

SONHO E FANTÁSTICO EM EDGAR ALLAN POE E CHARLES BAUDELAIRE

A relação entre Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire tem sido objeto de discussão e análise pela crítica há bastante tempo. Vários autores, dentre os quais Wetherill (1962), Bandy (1962) e Ruff (1955), têm procurado estabelecer traços em comum entre a vida e a obra de Poe e Baudelaire. De fato, é do próprio escritor francês, em carta a Théophile Thoré (1864), a seguinte afirmação:

Vous savez pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, écrites par moi vingt ans auparavant. (1973, p. 386)

A semelhança apontada por Baudelaire pode ser analisada sob diversos ângulos, embora todos eles indiquem uma certa confluência crítica e intertextual entre ambos : pode-se perceber tal confluência na escolha de temas e situações, na expressão de julgamentos críticos acerca de seus contemporâ-

neos, na busca da completude e totalidade perdidas pelo homem, na sensação de vazio e angústia diante de seu tempo. No entanto, vários críticos vêem nesta semelhança muito mais imitação do que confluência, caso de Wetherill (1962).

Uma leitura mais atenta dos contos de Poe e dos poemas e poemas em prosa de Baudelaire parece apontar para uma confluência quanto à recorrência de temas e imagens ligada ao universo onírico e fantástico. De fato, grande parte da obra de ambos os autores retrata a busca da infinitude e transcendência a ser feita através do distanciamento da realidade e conseqüente liberação do inconsciente do indivíduo. Tal liberação, obtida nos momentos de sonho e sonolência, poderia levar à expansão da imaginação criadora liberta de censuras e de obediência à verossimilhança externa (o mundo concreto e real deixa de ter importância neste contexto), uma imaginação que implicasse conteúdos fantásticos, sobrenaturais e oníricos.

Falar em material onírico leva obrigatoriamente a citar a obra de Carl-Gustav Jung, notadamente seu *Essai de l'Exploration de l'Inconscient* (1961), um verdadeiro tratado sobre a origem, função, análise e utilização do material onírico. Embora Jung não tenha sido o primeiro a detalhar a importância dos sonhos para desvendar os segredos da alma humana, foi certamente um dos que os viu com mais clareza e totalidade. Aprofundando as conclusões de Sigmund Freud, para quem, em *A Interpretação dos Sonhos* (1974), o onírico permite fa-

zer aflorar conteúdos latentes no inconsciente do indivíduo, conteúdos a serem interpretados como complexos, pulsões e desvios de comportamento levando a distúrbios de cunho sexual, Jung procura demonstrar em seu ensaio que o inconsciente engloba uma dimensão muito mais ampla e totalizante da alma humana, sem a qual o indivíduo permaneceria em dissociação psíquica. Para Jung, portanto, a união entre consciente e inconsciente, material e imaterial, real e sonho deve ser garantida visando a um sentimento de plenitude e totalidade. Fixar-se apenas em um dos lados desta união daria ao indivíduo uma sensação de insatisfação e angústia.

Desta forma, abrir as portas do inconsciente por meio dos sonhos levaria a perceber os símbolos inconscientes (em contraposição aos conscientemente criados pela cultura do indivíduo), fundamentais para desvendar o conteúdo latente no inconsciente, conteúdo este apreendido pela percepção do ser humano em contato com a realidade. Subliminarmente depositado no inconsciente, tal conteúdo poderia aflorar através de atos falhos, lapsos de memória, associações, sonhos e devaneios, constituindo, assim, uma válvula de escape.

Para Jung, os sonhos continham um esquema definido com significação própria (e nem sempre inteligível), de dimensão espaço-temporal diversa daquela apresentada pela realidade objetiva. Sua análise implicaria distanciamento dos paradigmas desta realidade e transposição da resistência imposta pela cons-

ciência com relação a tudo o que é desconhecido e inverossímil. Vale ressaltar que o conteúdo do inconsciente depende da realidade de cada um, de suas percepções conscientes ou não, de sua realidade objetiva; desta maneira, apenas ao se levar todos estes fatores em consideração pode-se traçar uma interpretação correta destes conteúdos.

Nos sonhos, experiências vividas no passado bem como premonições de acontecimentos futuros coexistem. Fatos esquecidos propositalmente ou não, impressões indiretas da realidade, intuições, imagens passadas e não registradas na consciência residem no inconsciente, latentes subliminarmente, à espera de uma válvula de escape que as possa trazer à tona.

Entretanto, em vez de se pensar em duas dimensões estanques e desconexas, pode-se dizer, sempre de acordo com Jung, que consciente e inconsciente se misturam, influenciam um ao outro, dando margem a dúvidas quanto à origem de uma imagem ou pensamento. Assim, o inconsciente parece estar na raiz de nossa consciência, alimentando-a de seu conteúdo subliminar livre de racionalidade e verossimilhança. Para Jung, o inconsciente carregado de imagens, símbolos e livres associações mostra-se semelhante aos pensamentos, ritos e mitos dos primitivos. Freud já falava em resíduos arcaicos que sobreviveriam na alma humana, influenciando-a sem que o indivíduo soubesse o porquê de tal fato. De acordo com Jung, tais resíduos, que denomina arquétipos, seriam os deuses e demônios que o homem arcaico já mencionava e aos quais relegava toda culpa

por atos irracionais. Portanto, a presença de arquétipos parece ter fundamento, sempre segundo a teoria de Jung, no inconsciente coletivo e individual.

