

DE PRÍNCIPES E (EX)CONJURADOS: REBELDIA, IDEALISMO E COMUNIDADE EM BAUDELAIRE (À SOMBRA DO TERROR)

Ravel Giordano PAZ*

RESUMO: O artigo discute os sentidos e alcances dos *topoi*-sentimentos da rebeldia e do satanismo – e outros indissociáveis deles – na obra de Charles Baudelaire, sustentando que os mesmos se articulam, por vezes insuspeitamente, a uma ética revolucionária e um senso fraterno-comunal. Visando catalizar a potência paradoxal desses *topoi* sem subsumir nela os campos ético-simbólicos em disputa, propomos um **estopim crítico** afeito à “estética do choque” do poeta francês: a leitura de textos seus, sobretudo do volume *O spleen de Paris*, à luz (ou à sombra), breve mas intensa, de suas posições ambíguas a respeito do líder jacobino Maximilien de Robespierre.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire. Poesia moderna. Estética do choque. Arte e política.

Para Marcos Siscar – camarada *fines et précieuses* –, com gratidão.

Questões de princípio(s): satanismo e rebeldia, idealidade e idealismo, paradoxo e comunidade

Ninguém nega a importância e a complexidade dos *topoi*-sentimentos, tão afins quanto irreduzíveis um ao outro, do satanismo e da rebeldia na obra de Baudelaire. Entre o reconhecimento e o gesto crítico que pretende fazer jus a ele, no entanto, muitas vezes se instala um maior ou menor abismo. A verdade é que a rebeldia e o satanismo baudelairianos constituem desses elementos artísticos vitais – a tal ponto que o primeiro desses adjetivos soa por vezes insuficiente –

* Pós-doutorando. UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas – SP – Brasil. 13084-971. UEG - Universidade Estadual de Goiás. Departamento de Letras. Quirinópolis – GO – Brasil. 75860-000 - ravelgp@yahoo.com.br

que se veem fatalmente diluídos em sua força polêmica quando integrados aos esquemas críticos; e tanto maior é o incômodo quanto mais sutil e comedido é esse gesto, ou seja, quanto mais se concebem tais elementos como ingredientes, fundamentais que sejam, de uma bela receita, menos apetecível ou, melhor ainda, **indigesta** – por exemplo, a de um pão (ou “bolo”) capaz de provocar disputas ferrenhas – do que propriamente admirável. Em outros termos, quanto mais a ênfase nos aspectos e “soluções” formais subsume o que os motivos comportam, não a despeito, mas para além das formas – e, em certo sentido, deles mesmos –, de vivos e indomáveis.

É o que acontece, em linhas gerais, em uma das sínteses interpretativas mais fortes e conhecidas de Baudelaire: a de Hugo Friedrich em seu estudo sobre a lírica moderna. Nessa leitura, centrada sobretudo em *As flores do mal*, o *topos* do satanismo ocupa uma posição tão privilegiada quanto genérica: é o primeiro termo de uma “tensão fundamental” – entre **satanismo e idealidade** – da qual derivariam os outros “poucos temas” do poeta; uma tensão que, muito embora permanecendo “não resolvida”, apresentaria, “[...] em conjunto, aquela ordem e coerência que cada poesia tem de per si.” (FRIEDRICH, 1978, p.38-39). Sem dúvida, essa dialética é fundamental na poesia de Baudelaire: ela pode acionar todo o movimento e pressupõe toda a riqueza de suas tensões, na medida em que localiza dois de seus **extremos**, muito embora com o risco de emprestar feições muito específicas a um “drama” que pode ser enunciado em diversos outros termos. Na verdade, porém, aquela polaridade tão marcada termina menos por determinar as feições de seu objeto do que por abstraí-las na própria generalidade dos extremos. Pelo menos no que diz respeito ao primeiro deles, visto que o segundo já se reveste de uma abstração suficiente; não por acaso, aliás, apenas este ocupa, de fato, lugar importante na conceituação forte, ou seja, nas sínteses conceituais propostas pelo crítico: o primeiro, “satanismo”, não só é praticamente elidido do resto da exposição como quando ressurgir é quase em equivalência com um conceito: o de “idealidade vazia” (FRIEDRICH, 1978, p.47) – que é, de certa forma, uma das instâncias de absorção e abstração da negatividade baudelaireana, inclusive daquela sua expressão, digamos, tão **figural-personalizada**.

Assim, o destino do Satã de Baudelaire no esquema de Friedrich é indissociável do de seu inesquivável parceiro – embora não equivalente – semântico, o *topos* da revolta. Este, por um lado, participa diretamente do “plano arquitetônico” atribuído, nesse esquema, ao volume, como aliás não poderia deixar de ser, na medida em que nomeia uma de suas partes (a quinta, “Revolta”).

Entretanto, esse momento extremo não só encontra como possibilita – em vista do campo de força conceitual-existencial produzido e habitado por seu sentido “metafísico”, já que se trata de uma “escarnecedora revolta contra Deus” – o aplacamento dos conflitos na “tranquilidade da morte” (FRIEDRICH, 1978, p.40), expressa no último grupo de poemas, “A morte”. Num outro nível, a meia-vitória (ou meio-fracasso) dessa espécie de aceitação estoica¹ constituiria propriamente uma vitória: o da própria arte, ou seja, a “salvação através das formas”. Também essa “salvação”, entretanto, é uma condição de possibilidade daquela “tranquilidade”, na medida em que constitui o fundamento formal-pragmático (e, portanto, vivencial-experiencial) de sua segurança. E ainda que tal “tranquilidade” seja designada como uma “tentativa”, nem por isso ela deixa de constituir um desfecho para o drama que se desenrolara antes, e cujo clímax fora justamente a revolta metafísica. Por tudo isso, a fórmula segundo a qual “[...] a salvação da poesia consiste na linguagem, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade.” (FRIEDRICH, 1978, p.40) surge um tanto duvidosa: sua separação explícita entre forma e conteúdo deixa de lado a contaminação sêmico-pragmática muito mais sutil pela qual eles se imiscuem no esquema do crítico. A plena assunção da “idealidade vazia” é indissociável da absorção dos conflitos à forma como idealidade abstrata.

Para não isolarmos Friedrich nessa posição de bode expiatório – o que, em todo caso, no presente contexto simbólico não desmerece a força de sua interpretação –, lembre-se que não são muito diferentes as dificuldades que informam as leituras Walter Benjamin, não menos atentas às ambiguidades da poesia de Baudelaire. A própria correlação entre alegoria e ruinosidade – este, aliás, um *topos* igualmente importante para Friedrich – não impede que a primeira também constitua, por vezes, um conceito subsunor e abstraizante. De fato, pelo menos uma nota do “Parque Central” benjaminiano alude a algo semelhante a uma idealidade vazia – ou seja, um ideal indefinido, sem substância corpórea nem, em certo sentido, ideológica –, embora com a diferença importante de ainda guardar o rastro do que constituiria, por seu vínculo com “a aspiração do homem a uma existência mais pura, mais inocente e mais espiritual”, um **idealismo** no sentido ético-existencial dessa palavra; muito embora um idealismo que “rejeita qualquer comunidade” não só com os homens como “com a natureza terrestre”, e afinal “se entrega somente às nuvens” (BENJAMIN, 1994, p.171), como comprovaria

¹ Mas que também pode ser vista no âmbito de uma relação efetivamente positiva com a morte: daí a designarmos, logo a seguir, como um apolinismo, que também pode ser visto como um dionisismo tranquilo. Referimo-nos, entretanto, a um **fundo** quase sempre subjacente a conteúdos conflituosos e intensidades muito maiores.

o poema em prosa “As nuvens”, que abre *O spleen de Paris*. Ao mesmo tempo, para Benjamin, justamente isso tornaria essas portadoras simbólicas (ou alegóricas) do ideal suscetíveis a uma assustadora profanação como a do poema “A Beatriz”, no qual um “tropol de demônios viciosos” e, afinal, a própria musa dantesca – que lhes faz uma “suja carícia”² – zombam duramente do poeta instalados em uma nuvem (BAUDELAIRE, 1985, p.406).

Em um trabalho que aborda diretamente a questão do paradoxo em Baudelaire, Marcos Siscar demonstrou que é possível subverter essas leituras por um questionamento radical desse idealismo, em certo sentido mais benjaminiano que baudelaireano. A problematização de Siscar passa pela lembrança de que essa Beatriz “[...] definida pela proximidade com o mal partilha com o poeta, pelo menos, o traço da ‘danação’ ou da ‘maldição’ em que se encontra.” (SISCAR, 2004, p.168). E, de fato, veremos que são frequentes – e importantes, inclusive do nosso ponto de vista – os movimentos de identificação baudelaireana com figuras femininas as mais ambíguas e contraditórias. Mas o crítico também recusa a mera inversão do “platonismo cristão” dantesco numa “transformação da beata em maldita”, na medida em que a queda “não tem um valor de transcendência, pois ela se instaura a partir de um conflito da vontade e não de uma adesão”. O que cumpriria sublinhar, portanto, seria a própria indecidibilidade, ou melhor, a “experiência da dificuldade” – mais especificamente, da “dificuldade do sentido” – da qual, muito mais que de uma profanação do ideal, aquela nuvem sinistra se faria portadora (SISCAR, 2004, p.168-169).

