gênero literário “poema em prosa”, na segunda metade do século XIX, engendrado sobremaneira por Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire. Segundo Michel Sandras (1995), esse gênero apresenta uma definição muito difícil, uma vez que a pesquisa de propriedades formais e temáticas, características de uma classe de textos, poemas em prosa, encontra vários problemas.

O primeiro dos problemas residia nas noções de *poema* e *prosa*, tradicionalmente tidos como termos opostos. Atualmente esse problema não mais existe, uma vez que a ideia de poesia não implica necessariamente a escrita em verso. Para Bernard (1959), o poema em prosa segue duas tendências, sendo que a primeira se rebela contra a ordem da poesia clássica, que via a estrutura clássica em versos como a única forma de expressão poética; e a outra, parecendo oposicionista, que acrescenta elementos da poesia.

De acordo com o “Lexique des termes littéraires”, o poema em prosa

[...] date du XVIII<sup>e</sup> siècle (où elle souligne la qualité poétique d'épopées en prose ou de romans comme *La princesse de Clèves*), mais c'est seulement en 1842, avec les poèmes d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, qu'elle s'applique à une forme poétique nouvelle et autonome. Un poème en prose est une structure qui forme un tout et qui est fondée non sur des phénomènes prosodiques et métriques, mais sur des recherches de rythme, de sonorités, d'images, qui sont propres à la prose mais en donnant une utilisation qui n'a rien à voir avec la prose au sens traditionnel du terme. C'est

---

<sup>2</sup> Ver: “Le spleen de paris, petits poèmes en prose: ‘crise de vers’, ‘crise de prose’”, de Maria Hermínia Amado Laurel.

*dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que le poème en prose a véritablement pris son essor, avec les poèmes de Baudelaire, de Rimbaud, puis au XX<sup>e</sup> siècle, de Claudel, Cendrars, Léon-Paul Fargue, Saint-John Perse, Francis Ponge, etc. [...] (JARRETY, 2001, p. 57)<sup>3</sup>*

*Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, obra póstuma composta de 50 peças sintéticas, com teor poético, foi editada como Volume Único, pela primeira vez em 1869, dois anos após a morte de Baudelaire, pela Editora Michel Lévy, sob direção de Eugène Crépet. Os cinquenta poemas em prosa são precedidos de uma carta dedicatória que traz algumas informações importantes, como por exemplo a declaração de Baudelaire de que teve sua obra inspirada na obra de Aloysius Bertrand.

O título da obra em estudos foi modificado várias vezes pelo próprio Baudelaire. Ele aparece nos periódicos desde 1862 como *Petits Poèmes en Prose*. Em 1863, apesar de o autor nomear sua obra de *Petits Poèmes en Prose*, os periódicos *Le Figaro* e *La Revue de Paris* o apresentam como *Le Spleen de Paris. Poèmes en Prose*, título que permanece nas edições modernas.

O termo *spleen* aparece no dicionário de língua francesa *Le Robert Micro*, 2008, como sendo: “**spleen** [splin] n. m. ▪ Littér. Mélancolie sans cause apparente, caractérisée par le dégoût de toute chose, vague à l’âme, neurasthénie. → **ennui**. Avoir le spleen. → **cafard**.” Segundo Dirceu Villa, na “Introdução” à segunda tradução de Dorothée de Bruchard (BAUDELAIRE, 2011, p. 17-19),

[...] SPLEEN – Esta é a palavra do título, um “tédio existencial”, mais ou menos; porque, afinal de contas, Baudelaire poderia ter chamado o livro *L’ennui de Paris* se quisesse dizer simplesmente “tédio”, como uma chateação qualquer. [...] Ele se aplica, como vemos, diretamente à vida nas então recentes metrópoles e, em particular, em Paris. E Paris, no livro, é mais (ou menos) que uma cidade: é, como vimos, um estado mental.

Segundo Viviana Bosi (2007, p. 110), das leituras e traduções de Poe, alguns aspectos foram trazidos para a produção dos poemas em prosa de Baudelaire, como a “tentação do abismo, a zombaria quanto ao verdadeiro sentido das ações humanas, o transbordamento irreprimível do impulso para a vingança e para a transgressão [...]”. Baudelaire se inspirou no ritmo do conto *The imp of the perverse*, de Allan Poe, iniciado por elucubrações filosóficas e

---

<sup>3</sup> Tradução livre: “[...] data do século XVIII (em que ela sublinha a qualidade poética de epopeias em prosa ou de romances como *La princesse de Clèves*), mas é somente em 1842, com os poemas de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, que ela se aplica a uma forma poética nova e autônoma. Um poema em prosa é uma estrutura que forma um todo e que é fundada não em fenômenos prosódicos e métricos, mas em pesquisas de ritmo, de sonoridades, de imagens, que são próprios à prosa, mas lhe dão uma utilização que não tem nada a ver com a prosa no sentido tradicional do termo. Foi na segunda metade do século XIX que o poema em prosa alçou de verdade seu voo, com os poemas de Baudelaire, de Rimbaud, depois no século XX, de Claudel, Cendrars, Léon-Paul Fargue, Saint-John Perse, Francis Ponge, etc. [...]”.

psicológicas, seguidas de exemplos, ações humanas que antecipam o final, a exemplo do poema “O mau vidraceiro”.

