

A VOZ BAUDELAIRIANA EM «*FLEURS DE TÉNÈBRES*» DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Norma DOMINGOS¹

- **RESUMO:** Este estudo tem o objetivo de apresentar uma análise do conto “*Fleurs de ténèbres*” publicado na obra *Contes cruels* (1883) de Villiers de l’Isle-Adam (1838-1889). O trabalho visa, ainda, de forma particular, destacar elementos que permitem apontar relações de aproximação entre o conto villieriano e os poemas em prosa “*La corde*” e “*Le tir et le cimetière*” de Charles Baudelaire. Com efeito, a influência baudelairiana na escritura de Villiers de l’Isle-Adam diz respeito tanto aos procedimentos estilísticos quanto ao idealismo filosófico.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Villiers de l’Isle-Adam. Conto. Poema em prosa. *Fleurs de ténèbres*. *Contes Cruels*. Charles Baudelaire.

É certo que não se deve procurar o natural em seu estilo, sempre elaborado. Porque ele distinguia, como seu amigo Mallarmé, entre a moeda prosaica da linguagem cotidiana e a raridade preciosa da transfiguração. Esculpindo imagens estranhas, associando epítetos insólitos, criando construções elaboradas, ele despertava a atenção de seu leitor para as refinadas surpresas de sua arte.

Alan William Raitt et al. (1986, t.I, p.1250-1251, tradução nossa²).

A associação, em *Contes cruels*, de contos disparatados muito suscitou, e ainda instiga, a fortuna crítica villieriana. Pode-se observar um consenso que justifica a unidade da obra, sobretudo, no que diz respeito à temática, ou seja, uma dupla tendência: de um lado, contos que demandam sempre a reflexão do leitor quanto às questões que Villiers julga essenciais à existência humana e, por outro, aqueles carregados de ironia e que são instrumentos de sua crítica à burguesia.

Assim, observamos que as características pertinentes ao texto literário poético são, até certo ponto, pouco destacadas nas análises encontradas, mesmo que as qualidades poéticas do autor sejam louvadas. Contudo, parece-nos, à medida que

¹ Doutoranda em Estudos Literários – Bolsista FAPESP. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – domingos.norma@uol.com.br

² As traduções das citações dos textos teóricos são nossas. Entretanto, mantivemos o original em francês para os textos literários – Villiers, Huysmans e Baudelaire.

atentamos, mais especialmente, para o modo de significar poético e para a geração interna de sentidos de cada conto, aí se encontrar a unidade visada por Villiers.

Uma variedade de estilos está presente em *Contes cruels* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986), visto que, entre os contos, mesclam-se: evocações do passado – “*Les Brigands*” –, análises psicológicas – “*Le Désir d'être un homme*”, “*L'Inconnue*” –, esboços de ficção científica – “*L’Affichage céleste*”, “*La Machine à gloire*” –, descrições satíricas – “*Les Demoiselles de Bienfilâtre*”, “*Sentimentalisme*” –; contos poéticos, como por exemplo, “*Souvenirs occultes*”; um poema em prosa, “*Vox Populi*”; um conto em verso – “*Conte d’amour*” e “*Fleurs de Ténèbres*”, o conto mais curto da obra, cuja linguagem condensada e metafórica permite aproximá-lo da poesia e do qual, parece-nos, um estudo mais aprofundado, poderia apontar características pertinentes ao poema em prosa.

A diversidade temática suscita, da mesma maneira, interrogações, pois a obra apresenta uma grande variedade, nela encontrando-se, entre outras, histórias prosaicas e satíricas, histórias de amor, contos fantásticos, textos nos quais a religião intervém, críticas à realidade positivista da época, sobretudo ao mercantilismo burguês e à crença desenfreada na ciência e no progresso. De fato, os *Contes cruels* não constituem uma obra homogênea, pois a maior parte de suas narrativas foram publicadas em revistas e periódicos durante os quinze anos que antecederam sua publicação em 09 de fevereiro de 1883. Desde 1875, Villiers tinha a intenção de reunir em um volume alguns textos que se encontravam dispersos. Vários foram os fracassos junto aos editores até 1882, quando, finalmente, a obra foi acolhida pelo editor Calmann Lévy (RAITT et al., 1986, t.I).

Villiers pensou em vários títulos para a coletânea: primeiramente, *Histoires philosophiques* e em seguida *Histoires énigmatiques*. Em 1867, *Histoires moroses* era o subtítulo que reunia “*Claire Lenoir*” e “*L’Intersigne*”; da mesma maneira, em 1874, “*Les Demoiselles de Bienfilâtre*” fazia parte de uma coletânea intitulada *Contes au fer rouge*; “*Véra*” fazia parte de *Histoires mystérieuses* e “*Antonie*” estava entre os *Intermèdes* (RAITT et al., 1986, t.I). A hesitação quanto à denominação, para Raitt et al. (1986, t.I p.1244, tradução nossa), resulta da preocupação do próprio Villiers em escolher um título que melhor representaria a unidade dominante do livro:

Seu embaraço é compreensível. A variedade dos tons, estilos e gêneros era tal, que lhe era, de fato, difícil deixar entrever uma unidade nesse conjunto disparatado. Fantasias pseudocientíficas avizinhavam-se com poemas em prosa, narrativas aparentemente leves com contos de terror lento, sutis esboços parisienses com brilhantes evocações de um Oriente de sonho. Era preciso insistir em um julgamento satírico, em um conteúdo ideológico, em um plano de fundo simbólico?

Segundo Voisin-Fougère (1996), essas diferentes denominações deixam entrever uma dupla inspiração: *Contes philosophiques* e *Contes ironiques*. De fato, uma dupla tendência, visto que muitos contos convidam à reflexão – os fantásticos, por exemplo – ou à meditação sobre o amor, o homem ou Deus; os outros apresentam sempre uma crítica aos burgueses e estão carregados de ironia.

Em 1883, o título *Contes cruels* é escolhido para a coletânea. Mesmo que não caracterize de maneira homogênea a obra, “[...] ele convém a uma reunião de textos na qual a crueldade, sangrenta ou irônica, violenta ou secreta, concentrada ou difusa, está presente, quase, em sua totalidade.” (RAITT et al., 1986, t.I, p.1244, tradução nossa). Essa crueldade desdobra-se em *Contes cruels* e deve ser entendida como um “[...] cruel retrato da estupidez contemporânea, mas também, e de forma mais sutil, cruel esboço de um mundo ideal do qual alguns aqui na terra têm como presciência.” (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.12, tradução nossa). Em suma, a crueldade na obra de Villiers de l’Isle-Adam se manifesta pelo desespero. Não é uma crueldade de sangue, como em muitos românticos que tendem para o frenético; o diabo, que poderia encarnar essa crueldade, também não se manifesta nunca em Villiers. Ele quer provocar a angústia; há, então, pouco fantástico aterrorizante e pouco ódio. A crueldade é a do silêncio, do frio. A crueldade não é exercida pelas personagens, mas sim por elas sentida. A crueldade é a melancolia sentida pelo conde d’Athol em “*Véra*”, pelo barão Xavier de la V*** em “*L’Intersigne*” ou pelo Gaël em “*Souvenirs Occultes*”: trata-se da crueldade do destino. O Universo é cruel e as tintas da escritura da qual Villiers faz uso conseguem exprimi-lo.