Essa interpretação de Siscar reflete um dado fundamental de sua leitura global de Baudelaire: a insistência quanto à presença de uma lógica do paradoxo, consciente e cultivada, em sua obra. É em vista disso que Siscar sublinha o frequente mal estar dos críticos diante da suposta “falta de coerência de certas afirmações do poeta”, que ora “[...] se identifica com a vítima; pouco depois afirma ser o carrasco [...]” (SISCAR, 2004, p.168). Ao invés de “resolver” contradições como essas, Siscar propõe mantê-las – embora isso também implique, de certa forma, em suspendê-las – na afirmação dos direitos, para além da expressão, da **ficção** poética. Ainda assim, é interessante que o crítico

² Não obstante nossa dívida com a tradução de Ivan Junqueira (1985), base de nossa leitura cotejada de *As flores do mal*, traduzimos o mais literalmente possível – com a inestimável colaboração de Lucilene Soares da Costa – os trechos citados do volume. As indicações de página se referem, portanto, ao texto em francês dessa edição bilingue. Com exceção do *O spleen de Paris*, caso em que nos ativemos à tradução de Leda T. da Motta, também traduzimos, com a mesma colaboração referida, as demais citações em francês.

situe a questão da “dificuldade do sentido” – e portanto do paradoxo – em “A Beatriz” no âmbito de uma “experiência”, ainda que não propriamente de uma **experiência pessoal**. Dificilmente, no entanto, seria possível reduzir essa experiência à dimensão formal do fazer poético. Ainda que se veja o paradoxo apenas como um *topos* em Baudelaire, recusando qualquer relação com a estrutura existencial ou psicológica do poeta, é mais do que evidente que esse *topos* não cessa de se projetar – como acontece no poema em questão – sobre o próprio *topos* implícito dessa estrutura.

É a partir desse pequeno deslocamento que nos permitimos adicionar uma observação à de Siscar quanto à queda: a de que se ela não se funda numa adesão pessoal, seu empréstimo figural não deixa de sugerir uma vontade de **adesão alheia** à experiência pessoal, ou seja, sua figuração. Em suma, que constitua uma graça ou uma desgraça, também a queda gosta de companhia, e tanto a Beatriz quanto os demônios grotescos e, é claro, o sublime Satã baudelairianos de certa forma figuram esse anseio, para além do incomum dos paradoxos, por uma não menos paradoxal **comunidade**. Afinal, como dizem, irônica mas não equivocadamente, os demônios, a eles próprios, assim como às “águias, os grilos, os riachos e as flores”, o poeta quer **interessar** (BAUDELAIRE, 1985, p.404), mesmo porque também esse dado parece indissociável da lógica – e do sentimento³ – paradoxal que informa o poema: a incômoda mas evidente **elevação** que as nuvens, sombrias que sejam, não deixam de conferir a suas figuras tão grotescas e sórdidas quanto **sábias** (e, afinal, **livres**, se ao menos aos demônios, enquanto figuras vinculáveis ao *topos* da rebeldia, é possível atribuir algum tipo de **decisão**), que, em todo caso, veem bastante fundo no poeta, como que desconstruindo ou desmascarando suas pretensões em tolices e carências. O que não implica ver, apenas ou necessariamente, uma carência no fundo daquele anseio, certamente indissociável de um **imperativo ético** ligado às premências de um estar-no-mundo – por mais que se queira

³ Tocamos aqui, de passagem, em outra discordância, implícita mas fundamental, nas leituras de Siscar (e, em certa medida, Friedrich) e Benjamin: a atribuição, nos termos reivindicados pelo primeiro em outro artigo (SISCAR, 2008, p.16), de uma lógica da exterioridade, da máscara, em oposição a outra do coração, à poesia de Baudelaire. Não, evidentemente, que Benjamin não se dê conta dos aspectos racionais e autoconscientes dessa poesia; mas mesmo quando sublinha, por exemplo, que o poeta não tinha o “o idealismo humanitário de um Victor Hugo ou um Lamartine” e vê nele algo de um “ator” numa sociedade que não dá ao poeta outra possibilidade senão a de figurar seu “papel”, não deixa de articular tudo isso com o “papel trágico” que é o de figurar também a modernidade (BENJAMIN, 1994, p.155-156). Por outro lado, justamente no trabalho mencionado - e também em Siscar (2007), o crítico brasileiro vai além do enfoque no drama composicional ao abordar os sentidos paradoxais do **heroísmo** baudelairiano, sobretudo em sua relação indissociável com o sacrificalismo. Como se verá, essa leitura foi fundamental na concepção deste artigo.

(e se dirija a “seres”) fora dele, e por mais estranha ou negativa que seja e/ou soe essa ética. Mas não é sempre assim, no fim das contas, em qualquer ética – circunscrita ou não aos limites de uma “estética” – **revolucionária**? Não é sempre algum “além” que se tem em mente, e cuja força negativa se invoca e mobiliza para, no mínimo, esgarçar os limites das éticas constituídas? Se é função da lógica do paradoxo dissolver as fronteiras entre os campos e sentidos em disputa, nem sempre é assim que acontece: não raro ela apenas os volatiliza, e sobretudo lhes imprime, justamente, **determinada lógica** – por mais **indeterminada** que ela se afigure.

Mas é claro que tampouco a manipulação dos adjetivos garante qualquer respeito à complexidade dos processos. Atribuir um senso comunitário – ou, mais propriamente, **comunal** – à poesia de Baudelaire pode ser uma operação tão subsunsoira quanto qualquer outra. Ela pode subsumir facilmente, por exemplo, aquilo mesmo que julgamos posto de lado na leitura de Hugo Friedrich: as **feições** que informam suas figurações da negatividade e da revolta, se é que essas reduções são aplicáveis à plêiade de figuras da qual a de Satã é apenas a mais eminente⁴. Não há como ser minimamente fiel à “estética do choque”⁵ baudelaireana sem se submeter minimamente a ela. Mas talvez isso também signifique ou abra a possibilidade de **mobilizá-la criticamente**; a possibilidade, por exemplo, de usar como “instrumento de leitura”⁶ as ambíguas posições do poeta a respeito de certa figuração/personificação do Terror; e um Terror que se instaurara, justamente, no rastro de algo que em algum momento se afigurara como um grande projeto fraterno-comunal-revolucionário. Não se pretende, com isso, oferecer a cabeça do poeta ao carrasco – mesmo porque esta, parafraseando Siscar (2008), ele próprio entrega de bandeja –, mas, quem sabe, e até pelo contrário, desentranhar o valor de outras, mais ou menos afeiçãoadas à sua.

⁴ E ela mesma, aliás – como testemunha um texto no qual figuram “Dois soberbos Satãs e uma não menos extraordinária Diaba.” (BAUDELAIRE, 1995, p.67), podendo compor o quadro de uma certa **diversidade**.

⁵ Ou, como escreve mais precisamente Benjamin (1994, p.164), o “choque como princípio poético de Baudelaire.”

⁶ Dir-se-ia, talvez, um **fórceps**, ou, em tributo à ou quem sabem, em tributo ez, ualquer interpretação que em algum momento se de de mobiliz figura recém-mencionada, um **pé-de-cabra**; algo mais **forçante**, em todo caso, que uma “chave”. A violência, diz Marx (1984, p.286), é a “parteira da história”, e talvez se possa dizer o mesmo de qualquer interpretação em relação aos sentidos que afirma desentranhar. Encare-se, no entanto, o gesto crítico que assume isso como a tentativa de desconstruir ou exorcizar suas sempre rondantes pretensões totalizadoras, quando não totalitárias.

Baudelaire e Robespierre, ou os tambores de Santerre e os punhos do poeta

Não é fácil determinar o estatuto e os sentidos das ideias políticas na obra de Baudelaire: como tudo o mais, nela, as referências com esse teor são muitas vezes marcadas por instabilidades e ambiguidades não raro surpreendentes, e cujo grau de consciência, além disso, parece por vezes igualmente difícil determinar. Um dado que parece irrefutável, no entanto, é o de que a partir de certo momento o poeta abre mão de zelar por uma coerência ideológica estrita, e mesmo **se recusa** a isso. Ainda assim, não se risca impunemente a figura **real** que em algum momento portou um sintomático lenço vermelho em seus passeios por Paris – e, em todo caso, cujas relações com o socialismo radical de Auguste Blanqui, assim como a presença nas barricadas de 1848, são bem conhecidas – das páginas que ela mesma escreveu (e em que de alguma forma se inscreveu), muitas delas, provavelmente, ainda com o símbolo radical-republicano no pescoço.

O *topos* da revolta coletiva é mais do que explícito no poema que forma, ao lado do subsequente “As litânias de Satã”, o ponto culminante da quinta parte e mesmo, é preciso reconhecer, do conjunto de *As flores do mal*: em “Abel e Caim” – que, assim como “As litânias”, vem à luz na primeira edição do volume (1857) –, é a “Raça de Caim”, a raça dos que vivem “na lama” e morrem “miseravelmente”, rugindo “a fome como um velho cão”, que o poeta conclama que suba ao céu, “e sobre a terra jogue Deus” (BAUDELAIRE, 1985, p.420). É claro que mesmo aí não se pode conceder um peso absoluto aos índices de significação político-social: substituir a deposição de Deus por uma negação da Lei dos homens significaria alijar dessa expressão revoltosa a substância irreduzível de sua negação, que pretende tocar em algo muito mais fundo. Note-se que não se trata de negar ou avalizar a dimensão “metafísica” do satanismo baudelaireano⁷, ou seja, de considerá-lo como uma questão de fé ou “religiosidade” (ou antirreligiosidade) ou, inversamente, de mera instrumentalização simbólica. O que é preciso reconhecer é que, para além dos usos simbólicos ou alegóricos, a mobilização dessas figuras de revoltosos (Caim, Satã, demônios) guarda – ou encena – a literalidade de uma **significação** que independe das estritas concepções de mundo (e extramundo) para chegar aonde quer; a saber, a negação do que Deus

⁷ Mas, a rigor, a ênfase nos aspectos de significação social não é incompatível com outras propensões da crítica baudelaireana, por exemplo a metafísica ou (anti)teológica; e isso já (ou particularmente) no horizonte interpretativo de meados do século XIX, como se percebe pela acusação de “teólogo da plebe” que o editor da primeira edição das *Flores do mal*, Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p.617) rejeita, por antecipação, a propósito da seção mais polêmica do volume.

