

**LE SPLEEN DE PARIS, PETITS POÈMES EN PROSE:
"CRISE DE VERS", CRISE DE PROSE¹.**

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL

E acima de tudo há a voz e o humor, o tom e a sintaxe, aquilo que te está, cidade, mais no íntimo. Falo, é claro, do imaginário vocabular e da construção da frase que por si só se fazem ironia. Ah sim, uma ironia arguta e tão fechada que pode ir do elogiar em travessura à provocação de mau destino.

José Cardoso Pires, *Lisboa, livro de bordo: vozes, olhares, memorações*, 1998.

Afirmar que Baudelaire foi o primeiro dos poetas modernos (Michel Butor), que inaugura a poesia moderna (R. Kopp), ou que a sua obra marca "un commencement absolu" (G. Blin), parece hoje em dia uma verdade lapalissiana para a maior parte dos críticos.

No entanto, raros são os trabalhos em que essa modernidade é analisada com carácter de exaustividade, quer à luz do tecido intratextual que unifica a sua obra, quer das relações intertextuais que esta estabelece com obras anteriores e posteriores. Lugar de projecção de uma memória cultural e literária e anunciando novas vias de exploração do "inconnu", a produção estético-literária de Charles Baudelaire situa-se historico-literariamente na encruzilhada de um romantismo tardio e dos alvares e seduções do realismo positivista burguês, contra o qual se erguiam as exigências formais parnasianas no culto da gratuidade do Belo, e se anunciavam as correspondências do neoromantismo simbolista.

De facto, o estudo da modernidade em Charles Baudelaire só se revela na sua plenitude a partir de uma leitura atenta da globalidade dos seus escritos: da sua correspondência, dos textos de crítica literária, artística e musical, dos seus *salons*, sérios ou "caricaturais" (e Baudelaire converte o *salon* em verdadeiro género literário, o *essai*),

¹ Texto baseado na comunicação apresentada ao Colóquio de *Cultura Clássica/Cultura Universal*, Faculdade de Letras da Universidade Católica, 4 de Março de 1998.

dos seus textos poéticos em verso ou em prosa, das suas traduções, nomeadamente da obra em prosa do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (do qual se sentia tão próximo), das *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, tais como Victor Hugo, Théophile Gautier ou Leconte de Lisle, ou menos conhecidos do leitor comum contemporâneo, tenham eles sido Théodore de Banville, Pétrus Borel ou Hégésippe Moreau, dos fragmentos em que se constituem *Fusées* e em que se desvenda, tais os reunidos em *Mon coeur mis à nu*, ou os inspirados pela sua dilacerante e amarga experiência na "*pauvre Belgique*".

Gostaria de deter-me hoje, com o vagar relativo que as circunstâncias da organização do Colóquio me propõem, sobre dois aspectos.

Em primeiro lugar, sobre a história do lexema "modernidade". Em segundo lugar, sobre o sentido da modernidade na colectânea dos *Petits poèmes en prose*, publicada postumamente em 1869 sob a orientação Asselineau e Banville, amigos do poeta, com o título *Le Spleen de Paris*.

Atentemos então na história do lexema.

Constata-se que os conceitos opositivos de "moderno" vs "antigo" parecem acompanhar não só a própria evolução periodológico-literária como a história da cultura ocidental.

Como afirmou Paul de Man num passo de *Blindness and Insight*, "o apego da modernidade persegue toda a literatura" em relação obsessiva com a questão do "recomeço", do novo (de Man, P., 1983, p. 152).

E já Michelet verificava que "chaque époque [rêvait] la suivante"...

Lançando um olhar retrospectivo sobre a génese e evolução do substantivo "modernidade", verifica-se que a sua história é relativamente recente face à do adjetivo "moderno".

O *Lexis* da Larousse atribui a primeira menção de "modernité" a Balzac, no romance *La Dernière Fée*, publicado em 1823 ainda sob o pseudónimo de Horace de Saint-Aubin. Já o dicionário *Le Robert*, situa o seu emprego por Chateaubriand em 1949, na obra *Le Génie du Christianisme*. Jean Baudrillard, por seu turno, no artigo "Modernité", que redige para a *Encyclopaedia Universalis*, aproxima a sua

utilização do ano de 1850, em textos de Théophile Gautier e de Charles Baudelaire. Aqui vamos encontrar o sentido de "modernité" como uma "morale canonique du changement".