Em seu ódio contra o Positivismo, uma outra bipartição pode ser observada e que é fundamental para a compreensão da obra de Villiers: duas categorias de personagens antagônicas são colocadas em cena. As primeiras são compostas pelos burgueses, contra os quais Villiers exprime seu desprezo com o uso de uma sátira, freqüentemente, ferina; as segundas reúnem qualidades que o autor julga fundamentais e que segundo Voisin-Fougère (1996) poderiam ser definidas como as “eleitas” do autor: seres solitários, distantes da realidade social burguesa da época.

De fato, Villiers não impõe ao leitor uma interpretação única e cristalizada, suas obras são plurais e conduzem, assim, o leitor ao sonho. Os discursos que estão no primeiro plano desdobram-se em interpretações múltiplas, em significações metafóricas. Muitos têm características esotéricas e são tipicamente simbolistas, mas não se trata de tentativas altamente herméticas como a literatura contemporânea característica do final do século XIX. É efetivamente a conotação das palavras que conta, não sua denotação. Villiers sobrepõe constantemente sentido primeiro – ficção – e sentido metafórico – metalinguagem – e, dessa forma, seu texto é rico em nuances.

Villiers de l'Isle-Adam e a Lírica Moderna

Um dos aspectos importantes que podemos destacar na obra de Villiers resulta de sua formação romântica – herdeira dos conceitos que se formaram a partir do Pré-romantismo alemão –, ou seja, aquele do poeta-demiurgo. Esse conceito constituiu-se a partir de 1750, quando poetas e filósofos passaram a vivenciar uma crise fruto do mal estar diante do princípio da imitação, crise que, lembra Todorov (1977), dará nascimento ao Romantismo. A partir de então, os poetas deram-se conta de que a natureza não seria, tão somente, um simples objeto de imitação. Cria-se um novo conceito de beleza: a natureza pode ser representada tal como ela é, ou mais bela. A arte representaria assim a encarnação de uma beleza – paradoxo constituído – até mesmo mais bela que a natureza.

Dessa forma, o princípio da imitação passa a ser visto de um modo novo e o papel do criador, do artista, é valorizado: o artista, ao imitar, cria um novo objeto, a bela natureza, o ideal. Da mesma maneira, forma-se também o conceito no qual o homem é valorizado por si mesmo. O homem não é mais puramente útil e sua interioridade passa a ser ressaltada. Assim, diante da obra – um objeto –, o homem deve sentir prazer, não há finalidades ou utilidades externas, a obra se realiza por ela mesma.

A partir do Romantismo, muitos poetas, em conflito ainda pela crise do Cristianismo, partem em busca de uma ardente espiritualidade, não necessariamente cristã, que seria atingida pela ascensão, pela elevação que se daria num mundo ideal, proposto no isolamento da criação. Os simbolistas, num trabalho de verdadeiros ourives, almejavam uma linguagem sugestiva e hermética – decifrável apenas aos iniciados – e faziam uso de uma ambigüidade voluntária. Visavam o símbolo como elemento catalisador que desencadeava uma imagem na mente; assim, a arte para eles desprendia-se do real e era capaz de produzir uma realidade própria, auto-suficiente, distinta, e diferente (LUCIE-SMITH, 1988).

A descoberta de Edgar Allan Poe por Baudelaire, que em 1852 o traduziu para o idioma francês, trouxe à literatura francesa aspectos românticos que eram tratados de forma particular por Poe, fato que contribuiu para o desenvolvimento do movimento simbolista na França. A partir de então, a palavra torna-se símbolo, traço de união entre o homem e a abstração – o infinito. Se por um lado os românticos aspiram ao infinito, os simbolistas almejam descobri-lo. A linguagem que nasceu no movimento romântico amplia-se e, a busca do absoluto, para os simbolistas, é, na verdade, um desejo de conhecimento profundo. Os poetas visam penetrar no mundo das idéias e, para tanto, as emoções e pensamentos devem ser sugeridos, pois caberá ao leitor recriá-los.

Essa nova revolução filosófica acompanha-se de uma revolução da forma. O poder de sugestão será ressaltado pelo hermetismo e obscuridade da linguagem

empregada e a sonoridade será valorizada. Os autores operam uma verdadeira revolução que aponta ao mesmo tempo para uma crise da representação e que coloca a obra literária na perspectiva da experiência da leitura. Uma obra que, assim, engendra mudanças nas relações entre a literatura e a sociedade e que coloca o leitor nas tensões existentes entre a realidade e a linguagem dessa representação discursiva.

Em uma época que anuncia a crise do romance, as obras de Villiers de l'Isle-Adam são portadoras de mudanças e comportam algo de raro e extremo: são um misto de crônica, ensaio e ficção. Com formas vibrantes e um estilo quase corrompido, a prosa villieriana se faz opulenta, é plena de raridade, arcaísmos e poesia.

De fato, a nova lírica moderna que se desenvolve a partir de autores como Villiers de l'Isle-Adam tem um denominador comum, aquele da pesquisa formal, que se traduz por um enriquecimento técnico da poesia. Tal mudança manifesta-se, sobretudo, na estrutura do verso – novas formas rítmicas são visadas –; na estrutura da imagem pelo choque de palavras e por aproximações inusitadas de realidades estranhas; na estrutura da palavra, visto que são explorados seus valores sensoriais, notadamente, aqueles musicais e visuais, na notação da frase, com o emprego de destaques, inversões violentas e subversão da sintaxe e da pontuação e na disposição tipográfica, com inovações como caligramas, uso de espaços em branco, variações de corpos e famílias de caracteres.

Essa lírica moderna é caracterizada por Friedrich (1978, p.16, grifo do autor) como obscura, sugestiva, plena de mistérios e dissonâncias. Ela comporta uma linguagem na qual o signo é motivado, polissêmico e carregado de sonoridade, na qual evocação e estranhamento são modos de significação. A poesia é

[...] uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos.

Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos.

Diferentemente da maioria dos românticos que exploravam muito mais a criação espontânea, os poetas simbolistas preocupam-se com a escolha de cada palavra, ela será símbolo de algo indizível e inexistente, não é mais reveladora,

é sugestiva. Nessa busca pela exatidão verbal, os simbolistas, entre os quais, não podemos deixar de incluir Villiers de l'Isle-Adam, partem em busca da precisão reveladora e fazem uso de arcaísmos, neologismos e vocábulos raros. Como bem ressalta Schüler (1970, p.66), os simbolistas ao “[...] experimentar o mundo como destituído de sentido, foram [...] os primeiros a libertar a palavra da sintaxe racional, para carregá-la de sugestividade irracional.”

