



“Bagatelas laboriosas”

Ambivalências do lugar-comum na poesia em prosa de baudelaire

Eduardo Veras

Universidade Federal de Minas Gerais

eduardohnveras@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende mostrar que a relação ambivalente que Baudelaire estabeleceu com o lugar-comum é um dos pilares da poética do *Spleen de Paris*. Em suas múltiplas relações com o espaço urbano (a cidade), com o suporte da comunicação de massa (o jornal) e com o tecido retórico da língua cotidiana (o cliché), o lugar-comum é apresentado como matéria prima da experiência de aproximação e distanciamento da vida comum (banal e comunitária) que caracteriza a poesia em prosa baudelairiana.

Palavras-chave: Baudelaire; lugar-comum; poesia em prosa; *O Spleen de Paris*

Abstract: This article aims to show that Baudelaire's ambivalent relationship with commonplace is one of the foundations of *The Parisian Prowler's* poetics. In its multiple relations with urban space (the city), with mass communication (the newspapers) and rhetorical devices of everyday language (the cliché), the commonplace is presented as the base of the experience of approach and detachment from ordinary life (banal and shared) which characterizes Baudelaire's prose poetry.

Keywords: Baudelaire; Commonplace; prose poetry; *The Parisian Prowler*

Considerações iniciais: Baudelaire contra Baudelaire

Baudelaire está de volta ao centro dos debates sobre poesia nestas duas primeiras décadas do século XXI. Exaltado pelas vanguardas estéticas e políticas do início do século passado como revolucionário, desbravador do terreno autonomista da poesia pura ou alegorista das lutas de classe (COMPAGNON, 2014, p. 31) – porque as leituras revolucionárias de sua obra não raro reproduzem a ambivalência radical que a caracteriza –, hoje seu nome retorna à pluma de críticos, poetas e teóricos como elemento estratégico na disputa de espaço entre as principais tendências poéticas contemporâneas, sobretudo na França. Não se trata mais, ao que tudo indica, da querela hermenêutica que até muito pouco tempo atrás opunha a tradição crítica alemã, fundada sobre o interesse sociológico de Walter Benjamin, e os esforços da crítica francesa, especialmente a partir de 1968, de salvar o autor de *Les Fleurs du mal* das investidas ideológicas do pensamento de vanguarda¹. Ainda que esse esforço de desconstrução da leitura vanguardista continue a render excelentes frutos nos estudos baudelairianos franceses, como testemunham exemplarmente os trabalhos mais recentes de Antoine Compagnon, parece-me mais digno de nota o interesse renovado que a poesia e a figura de Baudelaire têm despertado nos poetas que protagonizam o debate atual sobre a poesia contemporânea na França. Nos últimos quinze anos, poetas importantes como Michel Deguy, Yves Bonnefoy, Jean-Michel Maulpoix e Jean-Marie Gleize, para não esten-

1 Para um apanhado bastante rico de obras alemãs que apresentam leituras políticas de Baudelaire cf. Compagnon, 2014, p. 30 nota 1. Quanto à reação da crítica francesa e a tese da irredutibilidade, cf. os resumos dos cursos de Georges Blin no Collège de France entre 1965 e 1977 in: BLIN, 2011, p. 202 – 255.

der demasiado a lista, revisitaram em algum momento o legado baudelaireano, reafirmando seu vigor e sua importância para a compreensão daquilo que está em jogo nas disputas contemporâneas. Enquanto os dois primeiros acabam de publicar obras de fôlego sobre o poeta (Deguy, Michel. *La Pietà Baudelaire*; Bonnefoy, Yves. *Le Siècle de Baudelaire*), os dois últimos, opositores no campo de batalha entre literalistas e neolíricos, têm recorrido com certa frequência a Baudelaire com propósitos que são inseparáveis de suas posições sobre o destino da poesia contemporânea.