É nesta aporia que se resolve a ambiguidade do conceito de modernidade em Charles Baudelaire e se instauram as suas retórica e moral da mudança.

"Moderne" pode opor-se a "antigo"; mas também, e sobretudo em Charles Baudelaire, "moderne" passa a designar, por um "glissement de sens de moderne", segundo as palavras do crítico de Genève, Gérard Froidevaux, aquilo que é passageiro, efêmero, em oposição ao que é eterno. A sua definição do Belo moderno aponta para este sentido: "l'éternel, la moitié de l'art dont l'autre moitié est le transitoire, le fugitif".

Segundo Georges Blin, Baudelaire teria lido uma tradução francesa de 1843 dos *Reisebilder*, de Heine (original de 1826), em que se fala do sentimento de uma "modernité vague et incommode". O autor situa a conotação estética do termo durante o II Império, em artigos de Gautier, publicados nos jornais *La Presse* em 1852 e *Le Moniteur Universel* em 1855, nos quais o autor de *Mademoiselle de Maupin* considerava favoravelmente a possibilidade de os artistas e escritores se interessarem por aquilo que "nous nommerons la modernité". Em 1855, Gautier interrogava-se mesmo sobre a existência do lexema "modernité" na língua francesa: "Le substantif existe-t-il? le sentiment qu'il exprime est si récent que le mot pourrait bien ne pas se trouver dans les dictionnaires" (O.C., t. II, 1976, p. 1419).

Ora Baudelaire teve o mérito de divulgar o neologismo na língua e na literatura francesas.

A partir de Baudelaire é em torno da modernidade que se jogam todas as revoluções estéticas, numa espiral sem fim, como diz Gérard Froidevaux, em que os movimentos inovadores se sucedem, ao mesmo tempo que são rapidamente substituídos por outros.

A meados do século XIX, o conceito de modernidade filia-se muito particularmente numa ideologia de *progresso*, com a qual se identifica a classe social emergente, a burguesia comercial e industrial, ávida de poder mas ciosa de uma aparente boa moralidade, confortavelmente instalada numa civilização de bem-estar, e da qual

as grandes capitais como Londres, Paris e Viena são os *padrões* civilizacionais e culturais ("les phares", para empregarmos uma expressão baudelairiana, ou "les soleils", de cariz romântico).

Em Baudelaire, a noção de modernidade remete para um universo muito vasto, ao afirmar-se como um verdadeiro programa estético, profundamente inovador.

A crítica baudelairiana começou a desenvolver trabalho de vulto sobre a colectânea dos *Petits poèmes en prose* a partir de meados deste século, com a tese de doutoramento (Doctorat d'État) de Suzanne Bernard intitulada *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, e publicada pela editora Nizet em 1959.

Sintetizemos os aspectos sobre os quais se tem debruçado tradicionalmente a crítica dos *Petits poèmes*:

1. O papel desempenhado pelos *Petits poèmes* no desenvolvimento da poesia em prosa em França²;
2. A definição a-histórica do "poème en prose" e a subsequente consagração do seu valor intemporal³;
3. A identificação dos textos que se devem verdadeiramente considerar, do ponto de vista genológico, "poèmes en prose" e não, por exemplo, "novelas". Para S. Bernard, por exemplo, o critério de diferenciação seria a extensão relativa dos textos, sendo que os mais longos corresponderiam às "novelas".
4. Questões de cronologia relativamente à concepção, escrita e publicação de *Les Fleurs du Mal*⁴;
5. Questões de paralelismo temático com *Les Fleurs du Mal*, buscado numa leitura de tipo biografista de uma pretensa "intentio auctoris" baudelairiana em escrever um *pendant* a *Les Fleurs du Mal*, tal como é lembrado no artigo elogioso assinado por Gustave Bourdin – o mesmo jornalista que havia vilipendiado Baudelaire aquando da publicação das *Fleurs* em 1857 – em *Le Figaro* de 7 de Fevereiro de 1864, a anteceder a publicação de seis poemas em prosa nesse jornal. O mesmo jornal *Le Figaro* tinha já publicado o texto "Le peintre de la vie moderne", em 1863.

² V. M.J.Durry, 1937; S. Bernard, 1959, ou P. Moreau, 1959.

³ V. Chapelan, 1946.