– ou, como veremos, **certo** Deus – justamente **significa**, e, portanto, seja ou não por suas mãos – quer dizer, **exista** ele ou não –, **realiza**. É esse Deus, com toda a sua carga de significação negativa (o egoísmo, a injustiça) e toda a vida anímica que ele possui no espírito do leitor, que o poeta quer depor daí. E o mesmo vale, de certa forma, para a identificação com Satã – ao menos o de “As litânicas” –, cuja força, comoção e, num certo sentido, **sinceridade** são irreduzíveis à mera identificação simbólica: Satã é, para Baudelaire, a imagem viva de uma injustiça e uma resistência – e uma dor, uma honra etc. – supremas, pouco importando se se pode ou não conceber essa “vida” em sentido físico ou metafísico.

Ao mesmo tempo, justamente por isso, Satã, os filhos de Caim e mesmo os demônios de “A Beatriz” instauram-se, para o poeta – e por mais que habitem as profundezas do Inferno ou uma nuvem sombria –, no plano de uma, ou melhor, de **alguma** horizontalidade. Em outros termos, as revoltas de Caim e de Satã não têm qualquer sentido forte se dissociadas das revoltas vivas de que se tem conhecimento de sobra, embora não à exaustão, num século que ainda veria outras delas. A generosa **comunicação** do altivo Satã com as “angústias humanas” ou os “leprosos” e “párias malditos” – e, obviamente, o **artista** maldito –, aos quais ensina “por amor o gosto do Paraíso” (BAUDELAIRE, 1985, p.422), é indissociável de sua nobreza, em oposição a um Deus invejoso que arroja para longe de si a magnificência alheia.

Decerto que o satanismo de Baudelaire não se reduz a essa paradoxal generosidade, inclusive porque ele também comporta um **senso de individualidade** não menos forte e essencial. Em todo caso, é a condição paradoxal, constitutiva da carga semântica da rebeldia e do satanismo baudelairianos, que torna possível sua leitura crítica à luz – ou à sombra – dessa figura histórica, mas nem por isso a salvo das ressignificações imaginativas, e tão polêmica quanto de inegável **porte** enquanto **figuração** revolucionária, que é a de Maximilien de Robespierre. De um ponto de vista puramente imanente à criação literária, trata-se de um provável abuso: salvo engano, não há em qualquer texto propriamente artístico de Baudelaire menção explícita, ou indireta mas irrefutável, ao líder do Terror, a não ser que se conceda o estatuto de obra de arte – o que não é inteiramente inviável, mas tampouco muito produtivo – ao conjunto de anotações escritas na última década de vida do poeta e reunidas sob o título de *Mon coeur mis à nu* (*Meu coração desnudado*). É aí, em meio a esses papéis publicados postumamente e de caráter algo dúbio⁸, que aparecem as duas

⁸ De fato, essas notas se assemelham a fragmentos reflexivos ou aforismas, mas também sugerem, por vezes, um esboço fragmentário para um trabalho mais amplo, de cunho (anti)moralista (ou, no

ambíguas e irônicas referências – embora não tão irônicas que não expressem uma **deferência mínima** – de Baudelaire ao líder jacobino. Na primeira, este aparece (ou parece) desqualificado pela proximidade com o “excesso de ridículo” atribuído às barricadas de 1848 e suas “utopias como castelos na Espanha”; mais do que isso, sua invocação parece ilustrar e coroar a referência negativa, na primeira frase da sequência, a certo “homem útil” (“Ser um homem útil sempre me pareceu algo muito hediondo”), tendo, afinal, sua suposta grandeza como homem de ação desqualificada e substituída, em ponto bem menor (quando menos pela **escassez** a que alude), por outra: “Robespierre não é estimável senão porque escreveu algumas frases belas.” (BAUDELAIRE, 2009b). Na segunda, justamente uma das “belas frases” do revolucionário – “Aqueles que não creem na imortalidade de seu ser se rendem justiça.” – é invocada como contraponto para outra, atribuída ao crítico Saint-Marc Girardin, e cujo louvor – e conclave – à mediocridade (“Sejamos medíocres!”) é visto como sintoma de “um ódio imenso contra o sublime” (BAUDELAIRE, 2009b). Embora seja a uma comparação (“*Rapprochons...*”) entre as duas frases que o poeta convide, parece evidente que a de Robespierre é sobretudo **aplicável** a Girardin.

Certamente há sentido em ver nessas referências a expressão de uma disposição antidogmática ou mesmo antiideológica⁹, e ao mesmo tempo uma revisão das posições do jovem socialista radical que, segundo o testemunho de um contemporâneo – o jornalista Maxime Rude (apud BURTON, 1991, p.134) –, respondeu nesses termos às palavras de dois conhecidos que criticavam a Revolução Francesa: “Senhores, nessa Revolução de que acabamos de falar, há um grande homem, – o maior dessa época, – um dos maiores homens de todos os tempos: Robespierre.”¹⁰ Em nenhuma daquelas frases, porém, se procede a uma crítica propriamente ideológica – ético-humanista, por exemplo, como se tornou imperioso para a consciência de nosso tempo – das ideias e da atuação do líder jacobino, as quais, de certa forma, simplesmente têm sua importância deslocada em prol de uma significação, por assim dizer, **estética**. Embora o elogio às “belas frases” (lembre-se, “algumas”) traga uma inequívoca ironia, a ilustração destas pela citação que se segue a poucas notas adiante lhes confere a dignidade mínima de uma enunciação provocativa, não muito distante, portanto, da pretendida por

mínimo, moral-polemista) e autobiográfico.

⁹ Como faz Debarati Sanyal (2006), que cita, a propósito disso, justamente o fragmento sobre as “belas frases” de Robespierre. É esta, também, a orientação geral da leitura de Olgária Matos (2007).

¹⁰ Como nota Claude Pichois (apud SANYAL, 2006, p.231), o próprio “Blanqui, pela pureza e intransigência de seu republicanismo, pela chama revolucionária da qual ele era animado, devia ser para Baudelaire um Robespierre do século XIX.”

uma “estética do choque”. Não por acaso, em pelo menos um lugar da obra artística de Baudelaire se delinea a proximidade desta com um evento culminante do Terror. No poema em prosa “A solidão”, o escritor investe contra os indivíduos falastrões, capazes de aceitar “[...] o suplício supremo, se do alto do cadafalso lhes fosse dado arengar copiosamente, sem medo de que os tambores de Santerre lhes abafassem intempestivamente a palavra.” (BAUDELAIRE, 1995, p.75-76). Para o leitor da época, é sem dúvida algo chocante, ainda mais em contexto tão banal, o uso dessa metáfora histórica, que remete ao abafamento das derradeiras palavras de Luís XVI por um rufar de tambores ordenado por Claude Santerre, oficial da guarda nacional parisiense; não obstante, a afinidade entre ela, ou o próprio gesto mobilizado metaforicamente, e a textualidade baudelaireana não apenas se aprofunda como se explicita inteiramente no movimento seguinte, cujo último passo corresponde a uma verdadeira decapitação retórica, tão eficaz quanto abrupta, daqueles indivíduos-tipos: “Não os lastimo, porque adivinho que suas efusões oratórias lhes reservam volúpias iguais àquelas que outros retiram do silêncio e do recolhimento; mas os desprezo.” (BAUDELAIRE, 1995, p.75).

Eis um momento em que a veia polêmica de Baudelaire parece não se nutrir de outra fonte que não a altivez mais individualista, afirmada, em oposição ao publicismo dos tolos, no culto nobre da solidão. Aparentemente, esse momento é muito mais representativo dos textos e da visão de mundo do escritor na maturidade do que a invocação coletivista de “Abel e Caim”. Ele parece se refletir, por exemplo, num poema de respingos satanistas e ironia virulenta como “O rebelde”, publicado originalmente em 1861¹¹, no qual um “Anjo furioso” brada inutilmente a um ateu que “é preciso amar, sem fazer careta, / O pobre, o ímpio, o torto, o boçal” para estender o “tapete triunfal” da caridade à passagem de Jesus (BAUDELAIRE, 1985, p.466). Entre os próprios poemas em prosa, são bastante conhecidos os que fazem de figuras de pobres objetos de ritos imolatórios tão crus e violentos que esse conceito antropológico parece aí perfeitamente eufemístico: em “O mau vidraceiro” e “Espanquem-se os pobres” são, respectivamente, um trabalhador e um mendigo que se veem submetidos a uma espécie de terrorismo verbal-narracional, e massacrados não só física como moralmente, identificados que são, o primeiro, com a frieza *splendorenta*¹², inartística e, mais do que desvitalizada, **mortificadora** da vida

¹¹ E depois incluído no volume *Novas flores do mal* (1866), por sua vez anexado, um ano após a morte do poeta, à edição definitiva de *As flores do mal* (1868).