Certamente não é por acaso que se verifica no mesmo período um interesse crescente pela prosa em geral, entendida como questão da poesia contemporânea (SISCAR, 2016, p. 159), e pela prosa de Baudelaire, em particular; ou mais especificamente, do “último Baudelaire”, para retomar a expressão tornada célebre por Charles Mauron (1966) e reavivada há pouco por Antoine Compagnon (2014, p. 13). No âmbito acadêmico, o interesse pelos poemas em prosa do *Spleen de Paris* rendeu, nos últimos anos, trabalhos de excelência como os de Steve Murphy (*Logiques du Dernier Baudelaire: lectures du Spleen de Paris*), Edward Kaplan² (*Baudelaire et Le Spleen de Paris: l'esthétique, l'éthique et le religieux*), Antoine Compagnon (*Baudelaire l'irréductible*), Andrea Schellino (*Bibliographie du Spleen de Paris (1855 – 2014)*) e André Guyaux e Henri Scepti (org.) (*Lire Le Spleen de Paris de Baudelaire*), consolidando definitivamente uma tendência tardia iniciada por Suzanne Bernard (1959), Charles Mauron (1966) e Barbara Johnson (1979), que se debruçaram sobre a prosa baudelaireana numa época em que o interesse crítico pelas *Fleurs du mal* era totalmente hegemônico.

Mas o que está em jogo nesse interesse dos contemporâneos pelo “último Baudelaire”? No terreno da Crítica, respondo sem hesitar que os esforços atuais

2 Publicado inicialmente em inglês, em 1990, o trabalho de Edward Kaplan só foi traduzido para o francês em 2015, sob o influxo do interesse crescente pela prosa baudelaireana.

têm se encaminhado na direção de leituras antimodernas do poeta, que passam pela reafirmação de suas ambivalências ideológicas e estéticas, especialmente manifestadas na obra em prosa (ensaios, escritos íntimos, cartas, poemas), cuja produção se intensifica a partir dos anos de 1859 a 1862. Arriscaria dizer, adentrando um pouco levemente o terreno da História das Ideias, que a demonização da leitura política de Baudelaire é herdeira da crise das ideologias e do pensamento dito pós-utópico. No plano teórico, parece indiscutível que a passagem do verso para a prosa em Baudelaire expõe de maneira irreversível a crise das fronteiras da poesia pensada a partir do “modelo da pureza” (BERARDINELLI, 2007, p. 15), que definiria mais tarde uma certa maneira de compreender a tradição da lírica moderna fundada no “poderoso cliché da renúncia ao real” (SISCAR, 2016, p. 137). Exemplar, a esse respeito, é a leitura de Paul Valéry, para quem *Les Flerus du mal* é um livro de poesia pura construído “conforme os preceitos de Poe” (VALÉRY, 1957, p. 609; tradução minha). Ainda que a consolidação dessa tradição também chamada autonomista tenha se fundamentado em *uma* leitura (bastante questionável, por sinal) da herança de poetas como Edgar Poe, Baudelaire, Rimbaud e, principalmente, Mallarmé, não é possível negar que sua hegemonia deixou profundas marcas no discurso crítico sobre a modernidade poética e, por consequência, sobre a posição que os poetas contemporâneos assumem diante dela.

Ora, o que está em jogo nas (re)leituras contemporâneas de Baudelaire tem tudo a ver com as estratégias narrativas que presidem as diferentes maneiras de se contar a história da poesia moderna. Bonnefoy, por exemplo, nos ensaios reunidos em *Le Siècle de Baudelaire*, esforça-se para desassociar a poesia do século XX da herança baudelaireana, na contramão do que havia proposto Hugo Friedrich em seu célebre estudo sobre a lírica moderna³, que prevê uma linha direta iniciada nos românticos alemães, passando por Baude-

3 Die Struktur der Modern Lyrik; publicado no Brasil com o título Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX (1978).

laire, Rimbaud e Mallarmé até desaguar na poesia de vanguarda e, mais tarde, em Francis Ponge. Para Bonnefoy, haveria um hiato intransponível entre as poéticas de Baudelaire e Mallarmé. Enquanto o primeiro teria ficado preso aos padrões literários do século XIX, associados principalmente a uma concepção referencial da palavra poética, o autor de *Un coup de dès* seria o verdadeiro mentor da linhagem autonomista que se consolidaria no século XX pelo elogio da autorreferencialidade, isto é, pelo trabalho formal que estabelece relações não mais com o mundo extralinguístico mas exclusivamente com o universo dos próprios signos (BONNEFOY, 2014, p. 15). Contra a poesia formalista, semiótica, autônoma, pura, Bonnefoy pretende mostrar que o século XIX é o século de Baudelaire, que o poeta está indissociavelmente ligado àquele tempo e que aquele momento da história da poesia encontra na obra do poeta sua expressão mais acabada. A estratégia de Bonnefoy é identificar em Baudelaire o princípio de uma outra história da modernidade poética associada não ao discurso da pureza e da autonomia, que teria em Mallarmé seu precursor, mas a uma concepção de poesia fundada sobre aquilo que chama “as representações da presença” (BONNEFOY, 2014, p. 56; tradução minha). A leitura de Bonnefoy se constrói a partir de uma ideia dupla. Para ele, a poética baudelaireana estaria fundada sobre a oposição entre a evocação da beleza e a crítica da linguagem, ou seja, seu potencial crítico é inseparável de seu caráter representativo, de seu interesse existencial⁴.