⁴ V. S. Bernard, R. Kobb, Cl. Pichois, J. Crépet, G. Blin e, globalmente, toda a crítica de natureza histórico-literária.

A crítica de origem anglo-saxónica que actualmente se desenvolve em torno destes textos privilegia os "poèmes en prose" como um lugar de ruptura ou/e de "mise en question" do universo poético de *Les Fleurs du Mal* (v. B. Johnson) – donde uma "crise de vers" - e/ou do universo da prosa (v. M. A. Evans) – donde uma "crise de prose".

São estas duas orientações críticas que gostaria de sintetizar agora.

Michel Riffaterre, na sua obra *Sémiotique de la poésie*, define a especificidade da poesia pela sua vocação para "exprimer les concepts de manière oblique". "Ce qui fait la spécificité d'un poème par rapport à un texte qui n'en est pas un est qu'il nous dit une chose et en signifie une autre", conclui.

De facto, o texto-dedicatória enviado por Baudelaire ao editor da revista *La Presse* em 1862, Arsène Houssaye, a anteceder a publicação de um conjunto de "poèmes en prose", parece ilustrar esta concepção: "Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. /.../ Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture" (O.C., t. I, 1975, p. 275).

Poderíamos, para já, aproximar o texto-dedicatória de uma outra asserção de Baudelaire, inspirada nas suas leituras e traduções de Edgar Allan Poe, na qual afirma a mesma preocupação com o *efeito* da sua obra: "je ne veux pas parler de l'unité de la conception mais de l'unité de l'impression, de la totalité de l'effet causé par l'oeuvre dans l'esprit du lecteur". Citaria alguns poemas da segunda parte da edição de *Les Fleurs du Mal* de 1861, os "Tableaux parisiens", como exemplos que partilham a mesma estética da fragmentação e do descontínuo anunciada na pretensa "dédicace" que temos vindo a referir, e que vai efectivamente caracterizar não só a composição do conjunto dos "petits poèmes" (apesar da colectânea constituir uma publicação póstuma), como a estrutura sintáctica de cada um deles. Sejam, por exemplo, os poemas "Paysage", "Le Soleil" ou "Le cygne", este último verdadeiro "signe", por similitude homófona, da modernidade.

O poeta, tal como o sol, que "descend dans les villes", atinge e molda os seus objectos – as palavras – sujeito à imprevisibilidade da rima, "dans tous les coins", numa cidade lugar de encontro de tradições e da modernidade poética.

E Guillaume Appolinaire haveria também de identificar romanticamente o poeta ao sol, àquele "Soleil cou coupé" do intrigante poema inaugural de *Alcools*, "Zone", partilhando com Charles Baudelaire, mais de meio século volvido, a dificuldade em escrever uma poesia inovadora.

Recordemos alguns versos do poema "Le Soleil", incluído na secção *Tableaux parisiens*:

*Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés*

.....

Quant, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes,

.....

"Le Soleil" (O.C., t. I, 1975, p. 83).

Os apelos a uma renovação temática e formal são frequentes nos escritos sobre arte de Baudelaire a partir do *Salon de 1845*. No ano de 1859, em "Le peintre de la vie moderne", o poeta apela à pintura de uma modernidade de raiz urbana, na qual pretende configurar "l'héroïsme de la vie moderne", "un genre que j'appellerais volontiers le paysage des grandes villes", como deseja no *Salon* desse mesmo ano (O.C., t.II., 1976, p. 666).

Já Robert Kopp, na edição crítica dos "poèmes en prose" que elaborou, ao analisar o título *Le spleen de Paris*, salienta neste o estado de espírito *spleenétique* como verdadeira temática dos poemas, remetendo para segundo plano a cidade de Paris propriamente dita.

Esse seria o estado de espírito do poeta da grande cidade, diferente do tradicional *spleen* londrino. Como pode ler-se num artigo pretensamente assinado por Gustave Bourdin, jornalista do *Figaro*, a 7 de Fevereiro de 1864, mas talvez inspirado pelo próprio Baudelaire, como sugere ainda R. Kopp: "Certains gens croient que Londres seul a le privilège aristocratique du spleen, et que Paris, le joyeux Paris, n'a jamais connu cette noire maladie. Il y a peut-être bien /.../ une sorte de spleen parisien; /.../ le nombre est grand de ceux qui l'ont connu et le reconnaîtront" (Kopp, R., 1969, p. LXIV).