Com relação à nova linguagem poética – poesia ou prosa poética – que se constitui, efetivamente, a partir do século XIX, Paz (1993) nos lembra que o Romantismo introduziu um elemento subjetivo como tema do poema: o eu do poeta, sua própria pessoa, fez do canto seu próprio canto. Assim, o poema romântico teve como tema o próprio canto ou seu cantor: “poema da poesia ou poema do poeta”. O Simbolismo, por sua vez, recolheu esses dois grandes temas da poesia romântica: a poesia do poeta e a poesia do poema. Da mesma maneira, uma outra herança pode ser observada, aquela de Baudelaire (1962), isto é, a visão da correspondência universal e a consciência do tempo, estabelece-se, assim, o diálogo entre a ironia e a analogia. Os simbolistas aplicaram, ainda, ao poema longo a estética do poema breve; o poema simbolista dispensa explicações; nem conta, nem diz: sugere.

Essa nova linguagem que surge demanda um árduo esforço do poeta e do leitor. O texto, em prosa ou em verso, é cuidadosamente trabalhado, a arte é concebida como artifício, pois

[...] o trabalho artístico não se limita ao retoque, de bom gosto de boa economia, ao material que o instinto fornece. O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. [...]. O artista intelectual sabe que o trabalho é fonte da criação e que a maior quantidade de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas. (MELO NETO, 1994, p.733).

Em *Contes cruels*, o trabalho de arte de Villiers é destacado por Mallarmé a propósito de “*Conte d’amour*”, falando em especial de “*L’Aveu*”, “*Rencontre*” e “*Les Présents*”: “[...] eles chegam até mim vindos do passado, muito novos, esses motivos: você os escuta, e sua melodia medida de forma precisa: com discrição clara, que toque de aptidão para o verso.” (MALLARMÉ apud RAITT et al., 1986, t.I, p.1336, tradução nossa).

Villiers é um dos primeiros poetas de seu tempo como bem destaca Mallarmé e, de certa forma, é precursor do movimento simbolista. Não se trata de uma influência direta na estética simbolista, visto que seus textos em versos são poucos se comparados àqueles em prosa, a herança villieriana que se observa é, notadamente, aquela que contribuiu ao idealismo filosófico do movimento e, sem dúvida alguma, aquela resultante da admiração que os jovens do movimento

tinham por seu idealismo verbal. Em Villiers, de sua formação romântica, a herança que se observa é, sobretudo, a subjetividade do poeta expressa em cada verso, de sua atuação no Parnaso, a acuidade no tratamento da forma e da palavra e, de sua participação na formação do movimento simbolista – divulgando e louvando as idéias e mudanças empreendidas e propostas por Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Richard Wagner –, o caráter sugestivo, condensado, carregado de musicalidade, de sinestésias e de correspondências.

De fato, Villiers de l'Isle-Adam foi o grande responsável pela difusão de Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Richard Wagner na França. As idéias e procedimentos estilísticos desses artistas foram integrados ao espírito novo que se formava graças ao reconhecimento e à admiração que Villiers lhes dedicava. Ao ser um dos maiores representantes na França de Poe – via Baudelaire – e do próprio Baudelaire, Villiers, mesmo sem muito se ater às discussões estéticas, mostra o caminho por esses poetas assinalado, e apresenta em suas obras essa nova linguagem elaborada, condensada, que se encontra associada ainda à sua genialidade imaginativa. Assim, com uma prosa carregada de poesia, o que se encontra na obra de Villiers é uma combinação de forma e conteúdo, presente nos paralelismos, figuras sonoras e ritmos.

Villiers almejava um estilo que se diferenciava da linguagem cotidiana e que nada tinha em comum com a linguagem empregada pelos poetas de sucesso da época. Da mesma forma que os simbolistas, seu discurso tende ao precioso, ele emprega arcaísmos, abomina clichês e lugares comuns e pratica um estilo com uma musicalidade particular. A linguagem de um poeta demiurgo, como ressalta, mais uma vez, seu amigo Mallarmé: “Você colocou nessa obra uma soma de Beleza, extraordinária. Verdadeiramente, a língua de um deus em tudo! Muitas das novelas são de uma poesia admirável e que ninguém atingirá: todas, surpreendentes.” (MALLARMÉ apud BOLLERY, 1962, t.II, p.41, tradução nossa).

É certo que Villiers exerceu uma grande influência nas teorias simbolistas da linguagem e do estilo, visto que é considerado um dos grandes mestres da língua francesa e um dos inovadores maiores no que concerne ao estilo. No entanto, pode-se facilmente compreender a ausência do empréstimo direto de procedimentos de estilo de Villiers, visando princípios de renovação, por parte dos jovens poetas simbolistas, pois ele “[...] era sobretudo prosador; suas poesias eram juvenis e quase desconhecidas, enquanto suas obras em prosa eram o objeto de uma admiração geral entre os Simbolistas.” (RAITT, 1986, p.144, tradução nossa).

Contudo, mesmo que suas obras sejam, essencialmente, em prosa, cabe retomar aqui uma ressalva que Pires (2002, p.381) faz ao lembrar que o poeta em prosa Cruz e Sousa é geralmente confundido com um prosador, e que poderia aplicar-se a Villiers de l'Isle-Adam, pois este é sempre louvado como contista, já que sua produção em verso é pequena. Assim, à semelhança da poesia em prosa do

autor simbolista brasileiro, a prosa poética villieriana “[...] revelar-nos-á não um contista, mas um poeta mergulhado em seu Eu profundo e que se vale da prosa para expor mais nitidamente sua cosmovisão, sua arte poética, sua condição de artista iniciado e seus sofrimentos de ser humano excluído.”

«*Fleurs de Ténèbres*»³

LA RANÇON

*L'homme a, pour payer sa rançon,
Deux champs au tuf profond et riche,
Qu'il faut qu'il remue et défriche
Avec le fer de la raison;
Pour obtenir la moindre rose,
Pour extorquer quelques épis,
Des pleurs salés de son front gris
Sans cesse il faut qu'il les arrose.
L'un est l'Art, et l'autre l'Amour.
Pour rendre le juge propice,
Lorsque de la stricte justice
Paraîtra le terrible jour,
Il faudra lui montrer des granges
Pleines de moissons, et des fleurs
Dont les formes et les couleurs
Gagnent le suffrage des Anges.*
Charles Baudelaire (1964, p.187).

“*Fleurs de ténèbres*”, publicado em *L'Étoile française* em 1880 – cujo título remete imediatamente à coletânea *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire – compunha uma crônica cuja primeira parte era dedicada aos Hanlon Lees, grande companhia de mímicos e acrobatas ingleses que se apresentara, na época, em Paris (RAITT et al., 1986). Como quase todos os textos recolhidos na obra *Contes cruels*, o conto sofreu alterações antes de sua versão definitiva de 1883; de fato, como ressaltam Raitt et al. (1986, t. I, p.1308) Villiers efetuou “[...] numerosos retoques, que contribuem para transformar um escrito de circunstância em uma obra de interesse durável.” (RAITT et al., 1986, t. I, p. 1308, tradução nossa).