Essa mesma duplicidade ocupa um lugar central na leitura do poeta e crítico Jean-Michel Maulpoix, que também vê em Baudelaire um poeta cindido entre o vazio da forma (que Edward Kaplan, refletindo sobre a prosa, prefere

4 Filiando-se diretamente ao poeta e crítico francês, a quem dedica seu livro, Edward Kaplan apresenta uma leitura bastante semelhante dos poemas em prosa de Baudelaire. Para o crítico americano, *Le Spleen de Paris* seria composto por “fábulas da vida moderna” (KAPLAN, 2015, p. 11) divididas entre a experiência estética, ligada às sensações, ao sonho e à fantasia, e a reflexão ética, representada pelo caráter crítico, irônico e moral de muitos dos pequenos poemas em prosa.

chamar de “idealismo estético”) e o desejo de referência ao mundo extralinguístico. Essa duplicidade é traduzida por Maulpoix nos termos de um lirismo crepuscular e melancólico (MAULPOIX, 2000, p. 79), isto é, de um lirismo constantemente exposto a seus próprios limites numa época de crise aguda da poesia lírica.

“Ao recusar a efusão lírica” de matriz romântica, Baudelaire teria feito do “próprio lirismo um lugar crítico” (MAULPOIX, 2000, p. 89; tradução minha). Em outras palavras, ele teria dramatizado em sua própria experiência poética os limites da poesia lírica, de sua potência musical, expressional e comunicativa⁵. Essa tensão entre lirismo e crítica coincide, ainda segundo a análise de Maulpoix, com o advento da prosa baudelairiana:

Baudelaire vai buscar o bizarro no espetáculo da vida moderna. Seu desejo de tirar o poético do contingente o conduz a essa forma de micro-reportagem moral que é o poema em prosa. Este é o lugar mais propício para acolher a modernidade tal qual ele a entende. Pois nele se percebe, até em sua própria forma, uma tensão entre poesia e prosa, entre o eterno e o transitório (MAULPOIX, 2000, p. 98; tradução minha).

O crítico recorre à teoria dualista da modernidade baudelairiana para explicar as tensões internas de uma poesia que se realiza no contato constante com suas próprias fronteiras. Embora a impureza da escrita alegórica de Baudelaire já pudesse ser verificada nos poemas de *Les Fleurs du Mal* (BERARDINELLI, 2007, p. 50), é preciso reconhecer no projeto literário do *Slpeen de Paris* um desejo de radicalização daquelas tensões que opõem não somente duas formas

5 É sempre importante lembrar que Baudelaire queria sobretudo ser lido e compreendido por seus contemporâneos, o que explica em grande parte seu gesto de aproximação do espaço comum da cidade, dos jornais e da língua cotidiana. A esse respeito, cf. BENJAMIM, 1989, p. 103.

poéticas mas duas ideias de poesia.

O problema está em saber até onde vai essa radicalização. Baudelaire previa, com sua poética da prosa, uma *saída* da poesia? Ou seu interesse era sobretudo em manter o impasse, a ambivalência, a tensão, como sugerem as análises de Maulpoix? A incompletude do projeto dos poemas em prosa, interrompido pela morte do poeta em 1867, torna ainda mais complexa a questão. Acredito que as respostas possíveis têm menos a ver com a história dos poemas em prosa em si mesmos que com as *interpretações e filiações* esboçadas ao longo da curta história de sua recepção.

Ainda que pertencentes a gerações diferentes, Bonnefoy e Maulpoix se filiam à linhagem de poetas contemporâneos que se opôs ao formalismo estético das vanguardas e, mais recentemente, ao antilirismo das correntes literalistas. Estas, por sua vez, têm defendido uma “passagem para a prosa” (ALFERI, 2014) como recurso de saída definitiva da tradição lírica e autonomista; e como não poderia ser diferente, também são chamados a se posicionar diante da experiência baudelairiana da prosa poética.