Outro aspecto que deve ser salientado é que à medida que o inconsciente vai influenciando a consciência do homem e apreendendo tudo o que se passa a seu redor, sem censuras nem canalizações, contrastes começam a povoar a alma humana, que permanece, assim, em conflito interior, em dissociação. Cabe aos sonhos tentar diminuir tais conflitos e explicá-los. Nesta alma atormentada por tantos conflitos, dualidades coexistem não pacificamente, contendo: « *tous les aspects de la nature humaine, la lumière et l'ombre, la beauté et la laideur, le bien et le mal, la profondeur et la sottise.* »(1961, p.147). No entanto, sabe-se que a preponderância de um sobre o outro, ou seja, a resolução de tais conflitos, parece fadada a jamais acontecer, pois acarretaria o fim da vida humana, algo bastante utópico.

Jung conclui seu ensaio afirmando que a civilização seria responsável pela dissociação entre natureza instintiva e razão. O material onírico caracteriza-se fundamentalmente por tentar diminuir tal ruptura, trazendo de volta ao homem o mundo instintivo, inconsciente e primordial, a fim de se tentar recobrar a totalidade perdida.

Quanto ao fantástico, gênero, segundo Joël Malrieu em *Le Fantastique* (1992), com raízes no romance gótico na França e Inglaterra no século XVIII, mas cujos primórdios po-

dem ser vistos em narrativas árabes das *Mil e Uma Noites* e no renascimento italiano (Boccaccio e seu *Decameron* e Dante e a *Divina Comédia*) e inglês (Shakespeare em seus *Macbeth*, *Hamlet* e *Sonhos de Uma Noite de Verão*), teve sua autonomia enquanto gênero no romantismo do século XIX, quando o conteúdo moral e didático do romance do século XVIII deixa de ser fator importante e as regras de composição clássica são rompidas, dando margem à livre expressão da imaginação criadora. É no século XIX que os aspectos negativos da alma humana passam a ser expressos esteticamente e vistos como inerentes ao real : surgem, assim, o desconhecido, o outro, o maligno, o monstro, o alienado, aspectos que, de acordo com a estética clássica, deveriam ser bloqueados e que, agora, deveriam ser expostos, uma vez que pertenceriam à psiqué humana.

Desta forma, correntes supranaturais como o ocultismo, mesmerismo, hipnose, magnetismo, iluminismo de Swedenborg têm ênfase ao lado de progressos científicos da Biologia, do Positivismo e da Psiquiatria ; literatura e ciência andam lado a lado, a primeira servindo de exemplificação ou estudo de caso para a segunda (Freud e a *Gradiva* de Jensen) e a literatura se apoiando na ciência para garantir verossimilhança e prestígio.

O conto fantástico se apóia na ciência como forma de dar conta do irracional ; aliás, racional e irracional, no século XIX, não se contrapõem, antes fazendo parte do real. *‘La science et la littérature fantastique mènent, chacune à leur manière,*

mais toujours en connexion étroite, la même recherche et poursuivent la même interrogation: Qu'est-ce que l'homme, et quelles sont les limites de l'humain?" (1992, p. 24)

Com o fantástico, o homem passa a se questionar, a verificar seus próprios limites. Estamos em um momento em que todas as certezas antigas quanto à natureza humana desaparecem ;vive-se em um mundo sem Deus, com total recusa ao sobrenatural. Apesar de tal recusa, o fantástico, que, com frequência, recorre ao sobrenatural, exerce forte presença neste século. Segundo Malrieu, o fantástico deve ser compreendido enquanto recurso fornecedor de imagens e metáforas ou ainda como meio de expressão mais profunda da realidade, mostrando o desconhecido e estranho nela presentes.

Diante de tendências marxistas e niilistas, o fantástico se estabeleceu como forma negativa de ver o mundo e a sociedade decadente. O homem está só. Embora não se negue a presença de Deus, como o fazem marxistas e niilistas, não se vêem saídas para fugir ao fenômeno fantástico, o que acarreta uma visão negativista dos fatos, e até mesmo a morte .

O fantástico se mostra calcado no real e sobre ele reflete, longe de qualquer menção ao sobrenatural por si só. Desta forma, estados mórbidos de consciência, fenômenos de pesadelo ou delírio, angústia ou terror interferem na vida real e cotidiana, segundo Castex (1951). A consciência da personagem diante dos acontecimentos é salientada neste gênero.