Como já ressaltado anteriormente, a diversidade dos textos é sempre destacada, dessa forma, no que se refere à variedade de gêneros presentes na obra, alguns críticos destacam a presença de crônicas entre os textos da coletânea, nos quais incluem, entre outros, “*Fleurs de Ténèbres*”, “*L’Affichage celeste*”. Assim, Castex (1968) coloca “*Fleurs de Ténèbres*” entre os textos pertencentes ao gênero da crônica jornalística. O excerto que segue permite uma aproximação do conto com

³ Ver anexo.

a crônica, porque, aparentemente, tem-se a narrativa de um acontecimento diário, que envolve os habitantes de uma cidade: “Voici les petites vendeuses que circulent avec leurs corbeilles.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666).

De fato, a crônica jornalística aborda, normalmente, histórias cotidianas, não como um acontecimento noticioso, mas de forma literária, ou seja, empregando procedimentos ficcionais que dão sentido poético a essa voz cotidiana. No entanto, Villiers não é um cronista do cotidiano, seus textos são sempre profundos e simbólicos, emprega uma linguagem metafórica, rica em nuances, a qual transfigura sempre o sentido primeiro. Dessa forma, como resalta Citron (1980), ele passa do pitoresco ao símbolo, ou seja, ao falar da ação dos coveiros que pilham as flores dos túmulos, conduz a narrativa de modo a concluir o conto criticando, por meio de sugestões, o amor venal, que estaria condenado à morte, porque, para o poeta, o verdadeiro amor, ultrapassa a mediocridade burguesa que privilegia os aspectos mercantilistas e carnais da ligação amorosa em detrimento da profundidade espiritual desse sentimento: “En sorte que ces créatures-spectres, ainsi parées des fleurs de la Mort, portent sans le savoir, l’emblème de l’amour qu’elles donnent et de celui qu’elles reçoivent.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.667).

Com efeito, em *Contes cruels*, a avidez do burguês e o mercantilismo da época tornam-se um grande alvo da ironia do autor, em “*L’Appareil pour l’analyse chimique du dernier soupir*”, a divisa – “*le temps qui est de l’argent*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.670) – representa a importância que a sociedade burguesa atribui ao material, sempre em detrimento do espiritual.

Esse tema está, como vimos no último parágrafo de “*Fleurs du mal*”, frequentemente, ligado aos interesses materiais e não espirituais das relações amorosas. Por exemplo, em “*Virginie et Paul*”, os sentimentos são deixados de lado e o discurso dos apaixonados se transforma em uma apologia ao utilitarismo, a futura união dos jovens é considerada somente em termos pecuniários:

– *Oh! oui! la Poésie!...j’étudie le piano.*

– *Au collège, j’ai appris toutes sortes de beaux vers pour les dire, ma cousine: je sais presque tout Boileau par cœur. Si vous voulez, nous irons à la campagne quand nous serons mariés, dites?*

– *Certainement Paul! D’ailleurs, maman me donnera, en dot, sa petite maison de campagne où il y a une ferme: nous irons là, souvent, passer l’été. Et nous agrandirons cela un peu, si c’est possible. La ferme rapporte aussi un peu d’argent.*

– *Ah! tant mieux. Et puis l’on peut vivre à la campagne pour beaucoup moins d’argent qu’à la ville. C’est mes parents qui m’ont dit cela. J’aime la chasse et je tuerai, aussi, beaucoup de gibier. Avec la chasse, on économise, aussi, un peu d’argent!* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 605-606, grifo nosso).

Como podemos observar, o autor faz uso de diversos recursos sempre com o intuito de exprimir em suas obras seus ideais e críticas, isto é, uma constante busca pelo mundo ideal – que corresponderia aos anseios do poeta – e, ao mesmo tempo, a execração da sociedade burguesa.

Seu discurso irônico, o qual emprega, sobretudo, em sua crítica aos valores que rejeita, representa uma dificuldade adicional à compreensão total de seu texto, pois ele se constrói por meio de recursos tais como a antífrase, a antonímia, a polifonia. Segundo Voisin-Fougère (1996), ele escolheu o louvor irônico como arma e cabe ao leitor decodificar os sentidos ocultos, pois Villiers é mestre na dissimulação e, como um exímio ironista, sabe permanecer atrás de seu enunciado. Desse modo, sua obra é marcada pela ironia, cujo emprego, o autor, em sua firme intenção de satirizar e criticar os burgueses, já deixava expressa, em 1866, em uma carta enviada ao amigo Stéphane Mallarmé:

O fato é que farei do burguês, se Deus me der vida, o que Voltaire fez dos “clérigos”, Rousseau dos cavalheiros e Molière dos médicos. Parece que tenho o dom do grotesco do qual eu não duvidava. Enfim, nós riremos um pouco. Disseram-me que Daumier os adulava servilmente na mesma proporção. E naturalmente, eu pareço amá-los e levá-los às alturas, matando-os como galinhas. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM apud BOLLERY, 1962, t.I, p. 99, tradução nossa, grifo do autor).

A burguesia e o seu mercantilismo são, então, fortemente criticados ou satirizados. Ciência e progresso, frutos do pensamento cartesiano e mecanicista que fortemente dominou a França desde o século XVII, reforçados, em sua época, pela filosofia de Auguste Comte, o Positivismo, são seus grandes alvos, como em “*L’Appareil pour l’analyse chimique du dernier soupir*”:

Mais sommes-nous, oui ou non, dans un siècle pratique, positif et de lumières? Oui. – Eh bien! soyons de notre siècle. Il faut être de son siècle. – Qui est-ce qui veut souffrir, aujourd’hui? En réalité? – Personne. – Donc, plus de fausse pudeur ni de sensiblerie de mauvais aloi. Plus de sentimentalités stériles, dommageables, le plus souvent exagérées, et dont ne sont même plus dupes les passants – aux coups de chapeaux convenus devant les corbillards. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 671).

De fato, um cruel retrato de um mundo que exclui teologia, metafísica e arte e, que não busca senão divertimento, repouso, esquecendo-se do espiritual e do abstrato. Como não ser cruel, quando nossos valores são derrubados, banalizados? Crueldade amarga, fria, aquela do desespero da não adequação a esse mundo e da

idealização de um mundo ideal pela imaginação e pela própria escritura. Villiers se fez cruel ao expressar sua angústia e ao querer suscitar-la. A ironia torna-se então a arma para exprimir suas críticas e expressar a crueldade – herança satânica baudelairiana, talvez:

O observador de boa fé afirmará que a invasão da fotografia e a grande loucura industrial são totalmente alheias a esse resultado? É permitido supor que um povo cujos olhos se habituam a considerar os resultados de uma ciência material como produto do belo não diminuiu significativamente, ao término de um certo tempo, a faculdade de julgar e sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial? (BAUDELAIRE, 1962, p.320, tradução nossa).