Para Dirceu Villa (BAUDELAIRE, 2011, p. 20), a obra de Baudelaire traz “[...] a singularidade da voz que os enuncia; o permanente e tenso equilíbrio (por vezes *oposição*) entre multidão / indivíduo [...]”. Nela, encontra-se de tudo um pouco:

[...] ele começa com ‘*L’étranger*’ (‘O estrangeiro’), um brevíssimo introito dialogado, lembrando que as pessoas são estranhas quando você é um estranho; passa por pequenos poemas narrativos de momentos como uma espécie de iluminação às avessas; pela alegoria cinzenta de ‘*Chacun à sa chimère*’ (‘Cada qual com sua quimera’) e pelo conto de fadas de ‘*Les dons des fées*’ (‘Os dons das fadas’); e termina num epílogo em verso, o único pedaço realmente em verso do livro, e que, não por acaso, está escrito em *terza rima*, como a *Divina Commedia* dantesca – recuperando aquela relação infernal estabelecida em Eliot em seu binômio Dante-Baudelaire –, onde a cidade por fim recebe uma declaração de amor evocando o grande patrono Satã, as prostitutas, a cidade que é ‘hospital, lupanar, purgatório, inferno, prisão’ [...] (BAUDELAIRE, 2011, p. 28-29)

Segundo Bosi, Baudelaire não se restringiu somente aos estudos literários, mas também foi um apaixonado pela pintura, o que resultou em uma obra relacionada tanto aos homens quanto a objetos. Ao observar o quadro *tableau parisien*, o poeta trouxe em seu poema em prosa “*Les Fenêtres*” um sujeito poético objeto. Ele aponta aspectos provocativos entre uma janela fechada e uma janela aberta, considerando que o que se vê à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa por detrás de uma vidraça, que é explícito e oculto. Assim, para o poeta, as janelas fechadas são mais interessantes do que as janelas abertas.

No poema em prosa XIX, “*Le joujou du pauvre*”, de acordo com Suzanne Bernard, usando uma grade simbólica, Baudelaire apresentou as duas realidades de vida, os dois mundos: a estrada e o castelo. Por meio da grade a criança pobre mostrou seu brinquedinho vivo à criança rica. Para dar um final feliz e espiritualizar a anedota, Baudelaire redigiu um final de maneira muito inteligente: “*Et les deux enfants se riaient l’un à l’autre fraternellement, avec des dents d’une égale blancheur.*”<sup>4</sup>

Dessa forma, conservando o estilo poético e harmonizando as palavras e a música, Baudelaire escreveu seus poemas em prosa apresentando uma variedade de tons, como visto nos diversos temas inerentes à modernidade da grande cidade de Paris.

Sandras, 1995, no capítulo que trata da poética do poema em prosa, destaca um subcapítulo para apresentar os motivos, temas e tonalidades do poema em prosa. Seguindo a

---

<sup>4</sup> Tradução livre: “E as duas crianças riam uma para a outra fraternalmente, com dentes de uma igual brancura.”

didática usada por Sandras, também tratamos de alguns temas, bem presentes no segmento de poemas em prosa que nos propusemos a traduzir: os vinte primeiros poemas em prosa.

Sandras afirma que os poemas em prosa narram uma estória exemplar, descrevem explicitamente um objeto ou constituem uma variação sobre um tema. No tema relativo à grande cidade, no caso Paris, o poeta a identifica por meio das ruas e dos jardins públicos. Esses lugares, descritos pela atmosfera que os permeia, aparecem ligados aos ruídos presentes, como os gritos dos vendedores ambulantes, o barulho provocado pelos *fiacres*, bem como as músicas, como no caso dos concertos nos jardins públicos. A cidade à noite também é aquela da *solitude* do homem em uma turba atarefada.

Outro tema presente nos poemas em prosa de Baudelaire se refere às barraquinhas de festas. Os lugares onde se dão os espetáculos e as exposições foram privilegiados pelos autores de poemas em prosa, como as barracas de feiras e as tendas, palco dos saltimbancos, dos prestidigitadores, dos domadores de animais, dos “Hércules” e das dançarinas. No poema em prosa nº XIV “*Le vieux saltimbanque*”, Baudelaire representa o ambiente e a atmosfera de uma solenidade que acontecia nas férias. Nesse poema, o sujeito poético informa o costume do parisiense, quando afirma: “[...] *Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien de passer la revue de toutes les barraques qui se pavant à ces époques solennelles*”<sup>5</sup> (grifamos).

Como não podia deixar de tratar sobre o tema *modernidade*, Sandras informa que em todos os poemas em prosa de Baudelaire está presente a escolha da paisagem urbana, característica do gosto dos escritores pós-românticos. Suzanne Bernard (1959, p. 122) evidencia o tom modernista, que mostra que a finalidade de Baudelaire não era simplesmente escrever em prosa, mas compor uma nova forma de poesia capaz de reunir todas as ressonâncias e todas as dissonâncias da vida moderna.

Enfim, voltando às ideias de Sandras, 1995, Baudelaire tem na ironia a estratégia de um discurso estético e moral, observando-se que a tonalidade sarcástica não exclui a tonalidade da vibração.

Refletir sobre a tradução de um texto literário, em especial a poesia em prosa de Charles Baudelaire, que nos revela um universo linguístico marcado por ritmo e imagens, implica inicialmente reconhecer a característica do texto como um todo, bem como as particularidades de cada poesia em prosa, ao mesmo tempo. Dentro do tema *Tradução poética* há os que defendam que o texto traduzido exige do tradutor uma sensibilidade e um talento semelhantes aos que tradicionalmente se exigem dos poetas. Para outros poetas e

---

<sup>5</sup> Tradução livre: “[...] Para mim, não deixo jamais, como verdadeiro parisiense, de passar em revista todas as barracas que se empavonam em tais épocas solenes.”

críticos, a *tradução poética* exige do tradutor mais que os limites estritos da linguística, mas considerando também o aspecto formal do texto literário, que muito contraria o sentido da linguagem de comunicação corrente (cf. FALEIROS, 2012).

Ainda segundo Faleiros (2012), no Brasil o estudo teórico sobre a tradução poética emerge apenas na década de 1960, com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, quando surge o conceito de *transcrição*, explicando que não é o caso de se traduzir apenas o significado, mas também o próprio signo, a iconicidade do signo estético, sua fisicalidade, sua materialidade, suas propriedades sonoras, sua imagética visual, seguindo a prática tradutória de Ezra Pound, que trata da recriação e da crítica em uma tradução poética. Esta última, cumprindo duas funções: primeiramente “tentar teoricamente antecipar a criação”, bem como “eliminar as repetições”.