É preciso enfatizar que o fantástico não reside no tema mas na maneira com que este é tratado; o elemento perturbador interessa menos do que sua relação com a personagem e como esta última percebe o fenômeno fantástico. Segundo Todorov (1992), tal percepção pode ser encarada como algo incerto no início e ser vista como normal e perfeitamente ligada ao real (maravilhoso) ou sobrenatural e estranha. Tal momento de duração da incerteza é chamado por ele de fantástico. Vale ressaltar que Malrieu discorda de Todorov com relação ao sobrenatural e sua intrusão na realidade. O fenômeno fantástico, entretanto, permanece. O sobrenatural para Malrieu apenas fornece metáforas e imagens que possam simbolizar esta realidade maior que aquela conhecida pelo homem: *"le fantastique est une spéculation sur le réel possible à partir des données du réel connu."* (1992, p. 43)

Em essência, o gênero requer dois elementos constitutivos: uma personagem e um elemento perturbador (um fantasma, um morto-vivo, uma estátua, um duplo...) de origem sobrenatural ou não e que se caracterize, ou não, por manifestações de loucura, alucinação, aberrações que possam desestabilizar profundamente o equilíbrio da personagem e do leitor, conseqüentemente.

A personagem deve pertencer a um universo real a fim de facilitar o processo de identificação do leitor para com ela e ancorar o fenômeno dentro da ordem natural das coisas. Muitas vezes, a personagem age com bom senso em acontecimentos

anteriores ao fenômeno, sendo vista com bons olhos pela sociedade (geralmente abastada) a que pertence. Assim, tudo o que disser ou fizer será verossímil. Se tal fato não ocorrer, o narrador deverá assegurar credibilidade. A personagem deverá ser, portanto, dupla : acima de suspeitas por ser "normal" e predisposta ao fenômeno por estar afetiva, intelectual e socialmente isolada de seu contexto.

Diante do fenômeno, a personagem deverá, no início, apoiar-se em convenções racionais. Progressivamente, tal racionalidade cede lugar à aceitação do fenômeno como algo real. Com a revelação do fenômeno, a personagem se isola totalmente de seu mundo: resta-lhe a loucura, a morte, a queda, a perda da identidade, a desintegração psicológica. Às vezes, entretanto, o resultado da ocorrência do fenômeno pode ser benéfico à personagem, dando-lhe consciência de ser humana e de se descobrir, enquanto tal, posto que sujeita ao fenômeno como todos e capaz de perceber que o mesmo está dentro dela em vez de pertencer a um universo sobrenatural ou maravilhoso.

Quanto ao fenômeno, pode-se dizer que tende a se aproximar do aspecto usual e não sobrenatural e monstruoso. No entanto, é inquietante para a personagem por ter comportamento real e cotidiano. Pode, de vez em quando, apresentar caráter externo à personagem. Na maior parte do tempo, mostra-se interno a ela, revelando seus aspectos interiores mais doentios. Desta forma, o fenômeno pertence à personagem, dando-lhe um caráter de total duplicidade emocional e psíquica.

Quanto ao espaço, apesar da possibilidade de se recorrer a referências góticas (castelos, fossos, cemitérios, locais mal-assombrados), em geral a narração acontece em locais aparentemente bastante comuns, porém transformados com relação à realidade, o que reforça a questão da presença do fantástico em meio ao real. Embora costumeiramente isolado e escondido, o espaço do fantástico pode ser de fácil acesso a qualquer um: grandes cidades e propriedades rurais podem ser a ambientação ideal para o fenômeno.

Quanto ao tempo, o momento da narrativa costuma ser recente e historicamente datado com relação ao momento da narração. No entanto, como já mencionado anteriormente, a personagem do gênero fantástico é desenraizada, sem ligação com seu espaço e tempo. Desta forma, a duplicidade da personagem se reflete na duplicidade da categoria espaço-temporal: o espaço e o tempo, considerados comuns e próximos ao momento da narração, são vistos como suspensos e irrealis, o que reforça a presença do irreal dentro do real. Este espaço e tempo do irreal podem representar momentos de transição mítica entre a vida e a morte, entre o devir e o vivido. Marcam, portanto, dentro da degenerescência, da decomposição e da transitoriedade modernas, uma busca de perenidade e permanência que apenas o passado já vivido pode garantir. Assim, a personagem fantástica prefere viver suspensa e alienada do seu tempo socialmente aceito. O fenômeno, cuja origem costuma ser incerta, tende a aparecer repentinamente, assumindo a fortaleza de um