A grande dificuldade residia precisamente aqui: para tratar uma temática prosaica e "l'héroïsme de la vie moderne" (com tudo o que ela comporta de anti-heróico) não bastava "dépoétiser" o verso. Tornava-se necessário explorar outras formas de expressão genológica. O género híbrido, de natureza ambígua, e convindo sobremaneira, por isso mesmo, ao projecto de Baudelaire, seria o *poema em prosa*.

Les Fleurs du Mal ofereciam ao poeta diversas possibilidades de evasão do *spleen*; os *Petits poèmes* propõem-lhe evadir-se do mundo, mas ao mesmo tempo fazendo a experiência do mundo: partilhando o anonimato das multidões e dos lugares comuns, atento aos factos triviais, identificando a mitologia quotidiana, em suma, "plonger" no prosaísmo "pour créer du nouveau"⁵.

O lugar onde se manifesta por excelência a mitologia da modernidade passa a ser, para Baudelaire a *cidade*, indubitavelmente, após a composição de poemas como "Crépuscule du soir", para as *Fleurs du Mal* (como resposta de alguém "qui est incapable de s'attendrir sur des végétaux" (O.C., t. I, 1975, p. 1024)) a publicação do poema "Paysage", a abrir a secção *Tableaux Parisiens* daquela colectânea, ou do poema "Crépuscule du Matin", *explicit* da mesma secção.

"Paysage" efectua de facto a rotação desmitificadora de toda uma tradição literária e pictórica de cariz romântico – que identificava

⁵ A mitologia da "cidade" torna-se uma temática aliciante na literatura moderna: Baudelaire deu-nos os *Petits poèmes*, Barthes, as *Mitologias*, Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Umberto Eco, *La guerre du faux*, *Comment voyager avec un saumon*, *Nouveaux pastiches et postiches*, José Cardoso Pires, *Lisboa, Livro de Bordo*, etc.

estados de alma com um certo espírito anímico exalado pela natureza campestre –, para um novo lugar – o universo urbano –, de onde emana a escrita poética moderna.

Já no final do *Salon de 1846*, Baudelaire considerava que "la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas" (O.C., t. II, 1976, p. 496).

No *Salon de 1859* Baudelaire havia expresso o seu desejo de "un genre que [il appellerait] volontiers le paysage des grandes villes" (O.C., t. II, 1976, p. 666); a sua resposta a este desejo serão os próprios *Tableaux* e, muito concretamente, os próprios poemas em prosa, cuja redacção acompanha, cronologicamente por vezes, a composição de alguns *Tableaux*. Releia-se o seguinte passo da "dédicace" já citada a A. Houssaye: "C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant" (O.C., t. I, 1975, p. 276).

O poema em prosa era tradicionalmente pouco considerado, na medida em que se situava numa posição ambígua relativamente à distinção clássica entre prosa e poesia. Caberá a Baudelaire "desfigurar" definitivamente essa oposição. A moderna teorização literária não parece já interessar-se por aquela distinção. Poderíamos dizer que cedeu o lugar a uma outra distinção, desta feita entre linguagem comum/linguagem poética. O interesse actual deslocou-se, por um lado, para a necessidade de diferenciação no interior da linguagem manifestada pelo poema em prosa; por outro, e numa perspectiva narratológica, para a confrontação intertextual entre o poema em prosa e outros textos em prosa.

Como afirma Barbara Johnson, em *Baudelaire et Mallarmé* o poema em prosa revela-se um momento de crise "où la mise en question d'**une** différence devient parole **sur** la différence". "Oeuvre décapitée" – "sans queue ni tête", como a definia Baudelaire perante A. Houssaye – "mais qui se situe précisément dans la 'capitale' "– e relembre-se o sentido etimológico deste lexema – "la grande ville où le 'croisement d'innombrables rapports' tient lieu de centre, où la linéarité, toute serpentine qu'elle soit, se retourne et se recoupe pour n'aller nulle part, pour n'avoir pas de sens..." (Johnson, B., 1979, p. 28).

A cidade representa assim, por um processo de natureza metonímica, todo o intertexto cultural e literário que se entrecruza nos seus "carrefours" (e o "carrefour", bem como as ruas em que evolui a multidão, são lugares privilegiados no universo urbano dos *Petits poèmes*), configurando também um labirinto intratextual, com escritos anteriores ou posteriores do próprio Baudelaire (sejam eles poemas em verso, ensaios críticos, novelas, traduções, máximas ou escritos soltos).