Nas décadas de 1980 e 1990, outro conjunto de perspectivas teóricas foi adotado, chamado de “semióticas e textuais, que propõem um equilíbrio dinâmico entre a forma, o sentido e as características retóricas do texto literário” (Pierre Rivas, *apud* FALEIROS, 2012, pp. 30-31).

Em *Literatura inglesa medieval* (1988), Paulo Vizioli é o primeiro a trazer uma abordagem mais textual à tradução poética no Brasil, cuja perspectiva encontra-se embasada na definição das três atividades de criação poética sistematizadas por Ezra Pound: a melopeia, a fanopeia e a logopeia.

Sobre o assunto, é necessário apresentar a teoria de Pound (1990, p. 63), que, considerando a linguagem como meio de comunicação, apresenta os principais três meios para carregar a linguagem de significado até o máximo, a saber:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados.  
(fanopeia, melopeia, logopeia)

Na abordagem de Vizioli (1988, p. 22-23), são os seguintes os passos a serem seguidos pelo tradutor:

Traduzir, primeiramente, a partir do ritmo (melopeia) do poema e criar um texto que retoma a regularidade métrica, caso exista, do texto original. É importante observar que a escolha não esteja isolada das outras qualidades sonoras do texto, como as repetições, as assonâncias e as aliterações;

A imagética (ou fanopeia) do texto deve ser recriada, porém mantendo-se os termos mais marcados pela cor local, não podendo ser substituídos por elementos da cultura de chegada;

Transpor o termo “estranho” pela introdução de elementos da língua-cultura de chegada, ou seja, entrar no campo da adaptação literária.

A última etapa (logopeia), encontrar o “tom do texto original”, é sem dúvida o elemento mais difícil, pois o tradutor precisa ficar atento ao tom utilizado pelo poeta: “sentimental ou reservado, cômico ou sério, ingênuo ou irônico” (VIZIOLLI, 1988, p. 24).

Nessa mesma linha, Mário Laranjeira (apud DOMINGOS, 2008) afirma que se deve identificar no texto a manifestação do poético e verificar, no ato de traduzir, como se dá a passagem do poético no texto traduzido. O tradutor não pode apenas transladar um sentido de língua para outra, sem limitar-se apenas à transmissão de informação ou de comunicação.

Antoine Berman, 2008, desenvolveu uma reflexão sobre tradução literal, definida por ele como tradução poética e conseqüentemente criativa. Tal tradução, segundo Eduardo Ferreira (2008, *on-line*), “[...] Nada de traduzir palavra por palavra, Berman invoca uma literalidade distinta. Não algo que possa lembrar o decalque ou a mera reprodução, mas aquela que trabalha sobre a letra (e não apenas sobre o sentido) para tirar da letra a tradução. [...]”. Nesse sentido, traduzir a letra engloba mais que traduzir a palavra, pois se trata de traduzir o ritmo, as aliterações, os jogos significantes de um texto. (FALEIROS, 2009).

Seguindo a reflexão expressa na obra *À l'épreuve de l'étranger* (1995), Berman relaciona a questão ética ligada à escolha do tradutor: obra x autor; ou autor x público. Essa escolha tem que ser ética, poética e pensante. Para Ferreira (2008, *on-line*), “[...] o ético aqui pode significar a busca de vínculo o mais próximo possível com a ‘verdade’ (tal como expressa na letra do texto), enquanto o poético corresponderia ao elemento ao mesmo tempo criativo e fundamente calcado na materialidade das palavras [...]”.

Berman estima que a estratégia de estrangeirização, ou exotização, constitui a verdadeira ética da tradução. Recorrendo-se ao pensamento de Norma Domingos, as traduções e re-traduções efetuadas devem atentar para as características fono-estilísticas e sintáticas, tais como: rimas internas, aliterações e figuras de estilo dominantes; tipos de frases; jogos de palavras; polissemia de certos termos lexicais; bem como características estruturais, tais como: tipo de pontuação; presença predominante de segmentos poéticos; e campos temáticos representativos.

À guisa de conclusão, consideramos que a tradução de poemas em prosa, sobretudo os de Baudelaire, implica um mergulho do tradutor em ressonâncias, cantos, danças das

palavras, num universo ora onírico, ora rodeado da mais crua realidade por todos os lados. O tradutor caminha, deve caminhar entre fronteiras nem sempre bem definidas, lançando-se ao risco da poesia.



## REFERÊNCIAS

- ABES, Gilles Jean. **Análise de uma tradução dos pequenos poemas em prosa de Baudelaire**. Anuário de Literatura, Volume 15, Número 02, 2010. Disponível em <https://www.journal.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2010v15n2p207/15963>. Acesso em 11 de fevereiro de 2014.
- ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução – A teoria na prática**, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes**. Texte établi et annoté par Y-G Le Dantec. Paris : Gallimard, 1954. (Bibliothèque de la Pléiade)
- \_\_\_\_\_. **Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)**. Paris : Garnier, 1958.
- \_\_\_\_\_. **Petits Poèmes en prose ; Pequenos poemas em prosa [O Spleen de Paris]**. Trad. de Dorothée de Bruchard. – Florianópolis : Ed. Da UFSC, Aliança Francesa, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Petits Poèmes en prose; O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa**. Trad. De Leda Tenório da Motta. – Rio de Janeiro: Imago Ed, 1995. 160 p.
- BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris : Librairie Nizet, 1959.
- BERMAN, Antoine. **L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Gallimard (coll. TEL), 1995, 311 p.
- BOSI, Viviana. **Baudelaire mau vidraceiro**. Alea, vol. 9, nº 1, Rio de Janeiro, Jan/Jun, 2007. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2007000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000100008). Acesso em 11 de fevereiro de 2014.
- BRUNET, Jacqueline Nunes. Dissertação de Mestrado intitulada **Une brève lecture du Speen de Paris, Recueil em prose de Charles Baudelaire**, capítulo 1, 2012; do texto retirado do sítio <http://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=1345>, consultado em 25 de fevereiro de 2014.
- DOMINGOS, Norma. **A prosa villeriana: por uma tradução poética**. Araraquara, SP, FCLAR/UNESP, 2008. Disponível em [http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo\\_495.pdf](http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_495.pdf). Acesso em fevereiro de 2014.
- FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 28, p. 145-158, jan. / jun. 2009. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2146/1764>, consultado em 03 de fevereiro de 2014.
- FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012. (Coleção estudos literários).
- FERREIRA, Eduardo. Berman e a tradução da letra. **Rascunho**, Nov./2008. Disponível em <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/antoine-berman-e-a-traducao-da-letra/>, consultado em 02 de junho de 2014;
- GUIDÈRE, Mathieu. **Introduction à la traductologie**. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain. 2 ed. Bruxelles : Groupe De Boeck, 2011. 176 p.
- JARRETY, Michel ET autres. **Lexique des termes littéraires**. Paris : Éd. Gallimard, 2001. 475 p.