¹² Nas palavras de Benjamin (1994, p.154), “O *spleen* corresponde ao sentimento da catástrofe em permanência.”: a catástrofe banalizada, cotidiana. Mas há também, obviamente, e permitindo-nos mais um trocadilho, uma dimensão *splendorosa* (e *splendolorosa* etc.) no tédio-melancolia

urbana, e o segundo com a passividade das massas, pasto conveniente para uma retórica e um complexo – se a palavra serve ao que se vê, de forma justa ou não, como algo tão **plano** – ideológico recusados, e cuja localização histórico-biográfica, aliás razoavelmente bem determinada (“faz dezesseis ou dezessete anos”, tendo sido o poema composto entre 1864 e 1865), tem, obviamente, muito a ver com a figura uniformizada a que já aludimos:

Assim pois digeri – engoli, melhor dizendo – todas as elucubrações de todos esses empreendedores da felicidade pública – dos que aconselham os pobres a se tornarem escravos aos que os convencem que são reis destronados. Inútil dizer que me encontrava então num estado de espírito próximo da vertigem ou da estupidez. (BAUDELAIRE, 1995, p.145).

A contrapartida dessa recusa é, evidentemente, o “programa” anunciado no título, e que um “Demônio de combate” sugere ao poeta, que por sua vez o consoma num espancamento efetivo: “Com um só murro fechei-lhe um olho” etc. Sorte do homem ter encontrado um algoz que, nas próprias palavras do poeta (BAUDELAIRE, 1995, p.146), nasceu “delicado” e quase não praticou boxe...

Mínimas comuns (aos olhos da alma)

Chegando, porém, nesse ponto extremo do **antifraternalismo** baudelairiano¹³, não é difícil começar a trilhar o caminho inverso. Um gesto obrigatório, nesse sentido, e por banal que pareça, é invocar as intenções “pedagógicas” da surra recém-referida, supostamente destinada a tornar o mendigo um “igual” do poeta, e aliás agradecida e devidamente retribuída, com a promessa de que a lição será lembrada e, portanto, passada adiante¹⁴. É claro que a situação e o tom irônicos impedem que se dê todo crédito a tais “intenções”; mas também a ironia pode constituir, nesse caso, uma redução. Marcos Siscar assinalou a presença, num registro muito mais sério, em *Mon coeur mis à nu*, de um elogio de Baudelaire à lógica sacrificial – ou, mais propriamente, à “lógica da decapitação” (SISCAR, 2008, p.21) – enquanto portadora de um

baudelairiano.

¹³ Seguindo certa menção à “prostituição fraternitária” do século (BAUDELAIRE, 1995, p.76).

¹⁴ A Wikipedia (2009) indica algumas interpretações divergentes desse texto, entre elas a de Charles Mauron, que vê nele uma refutação sarcástica do socialismo utópico de Proudhon, e a de Dolf Oehler, que aponta uma incitação à luta de classes. Se a primeira leitura é limitada, a segunda é um tanto abusiva: é aos próprios pares que o mendigo promete repassar a lição do poeta.

objetivo, mais do que pedagógico, redentor: o de salvar espiritualmente tanto a sociedade quanto o culpado, para o que se exige que tanto este quanto aquela não se furtem à visão terrível da morte (e daí a censura do escritor à execução por clorofórmio). Essa dolorosa **demanda de consciência** reflete um traço importante do heroísmo baudelaireano – sua exigência extrema de lucidez diante das contradições e paradoxos da existência (“social” ou não), e a recusa de subsumi-los nos esquemas sentimentais, ainda que se possa resgatá-los de sua negatividade **cultivando-os**, ou seja, tanto confrontando-os quanto afeiçoando o espírito a eles –, e não é difícil perceber que ela se aplica, de alguma forma, à situação de “Espanquem-se os pobres”.

A distância que se verifica entre a surra e a execução, entre o pobre e o criminoso, entre a ironia e a seriedade, é também, em certa medida, a correspondente entre o poeta e o carrasco, ou seja, entre o gesto socialmente instituído e o artisticamente configurado. Isso é mais visível em “O mau vidraceiro”, onde a exigência feita ao “pobre homem” do qual o poeta ouve um “pregão cortante, dissonante”, antes de lhe dar a devida lição/punição física (e financeira), é justamente a de que eles, vidraceiros, “tornem a vida bela! a vida bela!” (BAUDELAIRE, 1995, p.34-35).

O imbricamento entre arte e sacrificalismo é, portanto, profundo. Não por acaso, talvez, é justamente quando se aplaca na celebração de uma irmandade entre, digamos, verdadeiros iguais – no caso com um pintor não menos soberbo que ele, poeta –, que essa conflituosidade cultivada dá lugar a uma pequena rede fraterna, cujo ponto de partida é uma empatia, digamos, extra-humana, embora humanizada – afinal, os cães do pintor Stevens e do poeta Baudelaire usam roupas e vão, destemidos sob a chuva ou a neve, a “encontros de negócios, a encontros amorosos” (BAUDELAIRE, 1995, p.149) –, mas que em todo caso se desdobra numa **sociedade** da qual o próprio poeta se aproxima, ainda que indiretamente; antes disso, porém, a própria arte deve, às custas de um pequeno sacrifício e uma correspondente **permuta**, aproximar humildemente da vida:

Abaixo a musa acadêmica! De que me serve essa velha fingida? Eu invoco a musa familiar, a cidadina, a viva, para que me ajude a cantar os bons cães, os pobres cães, os cães imundos, os escorraçados por pestilentos e piolhentos, menos pelo pobre, de que são os sócios, e pelo poeta, que os enxerga com olho fraternal. (BAUDELAIRE, 1995, p.148).

E talvez não seja de todo banal acrescentar – em honra menos à musa que à figura humana tão cruelmente adjetivada que a serve – que também “certas

solteironas sexagenárias”, cujos impulsos amorosos se reduziram à caridade votada justamente aos cães – o que porém não impede que elas ressurgam nas duas menções à “beleza das mulheres maduras” –, se somam à reunião fraterna deste que é talvez o mais belo texto de *O spleen de Paris*. Em outro deles, “O velho saltimbanco”, quase inteiramente marcado por uma simplicidade de tom que se pretende afeita ao “júbilo popular” de uma grande feira com espetáculos circenses, é uma identidade direta entre o poeta e “um pobre saltimbanco, arqueado, caduco, decrepito, uma ruína humana” que se forja, na associação deste com o homem de letras “degradado pela miséria e pela ingratidão pública” (BAUDELAIRE, 1995, p. 48-49). Por mais que ambos se subtraíam ao comum dos homens, é como que do seio destes que advém o primeiro, e é a eles que o próprio poeta se reintegra naquela identificação: fora ele, afinal, quem se vira de alguma forma onerado em sua magnificência, enquanto “bom parisiense” ao qual cumpria apenas “passar em revista” as barracas com seus eventos extraordinários (BAUDELAIRE, 1995, p.47). De alguma forma, portanto, o desprezo público é também uma possibilidade de **consagração** pública¹⁵.

Em vários outros poemas em prosa é possível surpreender configurações paradoxais semelhantes, que informam as figurações do poeta em sua relação com as figurações da coletividade, embora nem sempre estas se configurem com os traços da coletividade popular. Não é assim, certamente, em “O jogador generoso”, a bela fantasia satanista do volume, a pequena celebração de uma existência livre do *spleen* – embora com um tipo de luxo (ou luxúria) que, no curso da história das formas culturais, logo se afiguraria mais *kitsch* que provocativo, além de plenamente integrado às representações ideológicas hegemônicas – na qual o próprio senhor das trevas comparece, talvez mais luminoso do que nunca, e naturalmente que marcando com o selo de uma **individualidade** muito singular o campo significacional em que se instala. Ainda assim, a pequena comunidade de homens livres¹⁶ que habita a diegese poética também se espraia nesse campo, e tão à vontade que é a própria condição – como se o encontro e o pacto satânicos se dessem em plena luz do dia, em todo caso à luz de uma familiaridade e uma

¹⁵ E poucos escritores foram tão insistentes quanto à necessidade de reconhecimento de seus méritos quanto Baudelaire, que, contra todas as evidências de insucesso, chegou a se candidatar à Academia Francesa.

¹⁶ Ou melhor, de homens e mulheres de “beleza fatal”, que o poeta julga já ter visto “em outras épocas e países” sem conseguir lembrar-se exatamente deles, mas que em todo caso lhe inspiram “[...] antes uma simpatia fraterna que esse terror que nasce comumente à vista do desconhecido.” (BAUDELAIRE, 1995, p.96). Note-se como o *topos* romântico (e não só hoffmanniano: “William Wilson”, de Poe, também se vale dele) e depois freudiano do estranho-familiar ganha aqui uma configuração marcadamente positiva.

descontração que só as tranquilas presenças em volta podem fornecer – do **à vontade** do próprio poeta. Tal comunidade é como que uma demanda, também, do próprio Satã, o falastrão sedutor, o impecável agenciador de almas que acaba de somar mais uma a seu clube de eleitos. E é apenas por pudor das presenças em torno que o poeta contém seus ímpetos de gratidão e não se atira aos pés de “Sua Alteza”, que acabara de honrá-lo com um discurso de uma eloquência que, supõe-se, em nada ficaria a dever aos tagarelas aos quais se lembra a guilhotina em outro lugar; ambos, portanto, poeta e jogador, parecem levá-la – a “vasta assembléia” – em consideração, o que no âmbito de uma relação verticalizada, absolutizada, não honraria a nenhum dos dois.