Uma nova estratificação temporal parece emergir então na perspectiva histórico-literária sobre os poemas em prosa em que t1 seria o tempo da produção, t2 o tempo das leituras e t3 o tempo da sua projecção em outros textos.

A noção de "carrefour" apresenta-se frutuosa quando aplicada ao hibridismo genológico que caracteriza os poemas em prosa. De facto, não é só a história da crítica que o tem vindo a demonstrar pelas direcções diversas em que se tem desenvolvido, como vimos, como não parecem ainda esgotadas as possibilidades de interpretação dos poemas em prosa.

Estes têm sido alvo de um "carrefour" de interpretações, como são também o lugar da perplexidade do sujeito poético e do leitor moderno perante os percursos de escrita e de leitura modernas.

A cidade – lugar comum – do Texto, define-se nos poemas em prosa de Baudelaire como cronótopo da modernidade, porquanto tempo e espaço de uma encruzilhada de sentidos.

A musa cidadina adquire um significado duplo: sinal da realidade urbana e sinal do intertexto literário, porquanto se exerce nos "carrefours" nos quais converge também todo o peso da tradição. A própria evocação à musa é uma tradição, mas "descentrada", deslocada. Repare-se que o poeta perde "son auréole" em pleno tráfego urbano:

"Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam" (O.C., t. I, 1975, p. 352).

O "carrefour", figuração do caleidoscópio: figura aberta, variante do conceito barthesiano de "réseau", que se torna metáfora do próprio

Texto, o qual se apresenta como a linguagem "estruturado mas descentrado e sem fechamento" (Barthes, R. 1971).

O Livro visto como o Mundo, na tradição cabalística (e de Victor Hugo...), como "espace d'inscription" (Derrida) e da intertextualidade, a qual traduz a continuidade entre o mundo e o texto.

Os poemas em prosa, como "mise en abyme" da própria prosa e da própria poesia, espécie de "récit spéculaire" de que nos falava Lucien Dallenbach.

Ao contrário dos poemas versificados das *Fleurs*, que se saldam na libertação do *spleen* através da elevação poética (leia-se, por exemplo, o poema "Elévation"), "le poème en prose [e seguimos ainda Barbara Johnson] est une lecture déconstructrice du poème en vers, se situant non pas sur la scène de la séduction, mais dans le travail invisible des coulisses, où s'échafaude le décor de l'illusion", onde a metáfora se torna disfuncional (Johnson, B., 1979, p. 48-52) .

A desmitificação da escrita poética (em prosa ou em verso), já anunciada por E. A. Poe em *The Poetical Principle*, traduzido por Baudelaire em 1845, aparece-nos particularmente expressa em alguns poemas em prosa, enunciados em torno da ideia do "histrion littéraire".

Veja-se, por exemplo, no poema "Le vieux saltimbanque", a comparação entre o poeta e o saltimbanco, o "amuseur", aquele que só aparenta ser, que só se revela pelo "effet à produire", mas não desvenda a verdade da sua arte. Esta, uma vez desfigurada, desfaz a ilusão, revela a sua feia realidade. Atente-se no poema "Une mort héroïque" na condenação daquele que é perfeito demais, que não mostra as "ficelles de marionnette" que o prendem, que não mostra o ser de papel que é, que não desconstrói a sua arte: o triunfo do Mal.

A estrutura dialógica das *Fleurs* parece repetir-se nos *Petits poèmes*, tal como se afirma também duplamente a relação ao outro em Baudelaire. Em primeiro lugar, figurada como distância insuperável, no paradoxo em que se resolve um poema em prosa como "Le Thyse", por exemplo, dedicado a Franz Liszt, publicado na *Revue nationale et étrangère* em 1863, e no qual as linhas direitas se justapõem às linhas em arabesco. Veja-se ainda o poema "À une passante", de 1860, que ilustra também magnificamente a distância intransponível acima referida. Em segundo lugar, numa identificação total, como no poema em verso "Héautontimorouménous", datado de

1855, em que, partindo de uma situação em que se apresenta como carrasco de uma vítima não identificada, o poeta acaba por reconhecer-se e identificar-se a si mesmo como carrasco e vítima de si próprio.