- LAUREL, Maria Hermínia Amado. **Le spleen de paris, petits poèmes em prose : “crise de vers”, “crise de prose”**. Revista Máthesis, N° 10. Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras, Coimbra, Portugal, 2001. Disponível em [https://pombalina.sib.uc.pt/en/artigo/le\\_spleen\\_de\\_paris\\_petits\\_po%C3%A8mes\\_en\\_prose\\_crise\\_de\\_vers\\_crise\\_de\\_prose](https://pombalina.sib.uc.pt/en/artigo/le_spleen_de_paris_petits_po%C3%A8mes_en_prose_crise_de_vers_crise_de_prose). Acesso em 15 de fevereiro de 2014.
- LE ROBERT MICRO** : Dictionnaire de la langue française, poche. 2006. 1506 p.
- MUNIZ, Maria Julia de Carvalho e. **Traité de l’Harmonie de Rameau** : traduction commentée de la préface. 2009. Monografia (Letras-Língua e Literatura Francesa) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **Théories et pratiques de la traduction littéraire**. Paris: Armand Colin, 1999. 283 p.
- POUND, Ezra. **Abc of reading**; Abc da literatura. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. – São Paulo: Editora Cultrix, 1989.
- SANDRAS, Michel. **Lire le poème en prose**. Paris : Dunod, 1995. (Coll. Lettres sup).
- TEYSSIER, Paul. **Dictionnaire de Littérature Brésilienne**. 1 ed. Paris : Presses Universitaire de France, 2000. 108 p.
- VIZIOLI, Paulo. **Literatura inglesa medieval**. São Paulo: Nova Alexandria, 1988.

Traduzír

Fernando José Fagundes Ribeiro

**A máscara**

## A máscara

*Estátua alegórica ao gosto do Renascimento*

*A Ernest Christophe, escultor*

Ah, contemplemos essas graças florentinas;  
Na ondulação desses corpos musculosos  
Abundam elegância e força, irmãs divinas.  
Esta mulher, fragmento mesmo milagroso,  
Divinamente forte, amavelmente linda,  
É só para reinar em leitos suntuosos  
E a um príncipe ou papa encantar muito ainda.

– E mais, note o sorriso fino e voluptuoso  
No qual passeia o amor de si embevecido;  
Zombeteiro e lascivo, esse olhar langoroso;  
Esse rosto gentil, pela gaze envolvido,  
Que cada traço diz com ar vitorioso:  
“A Volúpia me chama e o Amor me coroa!”  
A este ser dotado de tal realeza  
Veja o charme excitante que a elegância doa!  
Mais perto, circundemos sua alta beleza.

Oh blasfêmia da arte! oh surpresa fatal!  
O tal corpo divino, promessa de gozo,  
Por cima se termina em monstro bifrontal!

– Mas não! Máscara é só, um enfeite enganoso,  
Esse rosto que anima uma doida careta,  
E, vejam só, aqui, enrugada atrozmente,  
A cabeça efetiva, e a sincera faceta  
Invertida ao abrigo da face que mente.  
Pobre e grande beleza! O magnífico rio  
Do teu pranto no meu coração vem chegar;  
Tua mentira embriaga, e nunca me sacio  
Nessas ondas que a Dor do olhar teu faz brotar!

– Mas por que chora? Ela, beleza completa,  
Que poria a seus pés todo o gênero humano,  
Que misterioso mal rói seu flanco de atleta?

– É por que ela viveu que agora chora, insano!

212

---

\* **Fernando José Fagundes Ribeiro** – Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF)

\* Tradução vencedora do concurso promovido pela *Revista XIX* para compor este número especial sobre Charles Baudelaire. A comissão julgadora foi composta por Ivo Barroso, Denise Bottmann e Edson Rosa.

E também por que vive! Mas o que deplora  
Mais, faz fremir até os joelhos, é que após,  
É que ainda amanhã vai viver, muito embora!  
Amanhã, e depois e sempre! – como nós!

Charles Baudelaire



# Le Masque<sup>1</sup>

*Statue allégorique dans le goût de la Renaissance*

*À Ernest Christophe, statuaire.*

Contemplons ce trésor de grâces florentines;  
Dans l'ondulation de ce corps musculeux  
L'Élégance et la Force abondent, sœurs divines.  
Cette femme, morceau vraiment miraculeux,  
Divinement robuste, adorablement mince,  
Est faite pour trôner sur des lits somptueux  
Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince.

— Aussi, vois ce souris fin et voluptueux  
Où la Fatuité promène son extase ;  
Ce long regard sournois, langoureux et moqueur ;  
Ce visage mignard, tout encadré de gaze,  
Dont chaque trait nous dit avec un air vainqueur :  
« La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne ! »  
À cet être doué de tant de majesté  
Vois quel charme excitant la gentillesse donne !  
Approchons, et tournons autour de sa beauté.