mito inquestionável e passível de ser aceito de antemão. A passagem do tempo parece não surtir efeito sobre ele, posto que o presente e o tempo do devir não existem. Tudo se passa como em uma turbilhão temporal que acarreta a repetição cíclica dos acontecimentos, ao contrário da linearidade do tempo histórico. Estamos, pois, no tempo mítico, marcado por permanência dos fatos, como que em suspensão com relação à realidade: em meio ao tempo histórico real, acontecimentos ligados ao fenômeno aparecem ausentes de linearidade temporal e, portanto, semelhantes a uma ambientação mítica e onírica buscando *l'arrêt du temps*. (1992, p. 123) Talvez o único elemento capaz de compreender o fenômeno seja o leitor, já que tanto a personagem quanto o narrador aparecem comprometidos em sua visão dos fatos. O leitor consegue perceber a profundidade da situação: todos somos monstros e, portanto, fenômeno fantástico. A busca do questionamento interior da natureza humana chega a uma conclusão bastante negativa: o fenômeno não se encontra fora de nós, mas sim dentro de nós. Todos os fatores negativos da alma humana – o chamado fenômeno- vêm à tona nesta busca em espiral para dentro de nós mesmos. Portanto, em vez de mero relato fantasioso e sobrenatural, como era o caso do maravilhoso, a narrativa fantástica demonstra um objetivo muito mais profundo e estarrecedor.

Diante de tudo o que foi exposto acerca do onírico em Jung e do fantástico em Malrieu, chega-se à conclusão de que sonho e fantástico estão interrelacionados: ambos falam de

irracionalidade dentro da racionalidade, de conteúdos latentes no inconsciente prontos a aflorar graças à revelação simbólica dada pelos sonhos ou alucinações fantásticas, de irreal dentro do real. A compreensão deste conteúdo leva a um estado de consciência necessário àquele que quer se conhecer melhor e desvendar tudo aquilo que está oculto e desconhecido dentro de si mesmo.

É preciso enfatizar que, em geral, os escritores românticos, ao utilizarem material onírico e fantástico como forma de expressar a livre imaginação criadora, promoviam a união entre irracional e realidade objetiva. É o caso do romantismo norte-americano e francês, cronotopos de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, que, no entanto, pareciam se dedicar com mais afinco ao irracional.

A obra de Poe, contemporânea aos românticos norte-americanos, de fato também procurou a liberação da imaginação criativa através da expressão dos conteúdos latentes no inconsciente. Entretanto, temos em seus contos e poemas a forte presença de uma racionalidade, de uma objetividade, de um distanciamento crítico do narrador ou eu-poético (mais veementes do que nos outros românticos) que procura conscientemente esboçar o inconsciente, assim unindo real a irreal, lógico a ilógico, concreto a imaginário, vivido a sonhado. Tal racionalidade parece estar plenamente de acordo com a teoria estética de Poe. Esta preconizava o raciocínio lógico-matemático para garantir

um efeito almejado, além do culto da Beleza suprema, da valorização da musicalidade e sonoridade, da brevidade da obra para impor o impacto do efeito sobre o leitor, do combate ao didatismo na arte, do predomínio da melancolia como estado de alma fundamental para mostrar a Beleza, enfim, da união de etéreo e racional. Tal união vai além dos preceitos da estética romântica e faz de Poe um escritor díspar com relação a seus contemporâneos e, portanto, fadado à incompreensão e desprezo. Segundo Mages (1995), Poe se afasta de seus contemporâneos norte-americanos ao buscar mais aprofundadamente razões para as pulsões que governariam os atos do homem, além da mera investigação de sintomas de melancolia e pesar à qual os românticos se dedicavam.

Em muitos dos contos e poemas de Edgar Allan Poe, o título, a ambientação, os fenômenos descritos, o campo lexical remetem ao onírico e fantástico. Nestes casos, temos a presença de fatos a serem compreendidos se desvinculados da realidade objetiva: aparições demoníacas, volta do além-túmulo, a duplicidade de personalidade, a morbidez e perversidade inatas e, portanto, sem razão aparente, a hipnose, o mesmerismo.

Parece ocorrer uma duplicidade de movimentos dentro da obra de Poe. Por vezes, temos indícios de uma busca de infinito por meio da elevação da alma, do etéreo, do bem; por vezes, temos a presença do maligno, da queda, da perversidade, da morte. Tal elevação poderia caracterizar um desejo de

ascese, enquanto a queda aponta para a destruição, a morte, a degenerescência. De fato, ascese e queda se alternam em sua obra, com predomínio desta sobre aquela: na maioria dos contos e poemas, a personagem fantástica é destruída pelo fenômeno, caso de *The Fall of the House of Usher*, *The Black Cat*, *The Cask of Amontillado*, *William Wilson*, *Ligeia*, *The Oval Portrait* e *The Narrative of A. Gordon Pym*. Em todos eles, o efeito desejado é garantido pelo uso de imagens do inconsciente que remetem à destruição: calabouço, turbilhão, naufrágio, desmoronamento, emparedamento, catalepsia, enterro de vivos, tortura são exemplos destas imagens de queda.

Os poucos contos e poemas em que ocorre a queda que não é fatal acarretam, pelo menos, um rito de passagem que tem como consequência o envelhecimento precoce da personagem (*The Tale of the Ragged Mountain* e *A Descent into the Maëlstrom*), a perda de identidade e de ocupação, a sensação da passagem do tempo.

A ascese pode ser vista em contos como *Landor's Cottage*, *The Domain of Arnheim* ou *The Adventures of One Hans Pfaall*, em que o tom jocoso ou puramente idílico garantem a elevação e a presença de uma ambientação onírica e fantástica.