Em artigo programático, publicado recentemente na revista *ALEA* da UFRJ, o poeta e crítico francês Jean-Marie Gleize, dialogando com o poema em prosa de Baudelaire “*La Chambre double*”, fala sobre a

necessidade da passagem da poesia, da fabricação harmoniosa, do deleite da “suficiente claridade da harmonia” (como fala Baudelaire em seu poema *Chambre double*), para a prosa, para o partido das prosas, o caráter inelutável da perda de auréola, o abandono do “sonho de volúpia”, e a submissão ao “golpe de picareta no estômago” e àquilo que ele revela, desnuda, da “realidade”: o “horror” e a “desolação” (retomo exatamente suas palavras), da “implacável vida” (GLEIZE, 2007, p. 166; tradução minha)

O reconhecimento da realidade, da “implacável vida” é associado por Gleize à passagem para a prosa, à saída da ilusão lírica (ligada ao elemento musical da harmonia), a uma espécie de queda ou aterrissagem no chão do real⁶. Baudelaire é, mais uma vez, tomado como referência para se pensar o destino da poesia na contemporaneidade, dessa vez nos termos da linhagem pós-poética à qual se filia Gleize:

Mesmo se Baudelaire, claro, não podia pensar nesses termos (os de uma superação da poesia, da possibilidade de uma pós-poesia), ele é um desses escritores que nos convida a *buscar* as formas de uma “prosa particular”, “musical sem ritmo e sem rima”, dizendo de outra forma, dependente de uma música paradoxal, de uma outra música, essencialmente ligada às novas formas de sensibilidade e de consciência engendradas pelas condições concretas da vida material nas novas aglomerações urbanas (GLEIZE, 2007, p. 169; tradução minha).

A (re)leitura de Baudelaire é ocasião privilegiada para Gleize reafirmar seu ideal de superação definitiva do lirismo tradicional. Para ele, a passagem das *Fleurs du mal* ao *Spleen de Paris* corresponde à passagem do canto harmônico da poesia em verso para a “dissonância e a deambulação” da prosa (GLEIZE, 2007, p. 166). Sua proposta de invenção de uma língua pós-poética passa necessariamente pelo reconhecimento do movimento de objetivação da poesia iniciado por Baudelaire e de sua apropriação pela tradição pongeana, que prevê uma radicalização da passagem para a prosa. Gleize descreve esse movimento da poesia contemporânea como “ultrabaudelairiano” (GLEIZE,

6 Imediatamente após o trecho que transcrevo, Gleize completa seu raciocínio lembrando que Rimbaud designará esse movimento como “être rendu au sol”, isto é: “ser devolvido ao chão”.

2007, p. 172), e chama de “baudelairismo radical” procedimentos como o empregado por Christophe Hanna, autor de um livro intitulado *Petits poèmes en prose*, que procura “acompanhar Baudelaire na superação de Baudelaire” (GLEIZE, 2007, p. 174) retomando integralmente a estrutura do *Spleen de Paris*. Mais do que um retorno a Baudelaire, a poesia contemporânea, segundo Gleize, deve se encaminhar no sentido de uma aproximação radical com a realidade material e urbana a ponto de negar-se a si mesma e “sair de seu leito” (GLEIZE, 2007, p. 174). Refazendo e radicalizando a passagem das *Flores* para o *Spleen*, tratar-se-ia, em resumo, de colocar “Baudelaire contra Baudelaire” (GLEIZE, 2007, p. 170).

A ideia da prosa para os poetas contemporâneos se liga a um movimento descendente, se não de queda, ao menos de aterrissagem, e a uma aproximação objetivante da realidade. “Ela [a prosa] é o ideal baixo da literatura, dizendo de outra forma, um horizonte, e lhe insufla um ritmo, uma política”, escreve Pierre Alferi no ensaio “*Vers la prose*” (2014, p.1). Esse mesmo movimento de descida e aproximação do chão é reconhecido por Gleize no conjunto de poemas em prosa de Baudelaire, que delineia um percurso que se inicia, de fato, nas nuvens de “*L’Étranger*” e termina entre os vira-latas imundos que passeiam pela cidade em “*Les Bons chiens*”.

Seja como for, radicalizando sua dimensão prosaica ou reafirmando a tensão entre o canto e a realidade, que instaura o lugar crítico de um novo lirismo, a poesia de Baudelaire (em especial aquela escrita em prosa) continua sendo referencial incontornável para a compreensão do que está em jogo na contemporaneidade. Sua prosa instaurou uma ruptura na tradição lírica, graças à aproximação que promove do espaço comum da cidade, do jornal e da língua. Essa aproximação, ou descida, ou queda do poeta “albatroz” na metrópole moderna é o que faz da poesia baudelairiana um espaço de crise do lirismo tradicional, que contemporaneamente se abre para “retornos” e “radicaliza-

ções”, como se viu acima.