Ô blasphème de l'art ! ô surprise fatale !  
La femme au corps divin, promettant le bonheur,  
Par le haut se termine en monstre bicéphale !

— Mais non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,  
Ce visage éclairé d'une exquise grimace,  
Et, regarde, voici, crispée atrocement,  
La véritable tête, et la sincère face  
Renversée à l'abri de la face qui ment.  
Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve  
De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux ;  
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve  
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux !

— Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite,  
Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,  
Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?

---

<sup>1</sup> Trata-se de o poema XX de *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire. Paris: Librairie Générale Française, 1999. (Le livre de poche), págs. 69-70.

— Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu !  
Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore  
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,  
C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !  
Demain, après-demain et toujours ! — comme nous !



Renata M. P. Cordeiro

**A morte dos amantes**



## A MORTE DOS AMANTES

Teremos leitos só com odores ligeiros,  
E profundos divãs iguais a mausoléus,  
E estranhas flores sobre aparadores cheios,  
Pra nós abertas sob os mais radiosos céus.

Usando a valer seus calores derradeiros,  
Os nossos corações serão dois fogaréus,  
Que irão reverberar os seus duplos luzeiros  
Em nossas almas, dois cristais gêmeos, sem véus.

Numa noite de rosa e de azul misterioso,  
Trocaremos um só lampejo esplendoroso,  
Como um longo soluço imbuído de adeus;

E então, mais tarde, um Anjo, entreabrindo as portas,  
Feliz, fiel, virá avivar os meus e os teus  
Apagados cristais e labaredas mortas.



## LA MORT DES AMANTS<sup>1</sup>

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,  
Des divans profonds comme des tombeaux,  
Et d'étranges fleurs sur des étagères,  
Écloses pour nous sous des cieus plus beaux.  
Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,  
Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,  
Qui réfléchiront leurs doubles lumières  
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.  
Un soir fait de rose et de bleu mystique,  
Nous échangerons un éclair unique,  
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux ;  
Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,  
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,  
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Charles Baudelaire

218



---

<sup>1</sup> Poema que faz parte da última seção de *Les fleurs du mal*, intitulada "La Mort". É o número 121 da primeira edição, 1857.

Gilles Jean Abes

**Por uma nova leitura da vida de  
Baudelaire:  
tradução de uma carta ao  
General Aupick**

O objetivo da tradução desta carta é o de despertar uma pequena *revolução* na forma como a vida do poeta Charles Baudelaire é comentada no Brasil. De fato, sua imagem parece petrificada num discurso que se tornou quase que um lugar comum e que faz eco ao ensaio de Ivan Junqueira (1995), “A arte de Baudelaire”. O autor da tradução de maior circulação das *Flores do mal* afirma que Baudelaire, ainda criança, se revoltou com o segundo casamento da mãe, choque que marcou profundamente sua vida, que nunca se entendeu com o padrasto militar e seu meio-irmão, Alphonse, e que, depois de adulto, teria tido uma relação edipiana e até incestuosa com a mãe. Diante dessas afirmações, cuja argumentação se fundamenta sobretudo na correspondência do poeta, e num testemunho, a proposta de revolucionar a leitura de Baudelaire passa por um exame detalhado da correspondência do autor e da formação daquela narrativa de vida. Nesse sentido, a tradução comentada de cartas deve, se não abalar aquele discurso, ao menos oferecer outra vereda para sua recepção biográfica.

Na carta que apresento, datada de 13 de agosto de 1839<sup>1</sup> – ou seja, o jovem Charles já tem 18 anos –, Baudelaire parabeniza seu padrasto pela nomeação como general de brigada, chamando-o de “pai”, o que ocorre também em muitas outras cartas de sua infância e juventude, e aproveita para anunciar que foi aprovado no exame de conclusão do ensino médio (*baccalauréat*). O jovem também pede orientações sobre o que fazer agora, já que está afastado dos pais, vivendo na casa de um preceptor, o Sr. Lasègue, onde se preparava para o exame, já que havia sido expulso do Liceu Louis-Le-Grand.

Esta missiva é simbólica das relações de Baudelaire com sua família, o que deveria provocar uma surpresa se comparada às afirmações de Junqueira e às notas biográficas encontradas nas obras traduzidas de Baudelaire.

É ao menos um convite à leitura da correspondência do poeta.

### Ao General Aupick<sup>2</sup>

[Paris, 13 de agosto de 1839]

Acabo de ver uma boa notícia e tenho uma boa para te anunciar. Li essa manhã tua nomeação no *Le moniteur*, e eu sou *bachelier*<sup>3</sup> desde ontem à noite às 4 horas. Meu exame foi bastante medíocre, exceto o latim e o grego – muito bem – foi o que me salvou. Estou bem

---

\* Gilles Jean Abes – Professor da Universidade Federal de Santa Catarina

<sup>1</sup> A data é indicada entre colchetes porque corresponde à data do selo dos Correios, a carta não foi datada por Baudelaire.

<sup>2</sup> Conforme edição dirigida por Claude Pichois: BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance I.* – Paris: Gallimard, 1973. p. 77. Algumas notas são desta edição, exceto quando indicadas como de minha autoria.

<sup>3</sup> O termo “bachelier” corresponde, no sistema educacional francês, a um aluno que obteve seu diploma do *baccalauréat*, exame do último ano do ensino médio que pode dar acesso ao ensino superior. Não é equivalente ao vestibular e existe até hoje. [N. do Trad.]

feliz por tua nomeação – de filho para pai, não são felicitações banais como todas aquelas que receberá. Eu estou feliz, porque te vi o suficiente para saber o quanto isso é merecido; pareço bancar o homem, e te parabenizar como se fosse teu igual ou superior. – Assim para dizer simplesmente, saiba que estou bem contente.

Não lhes escrevi durante alguns dias, por causa do meu exame. Tinha-o primeiro adiado ao dia 20 de agosto, em seguida apressei-me para acabar com isso, e fiz bem; é por isso que estive bastante ocupado durante alguns dias.