A dualidade parece constituir assim a unidade essencial do poeta, simbolizada pelo Tirso: lugar da confluência da linha direita e do arabesco.

Em *Les Fleurs*, o poeta dirige-se normalmente a uma segunda pessoa, talvez reflexo especular da primeira, estabelecendo com ela o que poderíamos classificar como um diálogo intersubjectivo.

Nos poemas em prosa, o sujeito poético é normalmente um narrador observador de um outro espectáculo, que não o dele próprio, donde o uso da terceira pessoa. O que não impede que se possa ver espelhado em outras personagens, tais como o saltimbanco, Francioule, etc. Os poemas em prosa falam a partir de um lugar que não é interior nem exterior ao sujeito. Veja-se, por exemplo, o poema "Les Foules", em que o poeta adopta todos os outros "eus", as suas ocupações, fundindo-se neles, desapropriando-se do seu "eu", da sua individualidade, da sua singularidade. Veja-se ainda o poema "Les fenêtres", em que o poeta, simplesmente "avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien" reconstrói a história (ou plutôt sa légende) de uma personagem que imagina existir "par-delà des vagues de toits" da cidade.

O desmembramento do sujeito poético – cuja unidade constitutiva se esvai, diluindo-se num espaço *outro*, importante não em si mesmo mas na medida em que nele reencontra a sua razão de existir⁶ – coloca sem dúvida questões interessantes do ponto de vista narratológico. Dentre estas, salientaríamos algumas relativas a factores como:

- a extensão relativa do texto narrativo;
- a verosimilhança do enunciado e consequente abertura ao imaginário;
- a definição do estatuto do narrador;
- a opção pelo uso da segunda ou terceira pessoas como sujeitos enunciativos;

⁶ Peut-être me direz-vous: "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?" Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?" (O.C., 1975, t. I, p. 339).

- a estrutura dialógica de *Les Fleurs du Mal* e o processo de desconstrução ao qual as submete o desmembramento do sujeito poético nos poemas em prosa. Processo que, nas *Fleurs* se resolvia quase sempre na identificação especular entre um outro e si próprio, ou numa situação de dualidade irreduzível, apresentando-se, frequentemente, o sujeito poético como figura simultânea de vítima e carrasco de si próprio e que nos poemas em prosa o caracteriza como observador de um episódio que se propõe narrar;

- a fragmentação da linearidade narrativa e o equilíbrio funcional das partes que compõem um texto;

- a fragmentação da linearidade da leitura, que corrompe a sua própria sequência, remetendo o leitor para uma situação tipológica do poema em prosa que poderíamos designar como a de "oeuvre en mouvement". Situação esta, no entanto, perfeitamente coerente com a importância que Baudelaire concede ao que designa, num dos textos que escreve sobre E. A. Poe, como "l'unité de l'impression, de la totalité de l'effet causé par l'oeuvre dans l'esprit du lecteur". Note-se que, para Baudelaire, e numa postura de nítida raiz clássica, a escrita é um acto "cerebral" (de estúdio, poderíamos dizer), que pouca ou nenhuma margem deixa à mera inspiração espontânea⁷: "L'artiste, s'il est habile, n'accommodera pas ses pensées aux incidents, mais, ayant conçu délibérément, à loisir, un effet à produire, inventera les incidents, combinera les événements les plus propres à amener l'effet voulu" (O.C., 1976, t. II, p. 329). Poderemos então compreender a importância de todo um trabalho de escrita assente numa "intentio operis", mais interessada em proporcionar a emergência de um "horizonte de expectativas" no leitor do que em transmitir-lhe verdades estéticas pré-concebidas e/ou eternas, atenta à relatividade circunstancial da sua situação em determinado contexto histórico-cultural, e rejeitando dogmas de infalibilidade autocrática de uma "intentio auctoris" pactuante com a moralidade vigente.

Constata-se ainda que a "desfiguração" da chamada "poesia ideal" é frequentemente referida em tom irónico. Releiam-se os poemas "Laquelle est la vraie?", "Perte d'auréole" e "Les bons chiens", verdadeira trilogia irónica dos poemas em prosa.

⁷ Talvez por isso as novas tendências impressionistas, porquanto demasiadamente próximas da natureza (do "plein-air"), anunciadas na pintura do seu contemporâneo Edouard Manet, não o tenham seduzido particularmente.