Mas é claro que a presença emanante de um “Ser misterioso” constitui sobretudo uma restrição, instituída face àqueles destituídos de almas que, de tão iluminadas, mantêm-se plenamente vivas mesmo quando eles são delas privadas; aos que não sabem, como ele, comunicar-se primeiro com o olhar, ou seja, com a própria alma, presentificando-a em cada palavra. Justamente isso, no entanto, demonstra que essa demanda de comunicação e presença do outro é um ponto de articulação entre essa figura-chave, esse importante núcleo (ou polo) signficacional da poética baudelaireana, e a práxis artística do escritor, incluindo o que nela extravasa para a relação viva com o tempo presente, ou seja, com seus leitores e **não**-leitores. Há algo da paradoxal humildade com que o poeta, já desconfiado de tão “prodigiosa felicidade”, dirige-se, no fim do texto, a ninguém menos que Deus para pedir-lhe que faça “com que o diabo cumpra sua palavra” (BAUDELAIRE, 1995, p.99), há algo disso, dizíamos, na forma como essa escrita soberana de seus meios e sua dignidade expressiva não deixa jamais de se oferecer a público. Mas trata-se, é claro, de uma humildade heroica, de quem oferece a cara a tapa (e distribui tapas a rodo) como que para perguntar: **onde estão meus aliados?** A grande desolação do rebelde satanista é ver-se abandonado não por seu Senhor e outros espíritos, dos quais está sempre próximo, mas por seus pares vivos, cujas carnes – ou almas – fracas foram corrompidas pelo mundo mesquinho. Há paradoxo também, é claro, na duplicidade do sentimento que reside na pergunta implícita, a um tempo desolada e esperançosa; mas, afinal de contas, e embora ainda paradoxalmente (ao menos do ponto de vista do maniqueísmo recusado), é a esperança, de acordo com “As litanias de Satã”¹⁷, um benefício do diabo.

¹⁷ “Ó tu que da morte, tua velha e forte amante / Engendras a Esperança [...]” (BAUDELAIRE, 1985, p.422).

É verdade que há lugares – os mais notórios deles são o já citado “O estrangeiro” e “*Anywhere out of the world*” – onde a abdicção é completa, e o gesto que assinala a dignidade, seja do poeta ou do ser extraordinário ao qual ele se dirige, é o da pura – ainda que, afinal, apenas **pretendida** – evasão. Mesmo nesses casos, porém, talvez se possa indagar sobre a necessidade da própria forma como essa pretensão se exprime, ou seja, se o fato de esses textos se configurarem como **diálogos**, lacunares que sejam, não é significativo enquanto índice de uma demanda comunicativa e minimamente faterno-comunal. No primeiro desses poemas em prosa, a voz que interroga o “estrangeiro extraordinário”¹⁸ como que desentranha dele algo – a própria afirmação final, sobre o amor pelas nuvens – que, por mais que exclua a ela própria enquanto realidade humana e terrena, é algo com que essa voz, evidentemente, **afina**, ou, se quisermos, se solidariza, assim como suas insistentes interrogações não vexam ao outro. Para além das configurações (ou suspensões) simbólicas, conscientes ou não, a pretensão “nefelibata” é a chance, pela partilha da demanda, de uma comunidade mínima – um **mais de um**¹⁹. Em “*Anywhere...*”, essa comunidade é, digamos, **mais mínima** ainda: ela se dá na relação do poeta consigo mesmo, ou melhor, no desdobramento dessa relação de identidade numa experiência de si mesmo como alteridade: afinal, é com **a própria alma** que se deve estabelecer a afinação ou comunicação primeira, o que, a julgar pelo mutismo insistente dela, não é nada fácil de conseguir. Ainda assim, as subsequentes alternativas de fuga que o poeta vê silenciosamente recusadas trazem em seu rastro a melancolia de tudo que, tendo se impregnado do sentido modorrento “desse mundo”, se tornou imperioso recusar.

Mas o abandono se pode dar no próprio mundo: em “As multidões”, poema em prosa de inspiração obviamente poana, Baudelaire sintetiza e fundamenta a experiência do *flâneur*, aproximada à dos grandes missionários e pastores de povos, numa vivência que é, ainda, a de uma solidão cultivada – pois é preciso saber “estar só entre a gente atarefada” (BAUDELAIRE, 1995, p.41) –, mas que é também de uma plenitude, se não propriamente existencial, pelo menos fenomenológica, no fluxo da vida coletiva. O que em outro lugar é negativo aqui se positiva, no elogio da “santa prostituição da alma entregue por inteiro,

¹⁸ Nesse ponto é preciso assinalar uma discordância de nossa leitura com a de Siscar (2004): é a voz interrogadora que nos parece imediatamente mais próxima à do poeta, e não o contrário, na medida mesma em que ela “conduz” a “ação” do poema.

¹⁹ A expressão é de Derrida (1994, p.17) – de quem também emprestamos o motivo do conjuro/esconjuro (ao qual adicionamos o sentido do esconjuro da própria conjuração) –, justamente no trabalho em que o filósofo francês aborda mais diretamente as questões (incluindo a das **revoluções**) político-sociais.

poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa”. Se acompanharmos a ordem dos textos de *O spleen*, na sequência encontraremos novamente, em “As viúvas”, o *topos* baudelairiano das mulheres maduras, agora diretamente articulado ao da coletividade popular – “[...] a multidão de párias que se aglomeram nas adjacências de um concerto público.” (BAUDELAIRE, 1995, p.45) – mas também aqui se prestando a uma tensão entre essa coletividade e uma individualidade soberana: a de uma figura “alta, majestosa” que o poeta estranha perceber num desses lugares. O que não impede que essa tensão se resolva, num último olhar irônico-piedoso, na reintegração dessa mesma figura à coletividade da qual o próprio poeta pretendia excluí-la, e que agora surge em suas pequenas dissonâncias internas. As tensões, assim como os **deslizamentos**, entre individualidade e coletividade ressurgem nos textos seguintes do volume – lembre-se, de organização e publicação póstuma –, cuja proximidade busca fazer jus, obviamente, a seu caráter explicitamente “social”: “O velho saltimbanco”, que já vimos, e “O bolo”, onde o “deslizamento” se dá, muito concretamente – e novamente mediado pela caridade e/ou piedade –, das mãos do poeta para a de dois pequenos “representantes” da comunidade dos párias; mas também mais sutilmente – não obstante esteja aí a maior violência simbólica deste que é, provavelmente, o maior brado político-social baudelairiano – no deslizamento da noção de individualidade humana para um sentido meramente biológico, que se realiza com a disputa sangrenta subsequente à esmola comestível do poeta. Mas aqui a violência narrativa se articula, de fato, a um sentido explicitamente social, num fecho cujo conteúdo “panfletário” não se esquiva à intensidade emotiva nem desonra a força da narração (além de atestar o quanto o tédio baudelairiano face a coisas “extrahumanas” – a natureza, mais exatamente – se deve a questões **intra**humanas):

Esse espetáculo ensombreceu-me a paisagem e a alegria calma em que se deleitava a minha alma antes de avistar esses pequenos homens desapareceu por completo; por muito tempo fiquei triste, repetindo para mim mesmo sem parar: “E não é que há um país soberbo onde um pão se chama **bolo** e representa uma iguaria tão rara que é suficiente para engendrar uma guerra perfeitamente patricial!” (BAUDELAIRE, 1995, p.52).

Por outro lado, em outro texto que poderia constar desse pequeno “núcleo social” de *O spleen*, a solidariedade, a empatia e a revolta sociais não menos explícitas – e mais do que nunca articuladas a uma individualização das figuras populares – dão lugar a um conflito mais particularizado, que na verdade

emoldura a narração: a saber, entre o poeta e a mulher, insensível e hostil aos “Olhos dos pobres” referidos no título, e à qual agora o primeiro diz odiar, não exatamente ou apenas pelo egoísmo, mas pela prova que ela lhe dá – a ele, que não obstante soubera “ler” tão bem aquelas almas-olhares – de “[...] quanto o pensamento é incomunicável, mesmo entre pessoas que se amam.” (BAUDELAIRE, 1995, p.85). Em todo caso, e apesar do peso decisivo que a relação particularizada termina ganhando neste que é, provavelmente, o mais conhecido dos poemas em prosa de Baudelaire – pelo menos desde a célebre análise de Marshall Bermann (1986) –, é evidente que, na cruel e anti-romântica dessimetria que se instaura aí entre o *topos* (e o *pathos*) amoroso e o social, é no âmbito do segundo que se efetiva a plenitude lírica – ou seja, empática: a comunicação anímica – afinal sempre almejada pelo dândi.