Agora o que devo fazer? Estou em um embaraço bastante grande. Não posso fazer nada, nem mudar de moradia sem tua permissão, e não me escreve nada. O Sr. Charles Lasègue vai partir depois de amanhã – ele não estando mais aqui, seus pais quase que continuamente ausentes, creio ser bastante indiscreto permanecer, e o Sr. Lasègue me fez entender que sequer ousaria pedi-lo aos seus pais. Ele deseja de tua parte uma resposta tão rápida quanto for possível. Será preciso retornar ao hotel<sup>4</sup> e no caso que eu retorne, deverei continuar a comer na minha *pensão*?<sup>5</sup> Já paguei dois meses – desde dia 5 de junho até 5 de agosto. – Se deixá-la, terei um excedente a pagar. Enfim gostaria muito de ter cartas tuas. Perguntam-me notícias e não sei o que dizer. Rogo-te, responda-me; você me prometeu uma carta para uma carta; assim é meu devedor.

Vou anunciar tua nomeação à Sra. Olivier – muitos abraços à mamãe. Fanchette gostaria de ter o direito de comprar um avental. Não tem mais nenhum. Poderia dizer uma palavra a minha mãe e, se for possível, enviar para ela a permissão de fazer sua compra?

Adeus.

CHARLES.

P.-S. – Fale-me de sua perna, e cubra-me de uma profusão de notícias para todos aqueles que me pedirão.

Vi ultimamente no porteiro uma massa de cartões que esperam pelo teu retorno, dentre eles o do Sr. Lamartine<sup>6</sup>, e outro de um senhor que vinha se despedir de você, e que parte para Bourbonne. Ele é amável.

---

<sup>4</sup> O hotel da 1ª divisão militar, rua de Lille.

<sup>5</sup> Na pensão da Srta. Théot.

<sup>6</sup> É o poeta que, em abril 1848, nomeará Aupick em Constantinopla. A candidatura e o sucesso de Lamartine nas eleições legislativas de Bergues (1837) e as ligações *gravelinoises* do oficial podem ter sido a origem de suas relações de amizade. Gravelinois: de Gravelines, cidade sede de distrito do cantão do Norte, na Flandres. (N. do Trad.)



## Au Général Aupick

[Paris, 13 août 1839]

Je viens de voir une bonne nouvelle et j'en ai une bonne à t'annoncer. J'ai lu ce matin ta nomination dans *Le Moniteur*, et je suis bachelier depuis hier soir à 4 heures. Mon examen a été assez médiocre, excepté le latin et le grec – fort bien – c'est ce qui m'a sauvé. Je suis bien heureux de ta nomination – de fils à père, ce ne sont pas des félicitations banales comme toutes celles que tu recevras. Moi je suis heureux, parce que je t'ai vu assez souvent pour savoir combien cela t'était dû ; j'ai l'air de faire l'homme, et de te féliciter comme si j'étais ton égal ou ton supérieur. – Ainsi pour dire simplement, sache que je suis bien content.

Je ne vous ai pas écrit pendant quelques jours, à cause de mon examen. Je l'avais d'abord rejeté au 20 août, puis j'ai eu hâte d'en finir ; et j'ai bien fait ; c'est pour cela que j'ai été assez occupé pendant quelques jours.

Maintenant que faut-il faire ? Je suis dans un assez grand embarras. Je ne puis rien faire, ni changer de logis sans ta permission, et tu ne m'écris rien. M. Charles Lasègue va partir après-demain – lui n'étant plus là, ses parents presque continuellement absents, je crois qu'il serait assez indiscret d'y rester, et M. Lasègue m'a fait entendre qu'il n'oserait même pas le demander à ses parents. Il désire de toi une réponse aussi prompte que possible. Faut-il retourner à l'hôtel et dans le cas que j'y retourne, faudra-t-il continuer à manger dans ma *pension* ? J'ai déjà payé deux mois – depuis le 5 juin jusqu'au 5 août. – Si je la quitte, j'aurai un surplus à payer. Enfin je voudrais bien avoir de vos lettres. On me demande de tes nouvelles, et je ne sais que dire. Je t'en prie, réponds-moi ; tu m'as promis une lettre pour une lettre ; ainsi tu es mon débiteur.

Je vais aller annoncer ta nomination à Mme Olivier – bien des embrassements à maman. Fanchette voudrait bien avoir le droit d'acheter un tablier. Elle n'en a plus. Veux-tu dire un mot à ma mère, et, s'il est possible, m'envoyer pour elle la permission de faire son achat ?

Adieu.

CHARLES.

P.-S. – Parle-moi de ta jambe, et charge-moi d'une provision de nouvelles pour tous ceux qui m'en demanderont.

J'ai vu dernièrement chez le portier une foule de cartes qui t'attendent à ton retour, entre autres celles de M. Lamartine, et une autre d'un monsieur qui venait te faire ses adieux, et qui part pour Bourbonne. Il est plaisant.





## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance I**. – Paris : Gallimard, 1973.

JUNQUEIRA, Ivan. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

Entrevista



Ivo Barroso, poeta e tradutor, nasceu em 25 de dezembro de 1929. Formou-se em Direito e em Línguas e Literaturas Neolatinas, sendo, de fato, nas Letras que encontrou sua paixão.

Fazendo-se tradutor desde cedo, Ivo Barroso já publicou mais de 30 traduções, responsável pela tradução de autores como Hermann Hesse, André Gide, Ítalo Calvino, Jane Austen e Umberto Eco. Na poesia, entre outros, dedicou-se à tradução da obra completa de Rimbaud, trabalho que lhe rendeu seu segundo Prêmio Jabuti, em 1998. Anos antes, em 1992, sua tradução de "Os gatos", de T. S. Eliot, lhe garantiu o primeiro. De Charles Baudelaire, Ivo Barroso foi

responsável pela organização de *Poesia e Prosa* (1995).