Acredito que as diferentes direções para as quais aponta a poesia de Baudelaire nos dias de hoje reproduzem, de alguma maneira, as ambiguidades desse lugar-comum no qual desembarca o poeta moderno que perde a auréola. Proponho uma rápida visita desse espaço ambivalente no qual boa parte das querelas poéticas contemporâneas está enraizada.

A cidade, o jornal, a língua do século

“Baudelaire pretendia ser compreendido; por isso dedica seu livro [*Les Fleurs du mal*] àqueles que lhe são semelhantes” (BENJAMIN, 1989, 103). Dos versos dedicados ao “hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” [*Au Lecteur*] (I, 6)⁷ à prosa urbana de estilo jornalístico do *Spleen de Paris*, a poesia de Baudelaire expressa um desejo de *proximidade, semelhança e comunicabilidade*; porém não se fecha para o reconhecimento da *hipocrisia*, da *ingratidão* e da *insensibilidade* do público, o qual é comparado ao “miserável cão” que se exaspera diante do mais delicado perfume. Ao público, dispara Baudelaire, em um poema sarcasticamente publicado em um dos jornais de maior circulação da época⁸, “não se deve jamais apresentar perfumes delicados que o exasperem, mas dejetos cuidadosamente escolhidos” [*Le Chien et le flacon*] (I, 284). Se, no mesmo poema, ele fala em “pacotes de excrementos” (I, p. 284), em sua *Correspondência*, promete enviar a Louis Marcelin, em 8 de outubro de 1864, “dois pacotes” (C, II, 406; grifo meu), um dos quais de *Poemas em prosa*. Pacotes de excrementos e pacotes de poemas: Baudelaire fala com certo desprezo desse novo ideal de poesia concebido *para* o público dos jornais, a quem o poeta procura ao mesmo tempo agradar e ironizar.

A poética do *Spleen de Paris* só pode ser compreendida se considerarmos que

7 As referências à obra de Baudelaire são acrescentadas após as citações. O numeral romano indica o tomo, e o arábico, a página. A edição citada é a de Claude Pichois, publicada em dois volumes, na coleção “Bibliothèque de la Pléiade” da Gallimard. As referências iniciadas com a letra “C” remetem à *Correspondance* de Baudelaire, edição de Claude Pichois e Jean Ziegler, em dois volumes, também publicada pela Gallimard na mesma coleção (Cf. referências bibliográficas). Todas as traduções da obra de Baudelaire utilizadas neste artigo são de minha autoria

8 La Presse, 26 de agosto de 1862.

a grande maioria dos cinquenta poemas que compõe a edição póstuma de 1869 foi não apenas publicada em revistas e jornais, alguns dos quais de grande circulação, mas concebida *para* esse tipo de suporte⁹. Baudelaire procurava adaptar suas composições ao tipo de jornal ou revista ao qual se destinariam. Em 1861, anuncia a Poulet-Mallasis que “(...) os *poemas em prosa*, nos quais trabalho, aparecerão a cada mês metade em *L’Artiste*, metade em *La Presse*” (C, II, 213), periódicos bastante distintos: o primeiro, destinado a um público especializado; o segundo, de grande circulação.

Baudelaire, contudo, tinha plena consciência da ambivalência daquele novo espaço poético almejado por ele. Sabia que “a literatura, que é a matéria mais inapreciável, - é antes de tudo um preenchimento de colunas” (II, 15), um gênero desprestigiado socialmente e pouco atrativo para a burguesia que sustentava a mídia impressa. Em nome de sua subsistência material, mas também de um projeto literário inovador, era preciso tentar uma aproximação linguística, temática e formal, era preciso se introduzir no lugar-comum do folhetim, oferecendo ao leitor um texto palatável, ligeiro, legível, no qual se reconhecesse. Era preciso, por outro lado, não se perder na multidão hipócrita, no discurso humanitarista, “fraternitário”, panfletário que predominava na pluma de escritores como Lamartine, Hugo e Houssaye¹⁰, dos quais aliás Baudelaire se aproximou mas pelos quais jamais fez questão de esconder seu desprezo (especialmente nos que se refere aos dois últimos).

A aproximação ensaiada por Baudelaire é indissociável de um movimento de

9 Permaneceram inéditos até a publicação em livro apenas os seguintes poemas em prosa: *Le Galant Tireur*, *La Soupe et les nuages*, *Mademoiselle Bistouri*, *Assommons les pauvres!* e *Perte d’auréole*.