Mas é preciso lembrar ainda a individualidade plena, e plenamente afinada com o espírito coletivo, de “A bela Dorotéia”, provavelmente o mais lírico e sublimizante – até mesmo, de certa forma, que a declaração de amor às nuvens de “O estrangeiro” – dos textos de *O spleen*. De certa forma, tudo no poema serve ao gozo da liberdade da alforriada Dorotéia, cuja individualidade se mantém intacta tanto à tipicização – com traços, inclusive, naturalistas – que faz dela a “representante” de uma raça e uma classe, assim como a quaisquer outros sentidos que se poderia atribuir – por exemplo, o de um fetichismo rasteiro – aos olhares que a seguem deslumbrados, e que são para ela, na verdade, a fonte maior de sua felicidade: não porque ela dependa deles, mas porque eles a honram inteiramente. Uma individualidade liberta que se comunica até mesmo à única nódoa que ainda se lhe imprime, e que é a da tristeza pela condição de cativa da irmãzinha, encarada com tal serenidade ativa que torna mesmo essa luta, quiçá a outros olhos inglória (a luta, afinal e prosaicamente, de uma prostituta que junta dinheiro para comprar a liberdade da irmã), uma luta digna e, de alguma forma, plena. É tamanha a piedade e a solidariedade empática de que se reveste o olhar do poeta – aliás, aqui quase inteiramente **recolhido**, numa das raras narrações extradiagéticas de *O spleen* –, que se chega a cogitar se, no final do texto, esse olhar não **se empresta**, na paradoxal e curiosa forma de um pudor disfarçado de insensibilidade – mas que, afinal, investiria (se estivermos certos) o próprio utilitarismo de uma espécie de nobreza casta –, ao olhar do próprio dono da menina, dotado de tal avareza que o torna obtuso a qualquer beleza “que não a do dinheiro” (BAUDELAIRE, 1995, p.82), mas que também nos traz a esperança de que ele não tenha posto as mãos na pequena. Mas não aplainemos tanto os caminhos:

esses, como os da Dorotéia de passos mais leves que as nuvens, constituem exceções na *poesis* baudelarieana²⁰, e tanto eles quanto outros que percorremos com o *flâneur* se investem de um **lirismo** – o predomínio de um sentimento poetizante, muito embora paradoxal – que não dá, ainda, toda a medida da potência do cultivo baudelairiano dos paradoxos: em nenhum deles se chega, de fato, ao extremo dos **paroxismos**.

Duas mortes (quase) exangues

Dos contos poéticos – pois sem dúvida que, em muitos casos, é possível e talvez necessário denominá-los assim, em atenção à importância de seus **eventos**, ou seja, do que neles **se conta** – de *O spleen de Paris*, dois primam pelo caráter particularmente paradoxal e perturbador. Se textos como “Os olhos dos pobres” e “Espanquem-se os pobres” **chocam**, “Morte heroica” e “Senhora Bisturi” são verdadeiramente capazes de produzir a vertigem, o assombro e o estranhamento daquele “*turn of screw*” almejado por Henry James (e ao qual as traduções brasileiras, erroneamente ou não, honraram duplicando²¹), ou seja, de lançar o espírito no incomensurável de existências flagradas no defrontar-se com os abismos do não-ser. Mas este é um abismo, naturalmente, que se cava a pás de paradoxos, e, pelo menos no segundo caso, algo subterraneamente, e não, por exemplo, à luz moralista-redentora de um Tolstói ou um Victor Hugo. É pela estranheza radical desse defrontar-se, consumado irremediavelmente do lado de cá, sem transcendência possível ou, quando menos, visível, que entrevemos tal abismo, em ambos os casos como que suspenso – ou, melhor ainda, **sustado** – em seu suposto efeito libertador nos olhos de quem o “vive”; e suspenso não apenas pelo defrontar-se abissal em si mesmo como pela interrogação e o espanto face ao gesto exterior que o “realiza” – em uma palavra, pelo gesto **assassino**. E ainda que em apenas um dos casos tenhamos um evento “realmente” mortal, enquanto no outro a ideia da morte é apenas uma metáfora aplicável, a radicalidade – ou seja, a **fatalidade** – dos processos

²⁰ Muito embora uma visada mais profunda já houvesse se debruçado sobre uma figura semelhante: aquela que, no êxtase poético mais sublime de *As flores* (e outro ao qual, como o das “Correspondências”, o resto do título do volume cai muito mal), encontrou num “A cabeleira” o espaço de uma conciliação profunda, intermediada por uma alteridade plena, da *psiqué* com a natureza; e não só uma conciliação muito menos ambígua que a do derradeiro “A viagem”, onde essa “intermediária” é a morte, como trazendo os rastros antro-po-históricos de toda “A langorosa África e a incandescente África, / Todo um mundo distante, ausente, quase defunto” (BAUDELAIRE, 1985, p.158).

²¹ Refiro-me, é claro, à tradução usual da novela de horror psicológico *The turn of screw* como *A outra volta do parafuso*.

De príncipes e (ex)conjurados: rebeldia, idealismo e comunidade em Baudelaire (à sombra do terror)

simbólicos não é nele menor, talvez até pelo contrário. Mas vamos por partes, como aliás convém ao assunto.

História de ambientação cortesã e, provavelmente, ainda uma inspiração poeana – lembrando particularmente “Hop-Frog”, conto do qual é em vários aspectos um oposto semântico e situacional –, “Morte heroica” trata de uma conspiração, contra o trono de um pequeno e inominado reino, descoberta e debelada antes da eclosão, ou mais propriamente do destino de um dos conjurados: o ator Fanciullo, artista magnífico e predileto do Príncipe e soberano, do qual era “quase um amigo” (BAUDELAIRE, 1995, p.86). Convocado para uma derradeira apresentação cênica depois de aprisionado, o ator entrega-se à comédia com tal intensidade e realismo que torna seu personagem “uma perfeita idealização, que não se poderia deixar de supor viva”. Mais do que nunca, o grande bufão, embora nomeado como tal, realiza o ideal artístico de resgatar o colorido e a plenitude da vida, e a plateia, sentindo a “toda-poderosa soberania do artista”, entrega-se “às volúpias redobradas que proporciona a vista de uma obra-prima viva”, a ponto de se esquecer da dúvida que até então a afligia: se o espetáculo constituía uma última chance para o traidor, abrindo-lhe – e, quiçá, a seus companheiros, como ele fidalgos da corte – a possibilidade de salvação da sentença fatal, ou, bem ao contrário, se o ilustrado e arrogante Príncipe – um “jovem Nero” para o qual nunca houve “teatro vasto o suficiente para o seu gênio” – queria apenas “fazer uma experiência **capital**”, estudando “os talentos cênicos de um homem condenado à morte” (BAUDELAIRE, 1995, p.89-97, grifo do autor).

A tensão narrativa, de cunho tão marcadamente **dramático**, se resolve com a comprovação desse “gênio” – o do soberano e, naturalmente, o do poeta – em sua “arte de aterrorizar os corações e entorpecer os sentidos”: embora também “inebriado” pelo espetáculo, o Príncipe o interrompe com um gesto tão imprevisto quanto cruel: ordena que uma “linda criança” emita um “silvo agudo” de desaprovação, o qual dilacera “os ouvidos e os corações da corte extática” e literalmente fulmina o ator:

Fanciullo, sacudido, despertado de seu sonho, primeiro fechou os olhos, depois os abriu, desmesuradamente aumentados, em seguida abriu a boca, como para respirar convulsivamente, mais adiante cambaleou, um pouco para a frente, um pouco para trás, e caiu morto sobre o estrado. (BAUDELAIRE, 1995, p.89-90).

Na sequência, sabemos que os outros conjurados foram, na mesma noite, “riscados da vida”, e temos o irônico fecho na comparação do traidor com

os outros grandes atores que posteriormente se apresentaram naquela corte, nenhum dos quais possuía “os maravilhosos talentos de Fanciullo”, e menos ainda alcançara do Príncipe “o mesmo **favor**” (BAUDELAIRE, 1995, p.91, grifo do autor).

“Morte heroica” é um desses textos no qual a ambiguidade se instala em cada nicho, assim como atinge o próprio estatuto da criação artística: pois sem dúvida que são as tensões da própria *poesis* baudelaireana que se esgarçam nessas associações esquivas, com dois “soberanos” em suas artes de inequívoca mas não menos **irônica** elevação: um deles, cujo orgulho o aproxima visivelmente de outra figura principesca – a de Satã, é claro –, mas cuja individualidade é menos nobre que caprichosa e puerilmente egoísta (o que sua espécie de mascaramento vivo em uma **bela criança má** explicita); outro, cujo dom de trazer à terra o Ideal não o salva da ironia mais cruel, a qual põe em xeque, de forma abrupta e inesperada (embora perfeitamente compatível com o **bufonismo**, desde o início sublinhado, inclusive no nome do personagem), o anunciado “heroísmo” de sua morte. Não se trata, portanto, apenas de diferentes concepções ou aspirações artísticas – de um lado uma “radical”, interventora na própria raiz da vida, e do outro uma sublimizante, idealizadora, ainda que de uma “idealidade” não menos viva –, mas de duas “práxis artísticas” que se veem confrontadas em sua própria viabilidade, ou melhor, sua **suficiência**. Pois não é, de fato, uma dupla insuficiência que a intensidade da dupla situação irônica sugere? Insuficiência e duplicidade estas que, do ponto de vista do mais **comprometido** daqueles personagens, são simétricas à sua condição de um conjurado cujo acatamento das vontades principescas – quaisquer que fossem a natureza e a nobreza de suas motivações (por exemplo, suponhamos, salvar os amigos) – lhe imprime, também, a sutil pecha de um traidor. Se na associação com o príncipe assassino e covarde se desconstrói a “estética do choque” baudelaireana, no caso de Fanciullo essa autodesconstrução incide sobre a outra face do mesmo complexo estético-ideológico, e tão contrastante quanto complementar em relação à outra: o culto à idealidade plena ou **plenificadora** da “arte pela arte”. Justamente a idealidade que mais **suscetível** se revela, e menos em sua precariedade material (a vida do artista) do que em sua fragilidade **espiritual**: na dependência dos olhares em torno, e não só os de um público “entediado e frívolo” (BAUDELAIRE, 1995, p.89) – tão sentimentalmente empático quanto pragmaticamente acovardado diante do destino do ator –, como do próprio soberano ao qual abjurara; uma dependência que vai ao ponto de fazê-lo cair, como um perfeito “patinho” (nenhuma outra “figura sacrificial” traduz melhor a situação), no logro mortal

deste. É em sua condição de ex-conjurado que Fanciullo merece a punição de um *deus ex machina* autoral, que, menos paradoxal do que convenientemente, veste a máscara de seu inimigo (ou, para suprema humilhação deste, **quase inimigo**).