Foi editor-chefe da revista *Seleções do Reader's Digest* e assistente do editor das enciclopédias Delta-Larrousse, Mirador e Século XX.

227

De sua própria autoria, Ivo Barroso compôs *A caça virtual e outros poemas*, *Caixinha de música*, *Nau dos naufragos*, *Poesia ensinada aos jovens* e *Visitações de Alcipe*. Não se contentando ao livro impresso, Ivo Barroso possui um *blog*, o *Gaveta do Ivo* (<https://gavetadoivo.wordpress.com/>), no qual explora os percursos da poesia, da tradução, em uma síntese do fazer poético.

## Entrevista com Ivo Barroso

**Revista XIX** – O senhor organizou a maior compilação de “Poesia e prosa” de Charles Baudelaire editada no Brasil (publicada em 1995 pela Editora Nova Aguilar). Poderia dizer-nos algumas palavras sobre esse trabalho e, em especial, sobre como encara a responsabilidade de selecionar textos para integrar uma obra que pretende tornar-se referência no país?

Tudo o que eu poderia dizer se refere à minha experiência pessoal na organização daquele trabalho. Desde o início, sabíamos da impossibilidade de publicar em português a obra completa de Charles Baudelaire, o que tomaria pelo menos 3 a 4 volumes, como na edição francesa da Bibliothèque de la Pléiade que nos serviu de guia. Para condensar tudo em um só foi necessário escolher o que havia de melhor já traduzido em nossa língua e providenciar novas traduções para o quanto, de fundamental, continuasse inédito. A editora me propiciou a oportunidade de adquirir todos os livros existentes em português, tanto no Brasil quanto em Portugal, e a primeira seleção consistiu em classificar o que não poderia faltar na edição brasileira. Para tanto foi necessária uma exaustiva leitura de todo o material recolhido, o que representava uma grande responsabilidade para o organizador, uma vez que nessa escolha entrava forçosamente seu gosto pessoal. Mas havia alguns musts indeclináveis: seria impossível, por exemplo, ignorar a tradução dos Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris), feita por Aurélio Buarque de Holanda, já consagrada pelos leitores, editada inclusive pela Nova Fronteira, promotora do projeto. O grande problema estava em decidir qual das quatro versões completas das Flores do Mal, iríamos usar. Sempre apreciei as traduções esparsas de Guilherme de Almeida, mas, para efeito de unidade, impunha-se usar o texto de um único tradutor das 3 integrais então existentes: a de Jamir Almansur Haddad (1958), a de Ignacio de Souza Moitta (1971) e a de Ivan Junqueira (1985). As duas primeiras apresentavam grandes liberdades tradutórias, apelando não raro para as interpretações e reescritas, ao passo que a de Ivan era a única que se mantinha próxima dos atuais conceitos tradutórios, no que respeita ao estilo e às formas originais.

**Revista XIX** – Em algum momento foi cogitada a inclusão de parte da correspondência de Baudelaire na obra? Quais as principais razões para a exclusão?

Não. Desde as primeiras leituras pareceu-nos essencial, para limitação do espaço, a exclusão do teatro, das diatribes contra a Bélgica e da Correspondência.

**Revista XIX** – Em nosso número sobre Baudelaire, pretendemos publicar uma carta do autor que permanece inédita em português. Ainda há muito de Baudelaire por ser traduzido?

Não creio que haja algo de essencial ao conhecimento da obra de Baudelaire ainda por traduzir. Isto não quer dizer que consideramos sem importância, por exemplo, a correspondência, que seria oportuno que fosse publicada em volume à parte, mas ela era certamente menos importante para o nosso leitor do que as outras matérias que foram ali privilegiadas.

**Revista XIX** – O senhor é um dos mais reconhecidos tradutores brasileiros. Por que decidiu não participar do volume também como tradutor?

Minha primeira tradução de um poema francês foi precisamente o *L'Homme et la Mer*, isto lá pelo ano de 1945. Em 1993, escrevi para a revista *Poesia Sempre*, da Biblioteca Nacional, um artigo em que fazia o cotejo crítico das traduções de *Spleen-LXXVII* por Guilherme de Almeida, Ivan Junqueira e Jamil Almansur Haddad e, apresentava, para efeito didático, a minha versão que intentava recuperar algumas rimas opulentas e consoantes de apoio. Mas para a edição de *Prosa e Poesia* só contribuí com a tradução do famoso soneto fescenino de Théophile de Viau (1590-1626), que Baudelaire usou como fecho de *Meu coração a nu*, e supunha ser de François Maynard (1542-1646). O trabalho de organizador já era suficientemente exaustivo para permitir esse outro tipo de colaboração.

**Revista XIX** – Na sua avaliação, as traduções incluídas no volume continuam sendo as mais acuradas? A realização de novas traduções de Baudelaire é necessária?

Embora não esteja mais acompanhando as novas edições da obra de Baudelaire, o pouco que chegou ao meu conhecimento não acrescenta muito ao que tínhamos à época. É sempre necessário que haja, de tempos em tempos, novas traduções de grandes obras para efeito de atualização da linguagem.guardo, meio incrédulo, que surja uma nova tradução das *Flores do mal*, superior às existentes

**Revista XIX** – Entre outras questões, nosso dossiê procura instigar a reflexão acerca da relação entre, de um lado, as concepções de Baudelaire sobre o progresso e a modernidade e, de outro, a época em que vivemos, na qual muito daquilo que o poeta lamentava parece ter-

se tornado quase onipresente. Como o senhor avalia o lugar de Baudelaire hoje como referência cultural e literária?

Baudelaire foi, na definitiva expressão de Hugo, um “frisson” novo na literatura mundial. Sua concepção do belo, sua temática esdrúxula, sua visão sobre o progresso e a modernidade -- inteiramente inéditos e pessoais à época -- acabaram por se incorporar à nossa época e a instigar mesmo a superação dos modelos primitivos. Baudelaire continua, sem dúvida, atual, imprescindível, mas já não é mais o ápice das intenções literárias.