A ironia villieriana pode, com efeito, também, ser comparada àquela de Jonathan Swift – autor de “As aventuras de Gulliver” (1726) –, que numa mistura de fantástico e insólito, apresenta na narração das aventuras uma violenta sátira da Inglaterra e do mundo civilizado, ou àquela de François Rabelais, cujas célebres personagens, Gargantua e Pantagruel, tão bem ilustram o apetite insaciável de seu escárnio irônico (SYMONS, 1919) e que o excerto da escritura de Villiers de l’Isle-Adam (1986, t.I, p.620, grifo do autor), em “*Le Convive des dernières fêtes*”, confirma:

*Lecteur, un mot, ici. Lorsque Stendhal voulait écrire une histoire d’amour un peu sentimentale, il avait coutume, on le sait, de relire, d’abord, une demi-douzaine de pages du Code pénal, pour, – disait-il – se donner le ton. Pour moi, m’étant mis en tête d’écrire certaines histoires, j’avais trouvé plus pratique, après mûre réflexion, de fréquenter, tout bonnement le soir, l’un des cafés du passage de Choiseul où feu de M.X****, l’ancien exécuté des hautes œuvres de Paris, venait, presque quotidiennement, faire sa petite partie d’impériale, incognito. C’était, me semble-t-il, un homme aussi bien élevé que tel autre; il parlait d’une voix fort basse, mais très distincte, avec un bénin sourire. Je m’asseyais à une table voisine et il me divertissait quelque peu lorsque emporté par le démon du jeu, il s’écriait brusquement: – ‘Je coupe!’ sans y entendre malice. Ce fut là, je m’en souviens que j’écrivis mes plus poétiques inspirations, pour me servir d’une expression bourgeoise. – J’étais donc à l’épreuve de cette grosse sensation d’horreur convenue que causent aux passants ces messieurs de la robe courte.*

Ainda, a partir de fragmentos do conto “La Reine Ysabeau”, identificamos essa voz irônica, presente, principalmente, no diálogo dos amantes, e que, como ressalta Huneker (1912), é portadora de um espírito digno de Lúçifer:

«⁴ [...]

– *Ne m'avez-vous point comprise, mon seigneur? Je rêvais, vous dis-je, que vous aviez mis le feu à la demeure de mon argentier pour enlever sa fille, pendant l'incendie, et en faire votre maîtresse, afin de gagner votre pari.»*

«*Ah! Je me souviens... dit-il, à mi-voix, le jeune homme; c'est vrai; je voulais attirer les regards des courtisans sur cette petite pour les détourner de notre joie! [...].»*

– *«Tu diras ces choses à maître Cappeluche lorsque tu seras roué par lui, en place de Grève, ces jours-ci! – Vous êtes un vilain incendiaire mon amour!»*

[...]

«*Encore faudrait-il prouver le crime?»*

[...]

«*Le prouver méchant?*

– *Sans doute?*

– *Pourrais-tu prouver le nombre de baisers que tu as reçu de moi? Autant vouloir compter les papillons qui s'envolent dans un soir d'été!»*

« [...]

– *Je ne pourrais pas dire où j'étais? demanda M. de Maulle.*

– *Sans doute, puisque, du vivant du roi Charles VI, vous étiez, à cette heure-là, dans les bras de la reine de France, enfant que vous êtes!»*

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p. 681-684).

Ironia, caracterizada por um escárnio agudo, como vimos no trecho anterior, e que também é ressaltada por des Esseintes, personagem de *À rebours* de Huysmans (1978, p.218):

Mais, dans le tempérament de Villiers, un autre coin, bien autrement perçant, bien autrement net, existait, un coin de plaisanterie noire et de raillerie féroce; ce n'étaient plus alors les paradoxales mystifications d'Edgar Poe, c'était un bafouage d'un comique lugubre, tel qu'en ragea Swift. Une série de pièces, Les Demoiselles de Bienfilâtre, l'Affichage céleste, La Machine à Gloire, le Plus beau Dîner du monde, décelaient un esprit de goguenardise singulièrement inventif et âcre. Toute l'ordure des idées utilitaires contemporaines, toute l'ignominie mercantile du siècle, étaient glorifiées en des pièces dont la poignante ironie transportait des Esseintes.

Além dos traços da ironia baudelairiana presentes na escritura villieriana e, que já foram observados, a análise, do conto em versos “*Contes d'amour*”, citada anteriormente, permite ressaltar que, a herança romântica presente no conto em questão e, também, em alguns outros contos de *Contes cruels*, parece ser aquela que Villiers assimilou de Heine e cuja subtilidade do discurso diz respeito, principalmente, à ironia, entre outras.

⁴ O sinal («) corresponde às aspas que Villiers utiliza para transcrever o discurso de uma personagem.

Segundo Béguin (1991), embora Heine retome quase todos os temas românticos em sua poesia, sua atitude é diferente e os motivos literários despojam-se de sua força metafísica. É um momento da própria negação do Romantismo, no qual ele libera-se das grandes ambições e conserva apenas alguns elementos estéticos e formais. A obra de Heine é

[...] o grito de sofrimento, frequentemente magnífico, de um homem atormentado, delicado, corroído por uma fatalidade interior; ela é o lamento de um grande poeta elegíaco, que foi, até uma data recente, o poeta preferido no qual se reconheceram gerações de alemães. Mas ela é também uma das primeiras lamentações na qual aparece, na literatura européia, esta mistura da poesia e da mistificação cruel, que será, com tanta frequência, cultivada pelos poetas do século XX. (BÉGUIN, 1991, p. 440, tradução nossa).

Béguin (1991) lembra que o lamento de Heine, expresso em suas poesias, mescla-se de um sarcasmo sutil e, dessa forma, alguns de seus poemas são característicos de um modernismo particular. Ele é, com efeito, o autor que inicia a arte da dissonância. A negação da realidade elabora-se também com a intervenção da ironia.

Assim, como em muitos textos de Villiers, em “*Fleurs de ténèbres*”, alguns traços de dissonância sutil, resultante tanto da influência de Heine, quanto daquela de Baudelaire – é preciso lembrar –, e que opõem lirismo e ironia, podem ser destacados:

Il existe, sachez-le, souriantes liseuses, il existe, à Paris même, certaine agence sombre qui s'entend avec plusieurs conducteurs d'enterrements luxueux, avec des fossoyeurs même, à cette fin de desservir les défunts du matin en ne laissant pas inutilement s'étioler, sur les sépultures fraîches, tous ces splendides bouquets, toutes ces couronnes, toutes ces roses, dont, par centaines, la piété filiale ou conjugale surcharge quotidiennement les catafalques.

Ces fleurs sont presque toujours oubliées après les ténébreuses cérémonies. L'on n'y songe plus; l'on est pressé de s'en revenir; – cela se conçoit !...

C'est alors que nos aimables croquemorts s'en donnent à cœur joie. Ils n'oublient pas les fleurs, ces messieurs! Ils ne sont pas dans les nuages. Ils sont gens pratiques. Ils les enlèvent par brassées, en silence. Les jeter à la hâte par-dessus le mur, dans un tombereau propice, est pour eux l'affaire d'un instant.(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666, grifo do autor).