O que prevalece, entretanto, é a queda destruidora, a morte, o aniquilamento total. Para tal, a imaginação deveria ser liberada e expressa pelo inconsciente. Entretanto, por trás da expressão deste inconsciente permanece um trabalho bastante

consciente do contista, visando garantir o efeito almejado. A imaginação parece sempre vir acompanhada pelo raciocínio, mesmo nos contos ditos de raciocínio, como *The Murders in the Rue de Morgue* (aqui a ambientação inicial na casa da personagem principal, o detetive Dupin, parece indicar uma atmosfera onírica). Portanto, a imaginação para Poe deveria ser trabalhada conscientemente, o que o caracteriza como um «*rêveur actif*», segundo Richer (1978). Tal trabalho racional estabelece a união de imaginação e razão, de sonho e lógica, de paixão e cálculo, de fantástico e matemática, o que parece visar a recobrar a unidade perdida, a dimensão universalizante do homem.

Assim, a imaginação deveria ser liberada pelo inconsciente e este pelos instantes de sonho e sonolência (*dreams* and *reveries*) para se retratar a alma humana em toda sua plenitude. Daí seu poema em prosa, *Eureka*, por ele considerado sua obra-prima, ter sido dedicado a «*the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities*»

Se a união entre sonho e real, imaginação e raciocínio, inconsciente e consciente parece permear toda a obra de Edgar Allan Poe, o mesmo pode ser dito da obra de Charles Baudelaire. Além de a carta citada no início deste ensaio já revelar a preocupação em estabelecer um paralelo entre sua obra e a de Poe, nela Baudelaire também emprega duas palavras bastante significativas («*rêves*» e «*pensées*») que remetem a esta mesma união entre sonho e pensamento. De fato, uma leitura de *Les Fleurs*

du Mal, de *Les Petits Poèmes en Prose*, bem como de seus ensaios *Salon de 1859*, *Du Vin et du Haschisch*, *Les Paradis Artificiels* e dos prefácios dedicados a Edgar Allan Poe, permite verificar a importância dada pelo escritor francês à busca da totalidade perdida. Tal busca, como em Poe, também percorre dois caminhos opostos: a elevação da alma e a queda no abismo.

A obra de Baudelaire parece girar em torno de alguns pontos fundamentais: a independência da arte em relação à realidade objetiva, a recusa da natureza enquanto fonte de beleza a ser descrita mimeticamente (preferindo o artificial), sendo apenas fornecedora retórica de imagens e elementos para sua obra, a correspondência entre divino e terreno e entre os sentidos e as artes, a importância de uma expressão do moderno, a imaginação enquanto rainha das faculdades, porém aliada à forma cuidadosamente elaborada, a alternância entre queda e ascese (como em Poe), a duplicidade da alma humana na qual o mal parece prevalecer, o privilégio da sugestão em detrimento da nomeação e a utilização de temas noturnos e anormais (a estética do feio para realçar o belo) para retratar toda a angústia do ser humano diante de tantas transformações políticas, sociais e psicológicas vividas pelo França do século XIX (dentre as quais podemos citar as conseqüências da Revolução Francesa, a era napoleônica, a Restauração, a Monarquia de Julho, a ditadura de Napoleão III, as reformas urbanas de Hausmann, a industrialização, o sentimento de mal-estar realçado pelo romantismo, a crise de identidade do homem moderno que já não reconhece

seu lugar na sociedade burguesa em ascensão e questiona tantas oscilações).

Diante de um momento histórico tão conturbado, Baudelaire elabora uma estética bastante comprometida com seu tempo, retratando toda a angústia diante de tantas mudanças. Entretanto, seu comprometimento não implica adesão a didatismo, discurso ideologicamente marcado, tom inflamado politicamente, pregação de alterações urgentes ou mesmo antecipação de retórica marxista. Seu comprometimento diz respeito a uma busca mais subjetiva de mudanças, de um retrato da alma humana em conflito com seu tempo e consigo mesma. Embora Baudelaire tenha participado das barricadas durante a fracassada Revolução de 1848, logo se desinteressou por uma ação direta, preferindo utilizar as armas literárias de que dispunha para mostrar a melancolia e o mal dela decorrente, frutos da desilusão do homem moderno.

Além disso, para Baudelaire faz-se fundamental o uso da correspondência sinestésica e artística visando a criação do devaneio e do sonho e, assim, tentando alcançar a totalidade perdida. A imaginação criadora proveniente do emprego das correspondências entre as artes é, para ele, a rainha de todas as faculdades (*Salon de 1859*), pois cria efeitos inesperados e permite a liberação do inconsciente.