Se em *Les Fleurs du Mal* o "idéal" se opunha ao "spleen", postulando da parte do poeta, uma luta constante e esforçada no sentido da sua progressiva libertação desse mal que o corroía, já nos *Petits poèmes* assiste-se a uma outra situação: "spleen" e "idéal" não se opõem dialecticamente entre si, antes coexistem, ironicamente no mesmo espaço poético. Assim é que o poeta parece colocar este em ridículo - "Laquelle est la vraie?"-, e proceder ao elogio do mal gratuito - "Perte d'auréole".

Confrontem-se ainda a oposição entre a beleza ideal e o prosaísmo da "canaille", a importância conferida ao "encanaillement" e a sua etimologia, derivada de "canis", a desfiguração da linguagem poética e o aviltamento da poesia (figurada pelo poeta) que perdeu "son auréole", bem como a importância dos "cães" na poesia baudelairiana. Recorde-se o último poema dos *Petits poèmes*, "Les bons chiens", publicado na revista belga, *L'Indépendance Belge*, composto para Joseph Stevens, o pintor animalista que havia apoiado Baudelaire na sua infeliz experiência belga. Aí Baudelaire celebra "les chiens crottés", fazendo mais uma vez apelo à "muse familière, la citadine, la vivante" e rejeitando com violência e determinação a musa académica: "Arrière la muse académique!" (O.C., 1975, t. I, p. 360).

Em "Laquelle est la vraie?", o poeta humilha-se ao enterrar-se "dans la sépulture fraîche [...], comme un loup pris au piège", onde fica "attaché, pour toujours, peut-être, à la fosse de l'idéal" (O.C., 1975, t.I, p. 342), atónito perante a estranha figurinha que se agita perante si, imagem da "vraie Bénédicte", agora metamorfoseada numa "fameuse canaille".

A "desfiguração" da poesia em verso não nos parece corresponder contudo a uma opção valorativa da poesia em prosa: entendemos antes a poesia em prosa como o lugar privilegiado da interrogação (e não da resposta) sobre a própria linguagem poética, quando confrontada com a oposição poesia/prosa. O poema em prosa seria então o lugar de uma crise de representação e de expressão vivida pela própria linguagem poética. "Le galant tireur" constrói-se em torno da acção recorrente de "frapper la figure", a qual conduzirá ao gesto supremo e conclusivo da "décapitation" da figura, entenda-se femme/poupée/figure-inévitable et impitoyable Muse/poésie: "Et il ferma les yeux et il lâcha la détente. La poupée fut nettement décapitée" (O.C., 1975, t. I, p. 350).

Citando Barbara Johnson, diríamos também que "ce n'est pas la prose qui s'oppose ici à la poésie, mais la poésie elle-même qui, travaillée par la prose, s'écarte de son propre énoncé, [...], en rendant

manifeste son statut de pure valeur linguistique, arbitraire et contingente, toujours déjà le lieu de sa propre altérité" (Johnson, B., 1979, p. 152).

Margery Evans convida-nos, por seu turno, a procurar linhas de continuidade no intertexto baudelairiano – no contexto de uma poética da urbanidade - que remontam a Diderot, em particular a *Le Neveu de Rameau*. e cujos ecos se prolongariam até Proust, ou escritores contemporâneos como Italo Calvino, Robert Musil, aos quais poderíamos ainda acrescentar o francês Jean-Marie Echenoz, o belga (naturalizado francês) Jean-Philippe Toussaint ou o português José Cardoso Pires.

De facto, os poemas em prosa constituem ainda matéria não suficientemente explorada pela crítica baudelairiana, sugerindo novas vias de abordagem do fenómeno poético. Procurarei sintetizar algumas questões decorrentes da leitura daqueles textos.