Como podemos observar, mais uma vez, em “*Fleurs de ténèbres*”, o que ressalta na escritura villieriana é uma prosa poética permeada de ironia. No conto em questão, essa linguagem poética permite uma aproximação com o poema em prosa, e cabe destacar o primeiro parágrafo que corresponde, perfeitamente, a uma estrofe metrificada com um ritmo característico da poesia: “*Ô belles soirées! Devant*

les étincelants cafés des boulevards, sur les terrasses des glaciers en renom, que de femmes en toilettes voyantes, que d'élégants 'flâneurs' se prélassent!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666).

Várias questões permeiam os estudos do poema em prosa, por exemplo: Seriam certos leitores e certas épocas que assim definem um poema? Trata-se de um gênero definido concretamente a partir de critérios temáticos ou formais? Questões estas que não temos a pretensão de abordar neste estudo, mas as quais nos colocamos, visto que poucos textos de Villiers são apontados como poemas em prosa.

Como já ressaltamos anteriormente, "*Vox populi*" é, freqüentemente, o único conto da obra classificado como poema em prosa, ele está, da mesma maneira, entre a coletânea de poemas em prosa sobre os quais a personagem des Esseintes de *À rebours* (HUYSMANS, 1978) se debruça. Cabe ressaltar aqui a exposição dessa composição que o narrador de *À rebours* (HUYSMANS, 1978, p.222) faz, ou seja, ele a define como uma pequena forma poética da literatura decadentista, cujos modelos são Bertrand, Baudelaire e Mallarmé, e que representaria um novo romance "condensé en une page ou deux" e ele "[...] deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls."

Tal definição permite incluir, também, "*Fleurs de ténèbres*" na antologia de poemas em prosa de des Esseintes, em sua "petite chapelle", pois para ele o poema em prosa é "le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art", uma verdadeira "succulence développée et réduite en une goutte" e "[qui] existait déjà chez Baudelaire, et aussi dans ces poèmes de Mallarmé qu'il humait avec une si profonde joie." (HUYSMANS, 1978, p.221-222).

De fato, o espírito baudelairiano está sempre presente nas páginas de *Contes cruels*. Entretanto, como observam Raitt et al. (1986), mesmo que o autor das "*Fleurs du mal*" não tenha fornecido um modelo narrativo a Villiers, ele aparece no plano da arte em geral e naquele das idéias e dos temas. Da mesma maneira, a estética do poema em prosa permeia uma boa parte da obra e provém do *Spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 1869).

Como em *Le Spleen de Paris*, o que predomina em "*Fleurs de ténèbres*" é uma linguagem que se aproxima da poesia por seu caráter metafórico e imagético. Há uma fusão na narrativa villieriana, que da mesma forma que a coletânea baudelairiana, entrelaça gêneros: conto e crônica jornalística condensam-se, em uma narrativa repleta de poesia e crítica. O subtítulo da obra baudelairiana, "*Petits poèmes en prose*", aponta para a confrontação entre poesia e prosa e, da mesma maneira, em *Contes cruels*, mesmo que este não seja uma coletânea de poemas em prosa, ali se encontram textos que se aproximam de diferentes gêneros, como por exemplo, textos críticos e novelas, além da poeticidade já remarcada anteriormente.

A relação de "*Fleurs de ténèbres*" com a obra de Charles Baudelaire é observada, de imediato, a partir do título: como não pensar em um jogo de palavras, em um paralelismo? Ou seja, "*Fleurs de ténèbres*" – "*Fleurs du mal*". Outros aspectos destacam, ainda, essa influência, no plano formal, por exemplo, o conto villieriano poderia ser considerado um poema em prosa, mesmo sem nos determos profundamente nas especificidades dessa forma poética. Contudo, nesta análise, a relação que será estabelecida entre os dois autores é, sobretudo, aquela das idéias filosóficas, que concernem aos temas e às "*Correspondances*" de Baudelaire (1964), ressaltando que estas últimas tornam-se evidentes nas construções poéticas, pelas associações e analogias que Villiers faz, sobretudo, no plano semântico. Assim, faremos algumas comparações, destacando as semelhanças, no que se refere aos temas, de um modo em geral, e ao emprego particular que Villiers faz dos procedimentos estilísticos que assimilou do poeta das "*Fleurs du mal*".

Com efeito, vários críticos, Raitt (1986), por exemplo, remetem o texto villieriano ao poema em prosa "*La corde*" de Baudelaire (1869), pois o conto villieriano representaria uma redução do poema em prosa baudelairiano de *Le spleen de Paris*. Em ambos são açoitados aqueles que, pelo gosto do dinheiro e possuidores de corações frios, não atentam para os sentimentos mais nobres.

De início, após a leitura do texto de Baudelaire, o que nos chama a atenção é o paralelismo que se constrói entre a idéia das "créatures-spectres" do conto de Villiers e "les autres hommes" do poema em prosa de Baudelaire. Ambos colocam em cena o indivíduo comum que é diferente do artista moderno, pois este é "[...] o homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos [...]": "[um] cidadão espiritual do universo" (BAUDELAIRE, 1961, p.1158, grifo do autor, tradução nossa) cuja existência no mundo em que vive torna-se insuportável.

É importante ressaltar que a leitura do poema em prosa "*La corde*" nos remeteu, imediatamente, à crítica artística de Baudelaire "*Le peintre de la vie moderne*" (BAUDELAIRE, 1961), por duas razões: primeiramente, porque o narrador-protagonista do poema em prosa é um pintor, o qual, entendemos, em ambos os textos, sendo o representante do conceito de artista moderno para Baudelaire, seja pintor, poeta ou qualquer outro; em seguida, porque o texto "*La corde*" usado para a análise, foi extraído na Internet, conforme referência deste estudo, e apresentava o quadro de Manet, "*Le voleur de cerises*", lembrando que o garoto, modelo de Manet, seria o mesmo que se enforca no texto de Baudelaire. Essa informação, não foi considerada desse modo, visto que se trata de uma ficção e não queremos estabelecer relações aqui que não dizem respeito ao texto literário em si; contudo, suscitou uma outra relação, aquela que Baudelaire faz entre o pintor e a criança e na qual compara a força da imaginação na criança à do artista.

De fato, em seu texto crítico, Baudelaire pede ao leitor para entender o pintor do qual ele fala como “um homem-criança”, como “[...] um homem que possui a cada minuto o gênio da infância, ou seja, o espírito para o qual nenhum aspecto da vida está *enfraquecido*.” (BAUDELAIRE, 1961, p.1159-1160, grifo do autor, tradução nossa), pois

[é] a esta curiosidade profunda e feliz que é necessário atribuir o olho fixo e animallescamente estático das crianças diante do *novo*, seja, rosto ou paisagem, luz, douração, cores, tecidos cintilantes, encantamento da beleza ornada pela vestimenta. (BAUDELAIRE, 1961, p.1159, grifo do autor, tradução nossa).