Em *Les Fleurs du Mal*, temos no título um oxímoro que remete à união dos contrários, do alto e do baixo, do belo e

do feio. De fato, a primeira parte deste livro de poesias, "Spleen et Idéal", retoma de forma bastante clara tal dicotomia vista como essencial na concepção estética de Baudelaire: a duplicidade da alma humana em constante conflito interior, dividida entre o bem e o mal, o divino e o demoníaco, o alto e o baixo, a ascese e a queda (como em Poe). Aliás, é de Baudelaire a expressão *homo duplex* que explica da seguinte forma: "Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan." (*Mon coeur mis à nu*) Em "Spleen et Idéal", após uma série de poemas remetendo à ascese ou elevação rumo ao ideal ("Benédiction" e "Elévation" são exemplos desta vertente), temos uma maioria significativa de poemas que obedecem a uma vertente de queda, de melancolia, de angústia, de desencanto, tom que permeará o resto do livro. Assim como Poe, Baudelaire também não vê saída para a desolação e até mesmo a perversidade da alma humana, a não ser a morte, tema da última parte desta coletânea de poemas.

Como forma de captar a queda, temos vários poemas que mostram o noturno, o negativo, o anormal, o repugnante – sem qualquer intenção de meramente desagradar o leitor, julgamento comum em vários manuais de literatura e uma das causas da condenação de seu livro. Do negativo, do feio, da lama Baudelaire pretende extrair a beleza, a elevação e, portanto, o novo: "J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or" ou ainda "Nous voulons [...] plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!"

; citação com que termina o poema "Le Voyage", último de *Les Fleurs du Mal*. De fato, ascese ou queda parecem servir a um mesmo objetivo em Baudelaire, procurar o novo, o diferente em termos estéticos, embora a queda predomine em sua obra. À infinitude do abismo corresponde a infinitude do cosmos, do universal e da alma humana. Como diz Milner (1970, p.104 e 107):

Cette inversion de la descente en ascension, de l'enfouissement dans la matière en libération de l'esprit, a pour condition une sorte de pacte infernal avec la pesanteur, d'abandon sacrificiel au mouvement descendant de la temporalité et du péché, qui nous place au coeur même de l'expérience baudelairienne de la chute, et qui nous permet de comprendre que, si Baudelaire a cultivé son hystérie avec terreur, ce n'est pas parce que les fatalités de son psychisme le condamnaient à des attitudes masochistes, mais parce que seule la politique du pire qu'il a pratiquée dans sa vie lui permettait de retrouver l'équivalent de l'unité perdue et d'entrevoir, grâce à l'incantation poétique, 'les splendeurs situées derrière le tombeau'" ou ainda, "Alors l'infini de la profondeur reflète l'infini de la hauteur et, de la distance infinie des contraires, jaillit le pressentiment d'un monde où l'unité primordiale sera restaurée." Para Baudelaire, como para Poe, a presença dos sonhos e do material fornecido pela imaginação cri-

adora não era suficiente. Era necessário um trabalho árduo e consciente de elaboração e análise dos elementos fornecidos pela analogia e correspondência entre divino e terreno, ideal e real dentro dos sonhos. Temos, portanto, mais um exemplo de escritor "réveur actif", termo utilizado por Richer (1978), aliando razão à imaginação, lógica ao ilógico, consciente ao inconsciente no momento da criação poética. Segundo o próprio Baudelaire, ao analisar Poe, "l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double, et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature. Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver un romancier fort qui n'ait pas opéré la création de sa méthode, ou plutôt dont la sensibilité primitive ne soit pas un art certain. Aussi les romanciers forts sont-ils tous plus ou moins philosophes: Diderot, Laclos, Hoffmann, Goethe, Jean Paul, Maturin, H. de Balzac, Edgar Poe. (1848, p. 176).

Segundo Eigeldinger (1977, p. 37 e 38), o sonho para Baudelaire é fundamental enquanto matéria prima a ser trabalhada e dominada pelo poeta:

Le rêve est dangereux en tant que matériau brut, il doit être domestiqué, organisé et recomposé, avant de devenir une substance poétique" (p. 37) ou ainda, "mais le rêve ne devient matière d'art et de poésie que s'il est volontaire et gouverné par la conscience, reconstruit et structuré par

l'intervention de l'esprit... Le poète et l'artiste se consacrent 'a découvrir une logique dans les rêves, 'a en discerner ' les étranges raisonnements' afin de les ordonner à l'intérieur d'une oeuvre" (p. 37) e, mais adiante, "le rêve stimule l'acte créateur, en proposant une architecture mentale à partir de laquelle l'écriture s'élabore. Il est un instrument de cette modernité, recherchée à dessein dans Les Tableaux Parisiens et Le Spleen de Paris, puisqu'il opère la rupture avec les modes familiers de vivre et de penser, qu'il invente ce nouveau que Baudelaire a poursuivi jusqu'au fond de l'inconnu (p. 38).