10 Sobre as relações essencialmente ambivalentes que Baudelaire manteve com jornalista e editores como Arsène Houssaye (que também era poeta), cf. COMPAGNON, 2014, p. 60-89.

recusa da cultura urbana, jornalística e moderna¹¹. Torna-se incompleta, do ponto de vista do projeto poético do *Spleen de Paris*, sem o reconhecimento da dimensão irônica que assume em praticamente todos os poemas em prosa¹². Com isso, o espaço da prosa baudelairiana é atravessado por uma ambivalência que se expressa, a meu ver, em três dimensões: a social, concernindo à relação entre o poeta e o espaço comum da metrópole; a comunicativa, referindo-se à inserção dos poemas nos jornais, especialmente os de grande circulação, bem como à adesão a uma linguagem adequada àquele suporte; e, finalmente, a retórico-poética, que se refere ao uso idiossincrático que Baudelaire faz, em sua poesia, dos clichés correntes na sociedade francesa do Segundo Império.

A experiência baudelairiana do lugar-comum começa pela inserção do poeta na multidão urbana, que ocorre, primeiramente, como um acidente, um choque, um tropeço:

Há pouco, enquanto atravessava o bulevar, com muita pressa, e saltitava na lama, no meio desse caos movente onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça na lama do macadame [*“Perte d’auréole”*] (I, 352).

O contato com o lugar-comum, com o caos da cidade moderna, se dá, primei-

11 Antoine Compagnon tem se dedicado a mostrar que as relações de Baudelaire com a modernidade e com os elementos que a compõem são essencialmente ambíguas. Seu conceito de antimoderno (cf. COMPAGNON, 2005) é construído a partir do reconhecimento dessa ambiguidade em Baudelaire e também em outros escritores. Em Baudelaire l’irréductible, o crítico belga analisa a ambivalência baudelairiana diante de três “coisas modernas”: o jornal, a fotografia e a cidade.

12 Sobre o papel central da ironia nos poemas em prosa de Baudelaire, cf. STEPHENS, 1999.

ramente, como uma experiência de desequilíbrio e perda. Perdido no meio da multidão parisiense, o antigo poeta lírico, aureolado, é pateticamente derubado pelo tráfego veloz e pesado de carroças e gentes e perde para sempre sua auréola. Em Baudelaire, contudo, esse tropeço e essa perda se convertem na vantagem de poder doravante “caminhar incógnito, praticar ações baixas e [se] entregar à crápula, *como* os simples mortais (I, 352; grifo meu). Adianto-me em dizer que o poeta-em-prosa-moderno é justamente aquele que se disfarça, para poder caminhar, *incógnito*¹³, *como* gente *comum*, no espaço *comum* da metrópole. A tática do disfarce permite ao poeta fazer o jogo da *semelhança* e da *aproximação*, que só a passagem para a prosa torna plenamente possível, sem todavia abrir mão da diferença, de uma nova forma de distinção, que não coincide mais com o diadema romântico que adorna o poeta-em-verso de *Bénédiction* (I, 7), mas com a ironia mordaz do *flâneur* incógnito que prefere não reclamar às autoridades a auréola perdida: “(...) imagino com a alegria que algum mau poeta irá apanhá-la e colocá-la na cabeça sem nenhum pudor. Fazer alguém feliz, que prazer imenso! E sobretudo um felizardo que me fará rir! Pense em X, ou em Z! Hein! Como isso será engraçado!” (I, 352).

Para Baudelaire, “o poeta goza do incomparável privilégio de poder ser à sua guisa ele mesmo e outra pessoa. Como essas almas errantes que procuram um corpo, ele entra, quando quer, no personagem de cada um” [*Les Foules*] (I, 291). “Entrar no personagem” alheio pressupõe uma dinâmica de ida e volta, de dispersão na multidão e retorno à solidão, que lembra a fórmula célebre com a qual se abre *Mon coeur mis à nu*: “Da vaporização e da centralização

13 Em artigo recente, publicado nos números 13 e 14 da revista *L'Année Baudelaire*, o crítico japonês Makoto Yokohari (2011) sugere que a figura do poeta incógnito na multidão parisiense é condição fundamental para a modernidade de Baudelaire e de seus poemas em prosa. Sua análise, que focaliza em especial a dicotomia baudelaireana do uno e do múltiplo, da solidão e da multidão, propõe um diálogo entre a obra de Baudelaire e o pensamento do filósofo neoplatônico Plotino, o que infelizmente acaba distanciando sua argumentação do contexto da modernidade.

do *Eu*. Tudo se resume a isso” (I, 676).