Problemas sugeridos pelo funcionamento da ficção e pelo seu "encanaillement" deliberado:

- o carácter artificial do *incipit* e *explicit* e, genericamente, da verosimilhança narrativa, expressos nos próprios poemas, através da ambiguidade de alguns "começos" e da sugestão de vários "fins" possíveis; questão que remete, obviamente, para a análise do "enquadramento" do texto literário (equacionado, por exemplo, por Boris Uspensky, 1973, em termos de "moldura");

- a abertura da obra de arte e a cooperação interpretativa do leitor;
- a recuperação da "intentio operis", e o conceito de "obra em movimento", de Umberto Eco;

- a subversão de imagens e situações canónicas. Releiam-se numa perspectiva de confronto intertextual, textos como, por exemplo, "Le Gâteau", universo onde se desenham, num mesmo plano, a inocência infantil, a agressividade e a animalidade e *Comment voyager avec un saumon*, de Eco, em que a história da "capuchinho vermelho" é re-escrita nos contextos ético-sociais da contemporaneidade;

- o "pastiche" de situações convencionais e a exploração de "clichés";

- a temática do "desoeuvrement", dos gestos gratuitos, do labirinto e da reflexão especular, anunciadoras do universo literário e filosófico do "trágico" e "absurdo" contemporâneos;

- a rejeição daquelas palavras grandiosas e "terribles, qui traversent incessamment la polémique littéraire: l'art, le beau, l'utile, la morale";

- a metáfora do palimpsesto;

- a pluridiscursividade projectada nos poemas em prosa como manifestação da perda de unicidade constitutiva do sujeito poético;

- os elementos de "raillerie" através dos quais se ironisa a realidade, para melhor se mostrar essa mesma realidade.

- o fornecimento de falsas pistas ao leitor, habituado a privilegiar uma coerência textual em elementos que agora se revelam falazes e inconsistentes, desarmado perante um universo onde "tout y est à la fois tête et queue alternativement et réciproquement", e que agora é obrigado a preencher os "espaços vazios" de que falava Wolfgang Iser, e os "pontos de indeterminação" lucidamente já antevistos por Roman Ingarden, que o poema em prosa deixa em aberto, livre dos constrangimentos formais do poema versificado.

- a exclusão do universo poético dos referentes obrigatoriamente intimistas e tradicionalistas, em benefício da procura de virtualidades poéticas em "une vie moderne et plus abstraite", a do homem contemporâneo, a de um poeta eminentemente urbano. Transição magnificamente conseguida por Guillaume Apollinaire, no dealbar do século seguinte, ao deslocar o lirismo pessoal que caracterizava ainda *Alcools* para o lirismo- ambiente manifesto em alguns *Calligrammes*, tais como, por exemplo, "Lundi Rue Christine".

- a fragmentação da linearidade narrativa e da leitura poéticas.

Concluiria considerando que os poemas em prosa de Charles Baudelaire problematizam tradições de escrita com as quais acabam por não se identificar claramente: definidos como *nem prosa nem poesia*, esta opção de leitura parece-nos mais promissora na procura de novos sentidos do que na insistência da clarificação de uma opção genológica nítida que eles próprios questionam. Sobretudo quando nos encontramos em presença do poeta de "Le mauvais vitrier", que se permite desafiar "l'éternité de la damnation" se em troca puder alcançar "dans une seconde l'infini de la jouissance" (O.C., t. I, 1975, p. 285).

BIBLIOGRAFIA

Edições das obras de Charles Baudelaire:

- Charles Baudelaire, Oeuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois (1975), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I.
Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois (1976), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II.
Petits poèmes en prose, édition critique par Robert Kopp (1969), Paris, Librairie José Corti.

Bibliografia crítica citada:

- BERNARD, Suzanne (1959), *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet.
 BLIN, Georges (1948), "Introduction aux Petits Poèmes en prose", in *Sadisme de Baudelaire*, Paris, José Corti.
 BUTOR, M. (1961), *Histoire extraordinaire: Essai sur un rêve de Baudelaire*, Paris, Gallimard.
 CHAPELAN, M. (1946), *Anthologie du poème en prose*, Paris, Julliard.
 DURRY, M.-J. (1937), "Autour du poème en prose", *Mercure de France*, t. 273.
 EVANS, Margery A. (1993), *Baudelaire and Intertextuality: Poetry at the Crossroads*, Cambridge, Cambridge University Press.
 FROIDEVAUX, Gérald (1989), *Baudelaire: représentation et modernité*, Paris, Librairie José Corti.
 JOHNSON, Barbara (1979), *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion.
 MAN, Paul de (1983), *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
 MOREAU, P. (1959), "La tradition française du poème en prose avant Baudelaire", *Archives des Lettres Modernes*, n° 19-20.
 RIFFATERRE, Michel (1983), *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
 USPENSKY, Boris (1973), *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, University of California Press.