Surge aqui a idéia do poeta visionário, aquele que não tem ilusões, ou seja, não vê o aparente, consegue ser clarividente e que se opõe aos outros homens. É, então, imperativo ressaltar que tal concepção não está presente apenas nas críticas estéticas de Baudelaire, mas em sua obra poética, como destacamos a partir do poema em prosa em questão que opõe os dois tipos de homens:

Les illusions, – me disait mon ami, – sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l’illusion disparaît, c’est-à-dire quand nous voyons l’être ou le fait tel qu’il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel.

[...]

Et cependant écoutez cette petite histoire, où j’ai été singulièrement mystifié par l’illusion la plus naturelle.

Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s’offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes.

[..]

Et alors, soudainement, une lueur se fit dans mon cerveau, et je compris pourquoi la mère tenait tant à m’arracher la ficelle et par quel commerce elle entendait se consoler. (BAUDELAIRE, 1869, grifo nosso).

Os termos em destaque permitem apontar a idéia desenvolvida no poema baudelaireano, “os outros homens” vivem na ilusão aparente, a princípio o pintor parece estar tomado pela mesma ilusão, mas sua capacidade de olhar e compreender as coisas do mundo o torna vidente e, no final do poema, ele surge novamente como esse ser iluminado, capaz de perceber a hipocrisia do mundo em que vive.

Baudelaire, no poema em prosa “*La corde*”, apresenta a recorrência da palavra “*fantôme*”, cujo significado seria aquele dos homens que não vivem realmente, ou seja, eles são verdadeiros espectros. Da mesma maneira, no texto villieriano – não

apenas em “*Fleurs de ténèbres*”, mas também em “*À s’y méprendre*” e “*Le Désir d’être un homme*” –e, a mesma imagem aparece, representada por “*ces créatures-spectres*” e “*les flâneurs*”, metáfora, provavelmente, assimilada de Baudelaire.

Como já destacado, várias vezes, no decorrer deste estudo, os textos de Villiers de l’Isle-Adam desdobram-se sempre em um sentido segundo, dada a linguagem poética da qual faz uso. A condensação, grande recurso poético do autor, o conduz à escolha cuidadosa das palavras, com o intuito de sugerir suas idéias e, é somente atentando para os recursos que ele emprega, que podemos perceber que a brevidade de “*Fleurs de ténèbres*” aponta para a mesma idéia de Baudelaire. Aquela do artista visionário que não se adapta ao mundo em que vive; que busca o mundo ideal em outro plano, na escritura e na imaginação, ele é aquele que critica os seres medíocres que não conseguem perceber a verdadeira essência da existência e que busca refúgio também na morte, a verdadeira salvação.

Da mesma maneira, poderíamos pensar, retomando duas idéias desenvolvidas anteriormente neste trabalho, ou seja, a da dissonância, herdada, principalmente, de Heine, e aquela da variedade de gêneros presente no texto villieriano, que tais procedimentos estilísticos se conjugam na obra do autor. Primeiramente, no que se refere ao conto analisado nesta pesquisa e ao seu plano formal, essa união representaria uma escolha estilística de Villiers para tratar de uma questão que o toca profundamente, ou seja, aquela desses homens espectros, que não compreendem o real sentido da existência humana, pois Villiers emprega a crônica, um gênero que aborda, principalmente, questões da vida cotidiana, em uma associação inusitada com a poesia, e o conto ultrapassa as fronteiras da prosa jornalística ou, até mesmo, do texto literário não poético, para abordar um tema que, talvez, só o modo de significar da lírica fosse capaz de expressar.

Com efeito, forma e conteúdo são intrinsecamente ligados pela genialidade imaginativa de Villiers e, no plano semântico, vemos surgir duas realidades distintas: vida real/mundo aparente x existência inútil/seres espectros. Constituem-se, assim, dois campos semânticos que os elementos destacados, de “*Fleurs de ténèbres*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.666-667) podem atestar:

CAMPO SEMÂNTICO 1

*les étincelants cafés
des femmes en toilettes voyantes
les petites vendeuses
les belles désœuvrées
ils sont gens pratiques
ils ne sont dans les nuages
les jeunes ennuyés
des élégantes*

CAMPO SEMÂNTICO 2

*les terrasses de glaciers
d’élégants flâneurs
une certaine agence sombre
nos aimables croquemorts
ces mélancoliques dépouilles*

*celle-ci toutes blanches de fard
les visages blafards
ces créatures spectres*

Reforçando a influência das idéias e procedimentos de Baudelaire na obra de Villiers, vemos que essas realidades são, ao mesmo tempo, correspondentes ou analógicas, como por exemplo “*des femmes en toilettes voyantes*” e “*d'élégants flâneurs*”.

Cabe destacar ainda, a título de ilustração, uma outra intertextualidade apontada por alguns críticos, Citron (1980), por exemplo, aquela entre “*Fleurs de ténèbres*” e “*Le tir et le cimetière*”, também reunido em *Le spleen de Paris* (BAUDELAIRE, 1869). A relação diz respeito, sobretudo, à visão da morte como evasão ou verdadeira salvação, a qual, apenas alguns homens especiais têm a capacidade de reconhecer como libertadora e que deixa entrever a mesma relação entre a existência medíocre e a verdadeira essência existencial, idéia esta, presente, como vimos, nas questões apontadas na comparação anterior. Assim, “dans l’atmosphère des ardents parfums de la Mort” (BAUDELAIRE, 1869, grifo nosso), tiros, ao longe, vêm perturbar o repouso dos mortos e uma maldição é lançada da tumba sobre a qual o andante sentara-se:

Maudites soient vos cibles et vos carabines, turbulents vivants, qui vous souciez si peu des défunts et de leur divin repos! Maudites soient vos ambitions, maudits soient vos calculs, mortels impatientes, qui venez étudier l’art de tuer auprès du sanctuaire de la Mort! Si vous saviez comme le prix est facile à gagner, comme le but est facile à toucher, et combien tout est néant, excepté la Mort, vous ne vous fatigueriez pas tant, laborieux vivants, et vous troubleriez moins souvent le sommeil de ceux qui depuis longtemps ont mis dans le But, dans le seul vrai but de la détestable vie! (BAUDELAIRE, 1869, grifo nosso).

A percepção atenta do texto baudelairiano permite extrair um exemplo valioso da nova lírica moderna que se constituiu sobretudo no decorrer do século XX, ou seja, aquela que desenvolve a arte da condensação, da união de contrários, que aponta as analogias e que é repleta de dissonâncias. Com efeito, o excerto de “*Le Tir et le Cimetière*”, apresentado acima, ilustra o diálogo que se estabelece entre ironia e analogia.