De certa forma, é ainda a estranheza e a crueldade desses jogos sociais-relacionais que empresta sua substância a “Senhora Bisturi”. Aqui, é um rito mais simples, um desses espancamentos corriqueiros em *O spleen*, que suspeitamos a princípio delineado, do momento em que a figura codinomeada no título aborda o poeta até a hora em que este, já saturado dos elogios boçais da personagem à categoria dos nobres “senhores” formada pelos médicos, pelos quais ela nutre um fascínio desmedido aliado a um fetichismo mórbido – “Quería que viesse me ver com a maleta de médico e o avental, até com um pouco de sangue em cima.” (BAUDELAIRE, 1995, p.142) –, até o ponto, dizíamos, em que ele a interpela sobre os motivos de tão estranha paixão. Se em “Morte heroica” Baudelaire se exercita na arte de coroar a expectativa do leitor com um gesto que ao mesmo tempo a ultrapassa pelo engenho inesperado, em “Senhora Bisturi” a arte consiste em quebrar ou inverter a expectativa, num gesto que é tão mais violento quanto aparentemente atenuante: o gesto de uma perturbadora **violência cirúrgica**. Com esse gesto, que, na prática, não é mais do que um confuso desviar de olhos – “Não sei... não me lembro” (BAUDELAIRE, 1995, p.142) – face àquilo que se vê **dentro de si mesmo** (e cuja força estranhante e sugestiva é reforçada pelo **não desvelado** ao leitor), vemos a personagem metamorfosear-se de figuração da boçalidade para a de uma assustadora morte em vida, cujo sintoma mais terrível é o culto àqueles cujas mãos a realizaram, ou seja, o culto aos assassinos: o fetichismo que incide sobre a dolorosa transformação de si mesma em mercadoria, situação-limite do *spleen* baudelaireano (com a qual, de certa forma, também confina a devoção à arte de Fanciullo, embora, no caso da triste senhora, com o atenuante de sua, digamos, “alienação”).

Sob o impacto de tal doloroso entrevisto, não só nossas expectativas como as da figuração interna do poeta (digamos, o “eu lírico-narrativo”) se modificam abruptamente, instaurando uma dessas situações que evidenciam a necessidade de se reconhecer, se não para além, ao menos ao lado das **máscaras**, o *topos* – se é preciso colocar as coisas nesses termos – da **sinceridade** baudelaireana²². Enfim, a postura irônica e, digamos, combativa do poeta cede lugar a uma piedade extrema, na verdade algo **apavorada**, inclusive porque sua empatia

²² Mas uma sinceridade pode se articular de forma indissociável à máscara, como em “O velho saltimbanco”.

é também uma identificação radical, forjada no pertencimento a uma mesma **condição monstruosa**:

Quanta coisa estranha não se pode ver numa grande cidade quando se sabe passear por ela e olhar! A vida ferve de monstros inocentes. Senhor meu Deus! Criador, Mestre que fizeste a Lei e a Liberdade, soberano que tudo deixais acontecer, juiz que perdoais; vós que tendes tantos motivos e causas, que talvez tenhais posto em meu espírito o gosto do horror para converter meu coração, como a cura na ponta de uma faca; Senhor, tende piedade, tende piedade dos loucos e das loucas! Pode, Criador, existir monstro aos olhos daquele que é o único a saber por que existem, como **se fizeram** e como poderiam **não se ter feito?** (BAUDELAIRE, 1995, p.142, grifo do autor).

Assim, também na situação-limite dessa oração compungida, que inverte, em mais de um sentido (a começar, obviamente, pelo **destino**²³), os termos da rebeldia e do satanismo baudelaireanos – cujo sentido conciliatório, porém, difere da “suprema piedade” hugoana pela maior dignidade (mas também **humanidade**) concedida à negatividade que se quer aplacar: a negatividade heroica do “monstruoso” que se revela sob a mera negatividade da vida, ou melhor, da morte em vida comum –, também aí, dizíamos, há uma autodesconstrução da “estética do choque” baudelaireana, e sem dúvida que mais completa que a de “Morte heroica”: embora sua densidade para além da ironia não deixe de **resultar** dessa “estética” – que é também, evidentemente, um **tratamento de choque** –, esta já não fornece, como no outro texto, o tônus ao olhar com que o poeta, afinal, subsume ou ressignifica os acontecimentos. Essa diferença, naturalmente, tem seus motivos, e se estes dizem respeito, em larga escala, à situação e perspectiva narracional – as diferentes configurações dos dramas, com o desenlace do primeiro favorecendo uma espécie de catarse ausente no do segundo, que não se fecha com a purgação da identificação com o “herói”, mas, pelo contrário, com o estabelecimento de uma –, a própria **escolha dos protagonistas** desses diferentes dramas é significativa: sem dúvida, calha muito mais ao segundo a fragilidade e a puerilidade de uma **mulher humilde**. E talvez apenas com uma figura dessas – assim como as dos miseráveis deslumbrados

²³ Mas este não é o único lugar onde Deus aparece como destinatário das orações de Baudelaire. Na série “Higiene”, incorporada às notas de *Meu coração desnudado*, aparece o juramento, não menos comovido – e alheio a qualquer figuração ou situação ficcional –, de “Fazer todas as manhãs minha prece a Deus, **reservatório de toda força e de toda justiça, a meu pai, a Mariette, e a Poe**, como intercessores.” (BAUDELAIRE, 2009b, grifo do autor). É de Poe, aliás, que o poeta toma emprestado a expressão “Mon coeur mis à nu”, tradução do título de um livro hipotético – *My heart laid bare* – a cuja realização, desde justamente que “**fiel a seu título**”, o escritor americano tributava a possibilidade de “[...] revolucionar, num esforço, o mundo universal do pensamento humano, da opinião humana e do sentimento humano.” (apud TADEU, 2009, p.9, grifo do autor).

e/ou famintos com que nos deparamos em “Os olhos dos pobres” e “O bolo”, por exemplo – tamanha intensidade empática fosse possível. Identificar e, digamos, seccionar as manifestações do “pietismo” baudelaireano também implica seccionar os campos sociossimbólicos em que ele atua, e, portanto, identificar os valores **reconhecidos e investidos** nesses campos. E o que se delineia nessas comparações é muito claro: é sobretudo no que se aplica a figurações da humildade social que a “estética do choque” baudelaireana se configura, também, como **uma ética revolucionária ativa**, no sentido de que investe neles suas energias e esperanças. O fato de essa “ética” se manifestar, em “Senhora Bisturi”, na forma de uma espécie de gesto religioso não desabona seu fundamento, que é a **negação radical de um estado de coisas**. Pelo contrário, é num momento de comoção e **exposição** extremas como esse que se percebe o quanto essa negação fundamenta, por exemplo, as sucessivas negativas de “*Anywhere...*”; e também, portanto, que ainda é possível distinguir entre aquilo e, mais ainda, **aqueles** que se pode convidar a uma conjuração e aqueles que não se pode – ainda que às vezes tais gestos se imiscuam – senão esconjurar. Como é o caso, por exemplo, daquele “belo cavalheiro enlulado, envernizado, cruelmente engravatado e aprisionado em roupas novas”, infinitamente mais tolo que o asno, o “humilde animal” a que se dirige, em meio a outra festa coletiva – esta (um ano-novo), porém, vista como o “delírio oficial de uma grande cidade”, “abarroto de cupidez e desespero” –, num cumprimento sarcástico com o qual pretende exhibir-se aos companheiros: esse “magnífico imbecil”, sim, parece perdido para a causa do poeta; uma causa que não diz respeito apenas às tolas ou meramente belas frases – e à qual, portanto, mesmo o líder jacobino talvez tenha abjurado –, mas aos **espíritos**, nesse momento, aliás, a “todo o espírito da França” (BAUDELAIRE, 1995, p.21-22).