Ao lugar-comum, onde o poeta “esposa facilmente a multidão” [“*Les Foules*”] (I, 291), contrapõe-se o espaço privado, a porta fechada com uma “dupla volta na chave” [“*À une heure du matin*”] (I, 287), o quarto constantemente exaltado por Baudelaire, como nesta citação de Pascal com a qual se encerra o poema “*La Solitude*”:

“Quase todas as nossas desgraças ocorrem por não termos sabido permanecer no nosso quarto”, diz um outro sábio, Pascal, eu acho, lembrando, assim, no claustro do recolhimento, todos os afobados que procuram a felicidade no movimento e numa prostituição que eu poderia chamar *fraternitária*, se quisesse falar a bela língua do meu século (I, 314).

Contra o proselitismo humanitarista, lugar-comum do pensamento social à época de Baudelaire, o poeta faz o elogio do “claustro do recolhimento”, do movimento de centralização do eu, de retorno a si, após o “banho de multidão” [“*Les Foules*”] (I, 291). À “prostituição *fraternitária*”, possível referência à utopia republicana de Proudhon (LABARTHE, 2000, p. 92-99), o poeta opõe a “santa prostituição” da poesia [“*Les Foules*”] (I, 291), que pressupõe uma “comunhão” crítica com o lugar-comum, um oximórico autossacrifício sem aniquilação da individualidade. Para Baudelaire, a arte e a poesia são um tipo especial de prostituição, no qual o poeta se entrega ao contato com o *comun* sem, contudo, se render totalmente a ele:

Gosto invencível da prostituição no coração do homem, de onde nasce seu horror da solidão. — Ele que ser *dois*. O homem de gênio que ser *um*, portanto solitário.

A glória é permanecer *um*, e se prostituir de uma maneira particular [*Mon coeur mis à nu*] (I, 700).

Prostituição sagrada: a ação do poeta moderno se define pelas vias do oxímoro, cuja tensão não encontra jamais solução sintética¹⁴, e da recriação do lugar-comum, revisitado e subvertido pelo poeta, lugar-comum do qual ele se aproxima, no qual simula um mergulho (pois as metáforas aquáticas são frequentes nos poemas em prosa de Baudelaire) mas no qual jamais se afoga.

Movimento idêntico pode ser percebido no projeto baudelairiano de inserção da poesia nos jornais da época. Já disse e procurei demonstrar acima que os poemas em prosa não eram apenas publicados em revistas e jornais, mas concebidos especialmente *para* esse tipo de suporte. Penso que esse projeto prevê, entre outros procedimentos, uma revisão formal, estilística e conceitual da tradição lírica com o objetivo de aproximar a poesia do público dos jornais. Walter Benjamin observa que Baudelaire “teve em mira leitores que se veem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica” (BENJAMIN, 1989, p. 103), numa época em que “as condições de receptividade da poesia lírica se [tornaram] mais desfavoráveis” (BENJAMIN, 1989, p. 104). Por isso, nos poemas em prosa de Baudelaire, estratégia comercial e programa literário coincidem. Em sua interpretação do poema “*Perte d’auréole*”, que vale, na verdade, para o conjunto inteiro, o crítico inglês Steve Murphy afirma que “a derrota da poesia lírica tradicional seria o preço a pagar pela invenção de uma poesia pós-romântica, e talvez, em alguns aspectos, pós-lírica” (2000, p. 193;

14 Em artigo recente dedicado à análise das oito diferentes versões de “La Solitude”, poema em prosa que, além de ter sido o primeiro a ser publicado, em 1855, ocupa lugar central no *Spleen de Paris*, o crítico italiano Andrea Schellino mostra que, em Baudelaire, não há escolha possível entre os termos da oposição solidão X multidão, sendo portanto necessário “habitar a irredutibilidade” (SCHELLINO, 2014, p. 189). Lembro aqui que o próprio poeta formulou o paradoxo da condição do poeta em “Les Foules”: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo” (I, 291)

tradução minha). Ampliando o raciocínio, é possível dizer que a passagem para a prosa jornalística, coincide, portanto, com a crise da poesia lírica e com a “invenção” de algo novo, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo.