**Revista XIX** – Mario Vargas Llosa afirma que vivemos na “civilização do espetáculo”. Marcada pelo louvável anseio de democratizar a cultura, nossa época teria conduzido, segundo o autor, ao triunfo quase absoluto do entretenimento, cuja função primordial seria permitir a fuga ao tédio. Como o senhor avalia o cenário cultural contemporâneo?

Nas pegadas de Vargas Llosa ousaríamos dizer que a nossa civilização está caminhando para a galhofa. O sério, de tão desacreditado, deixou de ser o objetivo consciente. Estamos todos convivendo numa Disneylândia cósmica, desiludidos com o fracasso da moral institucional e coletiva. Nesta Roma global em que vivemos, acabou o pão e só restou o circo.

**Revista XIX** – Ainda pensando em nossa suposta “civilização do espetáculo”: nessa perspectiva, nossa época seria baudelairiana ou antibaudelairiana?

Eu diria que estamos vivendo uma época pós-baudelairiana, na qual os “valores” que advieram dela estão sendo magnificados ao exagero, o que redundaria estranhamente num vácuo intelectual, numa negação quase absoluta de objetivos ou padrões, ensejando o aparecimento de todas as intrujices tidas hoje por arte.

**Revista XIX** – O conceito de spleen era muito caro a Baudelaire, figurando no título de uma grande seção de *As Flores do Mal*, além de integrar o nome com o qual se consagrou a sua coletânea de poemas em prosa publicada postumamente (embora não se possa afirmar ao certo qual seria o título finalmente escolhido pelo autor para a obra). O senhor acredita que o spleen pode ser um conceito interessante para pensar a realidade contemporânea?

Penso que estamos, na realidade contemporânea, mais voltados para o tédio, que é uma forma negativa do spleen, ou mais ainda, para o desencanto, o descrédito, a desilusão, a inércia -- todos destituídos da criatividade que o spleen, embora contemplativo, ainda ensejava.

**Revista XIX** – No seu blog Gaveta do Ivo, o senhor divulga um material riquíssimo sobre literatura e tradução, pondo-se em diálogo direto com leitores de velhas e novas gerações. O senhor acompanha também a produção dos escritores contemporâneos? Há algo de Baudelaire na literatura de hoje?

Baudelaire continua atual: a Nova Fronteira (que herdou a Aguilar) está preparando uma nova edição da Prosa e Poesia, que saiu em 1995. E – notícia de primeira mão – a Editora SESI, de SP, vai lançar o livro de cabeceira de Charles Baudelaire, que consegui localizar e está sendo traduzido.

**Revista XIX** – O Gaveta do Ivo completou 7 anos em julho de 2017. O cuidado do senhor fica evidente em cada postagem. Quais as suas principais motivações para a criação do blog? É difícil mantê-lo? O senhor segue alguma rotina ou as publicações variam conforme a vontade de escrever/divulgar?

De repente dei com uma quantidade enorme de papéis, recortes de jornal, páginas manuscritas e/ou digitadas – e não sabia o que fazer daquilo. Certamente meus pósteros mandariam tudo para o lixo, bem como venderiam aos sebos alguns preciosos volumes da minha coleção. Para preservar alguns deles, doei toda a minha “estante Rimbaud” ao CCBB, ora guardados numa sala especial. Mas, e a papelada? Alguém sugeriu o blog, algo que eu nem sabia o que era, mas acabei me entusiasmando pelo projeto a ponto de, a princípio, publicar algo diariamente. Claro que, com o tempo, o ritmo foi decaindo e hoje me dou ao luxo de fazer longos recessos, um deles infelizmente por motivo grave (morte de meu irmão), o que me levou quase ao encerramento do projeto. O blog, no entanto, me permitiu preservar tudo quanto eu escrevi (ou escrevera) para os jornais e revistas: artigos, resenhas, comentários, prefácios, etc. E a divulgar coisas antigas que eu guardara como inúteis (versos da juventude, trechos de diários, cartas). E principalmente as minhas novas traduções, que aguardavam o ensejo de reedição da minha antologia. Para minha surpresa, a resposta dos leitores foi altamente positiva e permitiu-me criar um veículo de comunicação com eles. Raro é o artigo

publicado que não enseja perguntas e comentários. A minha tradução de *Eu canto o corpo elétrico*, de Walt Whitman, não deixou, nestes sete anos, um único dia sem ser consultada e houve data em que ela o foi 107 vezes no mesmo dia.

**Revista XIX** – Inúmeros leitores se queixam da dificuldade de compreender poesia, sobretudo a contemporânea. Assim, muitos apreciadores de literatura afirmam não apreciar a poesia, tratada por eles como se fosse um gênero literário alcançável apenas para alguns eleitos. Estaríamos diante de uma espécie de retorno da aura da poesia? O *Gaveta do Ivo* pode ser compreendido como um trabalho de divulgação da arte poética na internet, contribuindo para torná-la mais acessível sem abrir mão do primor técnico?

Nestes tempos pós-baudelairianos, como disse, houve um surto (ou uma epidemia) verborrágico-poética nos chamados meios de comunicação, demonstrando um total desconhecimento do que seja poesia. Poesia passou a ser tudo o que antes não era poesia. Daí a dificuldade dos apreciadores de literatura em identificar e apreciar a poesia atual. Em meu blog procuro mostrar-lhes alguns conceitos do que seja a boa qualidade poética, comentando a obra de grandes autores, analisando versos e até mesmo certos aspectos da arte poética (para eles desconhecida) e sem cujo conhecimento não se pode ter uma adequada possibilidade de apreciação. Mas procuro fazer isso na forma de exemplificação sem qualquer veleidade pedagógica.





# REALIZAÇÃO

Grupo de Pesquisa



[www.victorhugo19.com](http://www.victorhugo19.com)

# APOIO