É preciso lembrar que, comparando os textos dos dois autores, além dos temas enumerados anteriormente, poderíamos estabelecer, acreditamos, infinitas relações de temas, por exemplo, a semelhança entre os seres especiais como o *dandy*, de Baudelaire (1961), e as personagens eleitas de Villiers (VOISIN-FOUGÈRE, 1996); ou destacar, ainda, o caráter misógino presente nas duas obras, que é resultante da distância existente entre as mulheres burguesas – que privilegiam o material e o físico em detrimento do caráter nobre ou espiritual – e os poetas: elas não correspondem, portanto, ao ideal feminino dos poetas.

Como já ilustrado, os textos de *Contes cruels* são apresentados com “[...] um caráter polêmico ou satírico, inspirados pela atualidade e redigidos com uma vivacidade agressiva [...]” (CASTEX, 1968, p. XVII, tradução nossa) e, do mesmo modo, a heterogeneidade de estilos e temas é, freqüentemente, ressaltada. Assim, a presente análise ao investigar a influência baudelairiana na escritura de Villiers, a partir de um dos contos de sua coletânea, procurou ressaltar a escritura do autor para investigar uma outra unidade que nos parece pertinente, aquela da linguagem lírica que permeia todos os contos.

A leitura atenta da escritura de Villiers de l’Isle-Adam possibilitou uma visão profunda do tratamento particular que Villiers faz das idéias e procedimentos estilísticos de Charles Baudelaire e, dessa forma, parece possível, e até mesmo, pertinente, concluir que o autor de *Contes cruels*, pode ser colocado entre aqueles cuja genialidade se iguala àquela do mestre de *Fleurs du mal*.

Finalmente, o título de inspiração baudelairiana – “*Fleurs de ténèbres*” – parece também anunciar uma outra bipartição, ou seja, na associação antitética do título, mais uma vez, um duplo sentido: o primeiro, ao conjugar dois discursos, o da poesia e aquele da ironia, apresenta elementos que dizem respeito à meta-poesia; o segundo, a partir da mesma junção, diz respeito a seus ideais, essas flores do mundo burguês representam trevas para aqueles que não têm uma visão da essência da existência humana.

A poesia não descreve por outros meios o mesmo mundo que a prosa, ela cria antes o seu próprio mundo. A divisão rítmica do texto, em segmentos isométricos cria toda uma hierarquia de equivalência translingüística. O verso encontra-se em correlação com um outro verso, a estrofe com uma estrofe, o capítulo com um outro capítulo do texto. Esta repetição dos segmentos rítmicos cria a presunção de equivalência de todos os elementos do texto no interior de determinados níveis, que constitui o fundamento da percepção do texto como poético (LOTMAN, 1978). É essa a percepção do texto poético villieriano que a análise desenvolvida neste trabalho teve o intuito de destacar, ou seja, a partir de um fragmento de prosa poética ou verso da obra procurar apresentar a unidade presente em cada conto, em particular, e na obra *Contes cruels*, como um todo.

Com esse intuito, procuramos, por um lado, apontar a influência de Baudelaire na obra de Villiers de l’Isle-Adam, tanto no que concerne aos procedimentos da escritura quanto ao idealismo filosófico e, por outro, destacamos outros procedimentos poéticos do autor, bem como de sua prosa poética e de seu discurso irônico. A influência de Baudelaire sobre Villiers de l’Isle-Adam, é imperativo lembrar, advém da inquestionável genialidade do poeta das *Fleurs du Mal*, mas também da admiração que Villiers lhe devotava.

DOMINGOS, N. Baudelaire's voice in the short story *Fleurs de Ténèbres* by Villiers de l'Isle-Adam. **Itinerários**, Araraquara, n. 26, p. 59-79, 2008.

■ **ABSTRACT:** *The purpose of this study is to present an analysis of the short story “Fleurs de ténèbres”, published in Contes cruels (1883) by Villiers de l'Isle-Adam (1839-1889). It pays special attention to some of the features of the short story that allow a comparison with Baudelaire's prose poems “La Corde” and “Le tir et le cimetière”. In fact, Baudelaire's influence in Villiers de l'Isle-Adam's writing is perceived in terms of stylistic procedures and philosophical idealism.*

■ **KEYWORDS:** *Villiers de l'Isle-Adam. Short story. Prose poem. «Fleurs de ténèbres». Contes Cruels. Charles Baudelaire.*

Referências

BAUDELAIRE, C. Le peintre de la vie moderne. In: _____. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961. p.1152-1192.

_____. **Les fleurs du mal et autres poèmes**. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

_____. **Le spleen de Paris**: petits poèmes em prose. Paris: Michel Lévy, 1869. Disponível em: <<http://poetes.com/baud/indexa.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2006.

_____. **Curiosités esthétiques**: l'Art romantique et autres œuvres critiques. Paris: Garnier Frères, 1962.

BÉGUIN, A. **L'âme romantique et le rêve**. Paris: J. Corti, 1991.. (Le livre de poche).

BOLLERY, J. (Ed.). **Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits**. Paris: Mercure de France, 1962. Tomes I e II.

CASTEX, P. -G. Sommaire biographique, introduction, notes, bibliographie et appendice critique. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. Conte de. **Contes cruels**. Paris: Garnier frères, 1968.

CITRON, P. Introduction, notices et notes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. Conte de. **Contes cruels**. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas cidades, 1978.

HUNEKER, J. G. **Iconoclasts**: a book of dramatists: Ibsen, Strindberg, Becque, Hauptmann, Sudermann, Hervieu, Gorky, Duse and D'Annunzio, Maeterlinck and Bernard Shaw, 1912.

[S.l], 1912. Disponível em: <<http://gaslight.mtroyal.ca/isleadam.htm>>. Acesso em: 24 out. 2004.

HUYSMANS, J. -K. **À rebours**. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.

LUCIE-SMITH, E. **Symbolist art**. London: Thames and Hudson. 1988.

LOTMAN, I. **A Estrutura do texto artístico**. Tradução Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Ed. Estampa, 1978.

MELO NETO, J. C. de. A inspiração e o trabalho de arte. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.723-737.

PAZ, O. Contar e cantar. In: _____. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993. p.11-31.

PIRES, A. D. **Pela volúpia do vago**: o simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. 2v. 455 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

RAITT, A. W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste**. Paris: J. Corti, 1986.

RAITT, A. W. et al. (Ed.). Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

SCHÜLER, D. As raízes da poesia moderna. In: CHAVES, F. L. **Aspectos do Modernismo brasileiro**. Porto Alegre: UFRGS, 1970. p.39-74.

SYMONS, A. “VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: a chacun son infini”. In: _____. The symbolist movement in literature. New York: Dutton, 1919. Disponível em: <<http://gaslight.mtroyal.ca/isleadam.htm>>. Acesso em: 24 out. 2004.

TODOROV, T. **Théories du symbole**. Paris: Éditions du Seuil, 1977. (Essais, 176).

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. Conte de. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986. 2 Tomes.

VOISIN-FOUGÈRE, M. -A. **Villiers de l'Isle-Adam**: Contes cruels. Paris: Éditions Gallimard, 1996. (Foliothèque, 54).