Mas é claro que seccionar espíritos no interior de um espírito coletivo é sempre uma operação arriscada, ainda mais quando se os reveste de outras coletividades. Como observa Benjamin (1994, p.10) a propósito das supostas inconsistências ideológicas de Baudelaire, este dedica o *Salão de 1846* “aos burgueses”²⁴, e de nossa parte mesmo pudemos constatar que é para um ambiente burguês, ou pequeno-burguês – de qualquer forma, suntuoso

²⁴ Entretanto, por elogiosos que sejam os termos dessa dedicatória, apenas uma análise acurada poderia dizer se não há traços de ambiguidade e ironia num texto que, afinal, reivindica o “dia radiante” em que “os sábios serão proprietários, e os proprietários sábios” (BAUDELAIRE, 2009a). Nas linhas seguintes da tradução de Benjamin (1994, p.10) de que nos valemos há também a ideia de que Baudelaire teria honrado a “*honnête*” burguesia e a figura do notário aproximando-as da figura do boêmio, mas trata-se de um evidente erro de tradução, que praticamente inverte o sentido original – o que o cotejamento com outras traduções esclarece facilmente.

e elitizado –, que aquele generoso jogador atrai o poeta quando o subtrai à multidão parisiense. O heroísmo baudelairiano deve muito, sem dúvida, ao individualismo burguês; é absurdo, portanto, supor a mera permanência ou mesmo reciclagem dos ideais socialistas de antes. O que há em Baudelaire é muito mais profundo, na radicalidade com que rompe – antes mesmo, de certa forma, da ruptura propriamente ideológica – a subordinação de sua arte a qualquer programa ideológico, e, sobretudo, com que **dramatiza** esse gesto (afinal, de certa forma intrínseco à práxis artística): não apenas o tematiza, como em “Espanquem-se os pobres”, mas faz dele o combustível para sua *tour de force* com as palavras e o mundo. Mas é sempre possível sopesar a radicalidade de cada gesto, assim como averiguar a que gesto existencial mais amplo ele serve. E se, como vimos, é sobretudo por via das figuras – e das demandas – da pobreza e da miséria social que se alimenta e, sobretudo, se **ativa** a ética-estética revolucionária baudelairiana, no outro caso é geralmente de um sentido passivo ou apassivador que ela se reveste: vide a rebelião cortesã, já de início fracassada e algo **humilhada**, em “Morte heroica”; e mesmo os eleitos do *club privé* satanista não se postam, a certa altura, como mera **plateia** – um pouco como os amigos do triste “engraçadinho” – para a soberba entrevista do poeta com seu mestre?

À guisa de epílogo (ou fecho desdouro)

Mas resta ainda, evidentemente, precisar em que consistiria essa “ética”, e o porquê, inclusive, de se enunciá-la entre aspas, ao menos quando de sua designação meramente referencial, já que no âmbito de seu **pôr em prática** ela nos surge, por algum motivo, muito mais íntegra e palpável; motivo este, naturalmente, que tem a ver com o fato de ela ser indissociável de uma práxis e uma pragmática estético-ideológica, às quais, afinal, ela menos orienta do que se subordina. Não obstante, o que se trata é justamente de resguardar, na esfera mais ampla de uma práxis, algo irreduzível a uma **mera** pragmática, a uma **pura actancialidade** ou performatividade, que encontraria seu sentido apenas em si mesma, no máximo ao sentimento íntimo, concebido um tanto abstratamente, da revolta; em suma, no contraponto ou complemento paradoxal a uma “arte pela arte” de uma **revolta pela revolta**²⁵. Se é, efetivamente, um compromisso com a revolta em si

²⁵ Como sugere Benjamin (1994, p.11), falando numa “metafísica do provocador” e citando palavras como estas: “Digo ‘viva a revolução!’ como diria ‘viva a destruição! viva a expiação! viva o castigo! viva a morte!’”.

mesma que ocupa o primeiro plano da práxis estética baudelaireana, ela não se desprende totalmente do imperativo ético da negação e, quiçá, transformação de um estado de coisas; um estado que, sob a égide (ou principado) do *spleen*, lança sua sombra opressiva sobre cada nicho existente, inclusive os domínios ideais do poeta, que também precisam, portanto, ser desconstruídos – diga-se melhor, **revolucionados** –, numa exigência de alguma forma semelhante àquela que outro – não o jacobino – revolucionário por ideal e que a profissão denominaria, tempos depois, uma **revolução permanente**²⁶. Por mais que esse imperativo se esgarce no drama de um heroísmo cuja expressão mais radical é a negação de quaisquer vínculos com o mundo, mesmo a substância dessa negação, por “vazia” que se afigure, é indissociável da substância do que se é obrigado a abandonar: é esta que deixa entrever, sob a massa amorfa da catástrofe banalizada, o que **poderia ser**, tornado a murros e virulência irônica a tortuosa visão do que pode, quiçá, **vir a ser**: a comunidade de homens livres. Também é verdade que o próprio poeta reivindica, inclusive em momentos em que essa visão toma as formas nítidas de um sonho diurno – desses que Nietzsche tributava aos antigos –, a suficiência do gesto poético; mas aceitá-la inteiramente significaria fechar os olhos à evidência – que certamente não escaparia ao *flâneur* – de que a Sabedoria que obriga a abandonar “Os projetos” (é o título das linhas em questão) rima com melancolia, e em nada apaga do espírito a realidade – ou seja, a **demanda** – do sonho; e bem menos seu cenário, ao qual logo se renunciará, que o sopro vivo que o atravessa:

Dizia consigo mesmo, passeando por um grande parque solitário: “Como ela ficaria bonita num traje de corte, rebuscado e cheio de fausto, descendo através da atmosfera de uma bela noite os degraus de mármore de um palácio, de frente para os vastos gramados e as bacias das fontes. Pois ela tem um ar natural de princesa”. (BAUDELAIRE, 1995, p.77).

²⁶ Estreitando – e dramatizando – a sugestão, talvez se possa ver nesse conceito de Leon Trotsky, que propugnava a expansão da revolução proletária na Rússia para os países desenvolvidos como condição de seu sucesso, uma posituação histórico-materialista da negação espiritual, mas igualmente “expansiva”, de “*Anywhere...*”: pois não há, inversamente, uma dimensão espiritual no principal embate a que tal conceito se presta, contra a degenerescência burocrática – o *spleen* oficializado – da revolução? Também seria interessante contrastar o “heroísmo” baudelaireano com o de Maiakovsky na visão de Trotski (1980, p.129), para quem o “individualismo revolucionário” do poeta russo “[...] desembocou, entusiasticamente, na Revolução proletária, mas não se confundiu com ela. Seus sentimentos subconscientes pela cidade, pela natureza e pelo mundo inteiro não são os do operário, mas os do boêmio.” À primeira vista, o caminho de Baudelaire parece inverso a esse, mas é curioso – embora não menos arriscado – imaginar seus rumos caso o poeta, falecido em 1867, houvesse vivido o bastante para testemunhar (e quem sabe o que mais além disso) aquele que foi, no século XIX, a – brevíssima – conquista histórica mais próximo dos ideais da Revolução Francesa e que é, naturalmente, a Comuna de 1871.

From princes and (ex)conjurators²⁷: rebellion, idealism and community in Baudelaire (at shadow of terror)

ABSTRACT: *The article discusses the meanings and scopes of the topoi-feelings of rebellion and Satanism - and others inseparable from them - in the work of Charles Baudelaire, arguing that they are articulated, sometimes in an unsuspecting way, to a revolutionary ethics and a fraternal/communal sense. By trying to catalyze the paradoxical potency of these motifs without subsuming in it the ethical and symbolic fields in dispute, we propose a **critical trigger** compatible with the "aesthetic of shock" of the French poet: the reading of his texts, especially from the volume *The spleen of Paris*, in the light (or at shadow), brief but intense, of his ambiguous positions regarding the Jacobin leader Maximilien de Robespierre.*

KEYWORDS: *Charles Baudelaire. Modern poetry. Aesthetics of shock. Art and politics.*

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Le Salon de 1846**. Disponível em: <<http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=441>>. Acesso: 01 set. 2009a.

_____. **Mon coeur mis à nu**: journal intime. Disponível em: <<http://www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2009.b

_____. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução de Leda T. da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos F. Moisés e Ana Maria F. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BURTON, R. D. E. **Baudelaire and the Second Republic**: writing and revolution. Oxford: Clarendon Press, 1991.

DERRIDA, J. **Espectros de Marx**. Tradução de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

²⁷ Note for English language readers: "(ex)conjurators" doesn't keep all the meanings of "(ex)conjurados", that play with Derrida's discussion about the "conjunction of Marxism" in *Spectres of Marx: the original term, like its translation, refers to conspirators against the authority and to traitors of the conspiracy, but also to a symbolic exorcism or refuse of them ("esconjuro", in Portuguese, is a ritual or pratic of spiritual purgation).*

De príncipes e (ex)conjurados: rebeldia, idealismo e comunidade em Baudelaire (à sombra do terror)

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curione e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JUNQUEIRA, I. Notas. In: BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.573-632.

MATOS, O. Baudelaire: antíteses e revolução. **Alea. Estudos neolatinos**, Rio de Janeiro, v.9, p.88-101, jan./jun. 2007.

MARX, K. **O Capital**: crítica da economia Política. Tradução de Régis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1984. v.1, t.2.

SISCAR, M. A cabeça de Charles Baudelaire. In: GLENADEL, P.; DIAS, Â. M. (Org.). **Valores do Abjeto**. Niterói: EDUFF, 2008. p.15-26.

_____. Resposta, cadáver: o discurso da crise na poesia moderna. **Alea. Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 9, p.176-189, jan./jun. 2007.

_____. A parte da ficção: o problema da contradição em Charles Baudelaire. In: NASCIMENTO, E.; OLIVEIRA, M. C. C. (Org.). **Literatura e filosofia**: diálogos. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2004. p.159-176.

SANYAL, D. **The violence of modernity**: Baudelaire, irony, and the politics of form. Baltimore: Johns Hopkins, 2006.

TADEU, T. Apresentação. In: BAUDELAIRE, C. **Meu coração desnudado**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p.7-12.

TROTSKI, L. **Literatura e revolução**. Tradução de Moniz Bandeira. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

WIKIPEDIA. Assomons les pauvres! Artigo de enciclopédia virtual. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Assommons_les_Pauvres_!> Acesso em: maio 2009.