A questão do onírico em Baudelaire mostra-se tão forte que está presente até mesmo em sua correspondência: em carta a Charles Asselineau, datada de 13 de março de 1856, descreve um sonho bastante peculiar, misturando real (encontro com um amigo), fantástico e grotesco (imagens nas galerias que visita dentro de um prostíbulo e a presença intrigante de uma criatura disforme, um feto vivo exposto como estátua); a análise desta carta por Michel Butor (1961) segue a linha biográfica, mostrando a ligação entre os relatos de Baudelaire e seu cotidiano. Entretanto, pode-se traçar uma exegese de cunho psicológico, vendo aqui a livre expressão de seu inconsciente, de suas pulsões negativas, de um universo sem censuras cujo material em ebulição contém imagens grotescas, fantásticas, sublimes, belas, horripilantes, portanto imagens que se complementam e se contrapõem ao mesmo tempo.

No entanto, Baudelaire parece paradoxalmente temer a liberação proporcionada pelos sonhos, devido ‘a sensação de abismo e à livre expressão de pulsões perversas da alma humana. Além disso, Baudelaire também se preocupou com a duplicidade do ser humano, ser dividido entre o divino e o inferno, o bem e o mal, o consciente racional e o inconsciente incontrolável, realidade e sonho. É em ‘La Double Vie’ de *L’Art Romantique* que diz:

qui parmi nous n’est pas un homo duplex? Je veux parler de ceux dont l’esprit a été dès l’enfance ‘touched with pensiveness’; toujours double, action et intention, rêve et réalité; toujours l’un nuisant à l’autre, l’un usurpant la part de l’autre..

Daí a preocupação com a união de raciocínio e imaginação, alto e baixo, ascese e queda presente nos poemas e escritos em geral de Baudelaire. Se tais elementos podem ser vistos em praticamente toda a sua obra, inclusive em *Les Fleurs du Mal*, é em *Petits Poèmes en Prose/ Spleen de Paris* que Baudelaire realmente utilizou o material onírico. Já no prefácio dedicado a Arsène Houssaye estabelece a necessidade de uma prosa poética, livre das amarras de uma poesia clássica, capaz de captar as ondulações da alma, os devaneios, as incertezas do homem. Por detrás de uma busca de um ideal de beleza e plenitude, surgem todas as pulsões negativas humanas, as tendências de crime, perversidade, opressão e morte, liberadas pelo in-

consciente do poeta e favorecidas pela prosa poética. Segundo Friedrich (1991, p. 46), ao citar o próprio Baudelaire, “para se penetrar a alma de um poeta, tem-se de procurar aquelas palavras que aparecem mais amiúde em sua obra. A palavra delata qual é sua obsessão’ ...trata-se de palavras-chave que, sem qualquer dificuldade, se podem distinguir em dois grupos opostos. De um lado estão: obscuridade, abismo, angústia, desolação, deserto, prisão, frio, negro, pútrido... de outro: ímpeto, azul, céu, ideal, luz, pureza... Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se *oxymoron*”. Na realidade o emprego de tal figura de linguagem encontra-se na raiz de sua preocupação em mostrar a duplicidade da alma humana: nada mais lógico do que simbolizar esta duplicidade através do campo lexical. As palavras *rêve*, *rêverie*, *fantastique*, *imagination*, *sommeil*, *aube*, *crépuscule*, *angoisse*, *spleen*, *mélancolie* permeiam praticamente todos os poemas em prosa de *Petits Poèmes en Prose*, o que novamente serve para ratificar a presença de onírico e fantástico em sua obra.

Às vezes, a ascese e a queda aparecem isoladas uma da outra nos poemas em prosa desta coletânea. É o caso de “Les Projets”, “La Solitude”, “Crépuscule du Soir”, “Invitation au Voyage” e “A Une Heure du Matin” – exemplos de ascese, com tom e temática otimistas, mostrando uma possível chegada ao ideal, ao elevado, ao sublime, ao pleno. É igualmente o caso de “Le Galant Tireur”, “Les Veuves”, “Le Vieux Saltimbanque”, “La

Corde”, “Les Vocations”, “Un Cheval de Race”, “Assomons les Pauvres”, “Le Confiteor de L’Artiste” e “Le Mauvais Vitrier”, exemplos de predomínio total da vertente de queda, abismo, morte, desolação, perversidade, opressão, tortura, decadência e degradação proporcionada pela passagem do tempo.

Entretanto, vale salientar que em vários poemas ocorrem as duas vertentes ao mesmo tempo, sendo a ascese ponto de partida para a queda (repetindo a temática de “Rêve Parisien”): após um preâmbulo marcado por idealidade, devaneio e sonho, temos a presença da realidade que vem romper tal idealidade, atirando o eu poético em um abismo. Assim, a dualidade de bem e mal, elevação e queda coexistem em um mesmo poema em prosa, como também coexistem na alma humana. A queda final parece demonstrar a preponderância do mal, do negativo, do abismo. Exemplos desta coexistência encontramos em “Chambre Double”, “La Soupe et les Nuages”, “Laquelle est la Vraie?” e “Les Yeux des Pauvres”. Em todos estes poemas temos a melancolia, a insatisfação, o desencanto com relação à realidade objetiva como resultado desta queda.

Portanto, os materiais onírico e fantástico parecem servir para fornecer argumentos para os poemas, mostrar a idealidade e a queda, ajudar a expressar o conteúdo latente no inconsciente humano, proporcionar um sentido de evasão (caso de “Any Where out of the World” e “Invitation au Voyage”), que neste caso não parece fadada ao fracasso, ao contrário da evasão pelo sonho em *Les Fleurs du Mal.*)

Ao lado de uma forte preocupação com a duplicidade da alma humana, temos em Baudelaire forte interesse em mostrar a condição do artista moderno, condição esta fadada à destruição, ao caos, ao desinteresse por parte do público: "Perte de l'Auréole", "La Corde", "La Soupe et les Nuages" são poemas que abordam tal questão. Em todos eles, o artista sonhador parece não ter mais lugar em sua sociedade. Tantas semelhanças quanto às propostas de busca de infinito e de evasão da realidade objetiva, questionamentos sobre a essência, origem e destino do homem, duplo movimento de ascese e queda, temas de certo modo correspondentes (como a viagem, a perversidade, o ato gratuito, o caráter duplo do ser humano), o predomínio da imaginação controlada pelo uso da razão e lógica matemáticas parecem realmente apontar para uma coincidência de pensamentos e teorias, uma confluência crítica, fato percebido pelo próprio Charles Baudelaire em carta a Thoré, citada no início deste ensaio. Tal confluência, de ordem estética e poética, pode ser percebida pela presença semelhante de material onírico e fantástico bem como pelo uso que destes fizeram Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire em seus contos, poemas e poemas em prosa, obras em que o inconsciente pode aflorar livremente e mostrar o indivíduo como realmente é: maligno, complexo, conflituoso e insatisfeito consigo mesmo e com o outro e, portanto, capaz de alastrar o mal, de causar dor, desprezo e violência.

Ao retomarem a subjetividade e busca românticas de infinito, Poe e Baudelaire parecem ter ido além, estabelecendo a

necessidade da razão aliada à imaginação, antecipando Jung quanto ao uso e teorização do onírico e introduzindo a modernidade enquanto vinculação com o presente, o efêmero, o fugaz; a busca de infinito, entretanto, pode conduzir à queda.

Renata Philippov
Pós-Graduação – FFLCH – USP

BIBLIOGRAFIA

BALAKIAN, Anna. *The Symbolist Movement*. New York: Random House, 1967.

BANDY, William T. *The Influence and Reputation of Edgar Allan Poe in Europe*. Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1962.

_____. *Regard sur Baudelaire: Actes du Colloque de London (Canada)* Paris: Lettres Modernes Minard, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondence*. Paris: Pléiade/Gallimard, 1973.

_____. «Note Précédant la traduction de ‘Révélation Magnétique’». In: *La Liberté de Penser*, 1848, vol. 2.

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BEGUIN, Albert. *L'Âme Romantique et le Rêve*. Paris: Librairie Jose Corti, 1939.

- BONZON, Alfred. *L'Enfer et le Ciel dans Les Fleurs du Mal*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1962.
- BURANELLI, Vincent. *Edgar Allan Poe*. New Haven : College & University Press, 1961.
- BUTOR, Michel. *Histoire Extraordinaire : essai sur un rêve de Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1961.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie Jose Corti, 1951.
- EIGELDINGER, Marc. «Baudelaire et le Rêve Maîtrisé» in *Romantisme*, no. 15, 1977.
- FERRAN, André. *L'Esthétique de Baudelaire*. Paris: Hachette, 1933.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. trad. Marise Curioni & Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GALAND, René. «La Vision de L'Inconscient chez Baudelaire» in *Symposium*, vol. 26, spring 1972.
- GRAVA, Arnolds. *L'Aspect Métaphysique du Mal dans l'oeuvre littéraire de Charles Baudelaire et Edgar Allan Poe*. Genève: Slatkine Reprints, 1976.
- HOFFMAN, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York: Doubleday & Co. 1972.
- JUNG, Carl-Gustav. *Essai d'Exploration de l'Inconscient*. Genève: Slatkine, 1961.

- MAGES, Michael J. *The Dark Stain: the Role of Innate Depravity in American Literature 1620- 1940*. Bethesda, MD: Austin & Winfield, 1995.
- MALRIEU, Joël. *Le Fantastique*. Paris: Hachette, 1992.
- MILNER, Max. «La Poétique de la chute». In: Bandy. *Regards sur Baudelaire: actes du Colloque de London*, 1970.
- POE, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems*. New York: Vintage Books/ Random House, 1975.
- _____. *Essays and Reviews*. New York: Library of America, 1984.
- RICHER, Jean. «Les Romantiques français rêvent: rêveurs passifs et rêveurs actifs» in *French Studies in South Africa*, no. 9, 1978.
- RUFF, Marcel. *L'Ésprit du Mal et l'Esthétique Baudelairienne*. Paris: Armand Colin, 1955.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- WETHERILL, Peter Michael. *Charles Baudelaire et la Poésie d'Edgar Allan Poe*. Paris: Nizet, 1962.