A mesma dinâmica de aproximação e distanciamento que identifiquei na relação do poeta com o espaço comum da cidade pode ser verificada também na busca pelo espaço público do jornal. Inicialmente associado ao espaço geográfico da *comunidade*, o lugar-comum agora se liga ao lugar da *comunicação*, espaço de troca simbólica entre os *comuns*. Assim como o poeta desaurolado, a poesia também precisa se disfarçar para penetrar e ser aceita no espaço público dos jornais. A passagem para a prosa, por si só, já representa uma abertura considerável à comunicabilidade, pois se apresenta, como tentei mostrar no início, não somente como uma revolução formal mas principalmente como uma nova ideia de poesia, que inclui a adesão a novos temas e ao caráter fragmentado do gênero jornalístico. Poderia enumerar aqui diversos exemplos da adesão dos poemas em prosa ao estilo ensaístico e anedótico que prevalece nos jornais da época, mas prefiro concentrar-me no caso exemplar do poema “*Les Yeux des pauvres*”, cujo estilo anedótico e o cenário atualíssimo de um café parisiense adequaram-se perfeitamente ao jornal *La Vie parisienne*, que o acolheu pela primeira vez na edição de 2 de julho de 1864. O que mais chama a atenção na publicação em jornal desse poema é a ausência de assinatura e de qualquer marca indicativa de gênero. Em meio aos outros textos do jornal, a história de um encontro amoroso em um novo café situado em um novo bulevar da Paris haussmanianna dificilmente foi lida, na ocasião, como um poema. Os leitores que abriram *La Vie parisienne* naquele 2 de julho se depararam com o texto de Baudelaire (apresentado sem indicação autoral) precedido de três relatos anedóticos publicados sob o título “*Types de femmes*”. Ora, considerando o protagonismo da mulher no poema de Baudelaire, ele não poderia muito bem ter sido lido naquele contexto como mais uma anedota aparentada às anteriores? É a pergunta que se faz Shoichiro Iwakiri,

em artigo dedicado a analisar a publicação de dois poemas em prosa (“*Les Projets*” e “*Les Yeux des pauvres*”) no jornal *La Vie parisienne*. Na conclusão do crítico japonês, que subscrevo sem ressalvas,

a inserção dos “*Yeux des pauvres*” em *La Vie parisienne* é comparável à descida do poeta antes aureolado em um “mau lugar”, na medida em que a prosa de Baudelaire sem assinatura se introduz *incógnito* entre outras prosas sem nenhum atributo do gênero *poesia* (IWAKIRI, 2011, p. 192).

Em contraposição ao movimento de aproximação em relação aos jornais, radicalizado pelo disfarce de “*Les Yeux des pauvres*” em sua primeira publicação, é preciso não se esquecer dos muitos ataques que Baudelaire desferiu contra o público leitor no espaço mesmo dos jornais. O exemplo mais evidente é o de “*Le Chien et le flacon*”, sobre qual já disse algumas palavras acima. Acredito que essa tomada de distância, que contrasta com o pathos da proximidade, também presente na prosa de Baudelaire, está bem representado na imagem do estrangeiro que, ao responder a diversas perguntas formuladas por um interlocutor anônimo, recusa sucessivamente alguns dos principais valores burgueses (família, amigos, pátria, dinheiro, Deus) para afirmar seu amor pelas “nuvens que passam... lá longe... lá longe... as maravilhosas nuvens!” [*L'Étranger*] (I, 277). A afirmação de sua estrangeiridade, isto é, de seu não pertencimento ao espaço compartilhado pelos homens *comuns*, expressa-se também, de maneira ainda mais violenta, no poema “*À une heure du matin*”, no qual o poeta, ao recapitular acidamente o seu dia fatigante, faz uma alusão sarcástica à imprensa, na figura de um diretor de revista:

Vida horrível! Cidade horrível! Recapitulemos o dia: ter visto muitos homens de letras, dentre os quais um perguntou se era possível ir à Rússia

por via terrestre (ele provavelmente achava que a Rússia é uma ilha); ter discutido generosamente com o diretor de uma revista, que a cada objeção respondia: “essa é a posição dos homens de bem”, o que implica que todos os outros jornais são redigidos por canalhas; ter cumprimentado umas vinte pessoas, das quais quinze me são desconhecidas; ter distribuído apertos de mão na mesma proporção, e isso sem ter tomado a precaução de comprar luvas; ter subido, para matar o tempo, durante um pé d’água, à casa de uma dançarina, que me implorou para lhe desenhar um vestido de *Venusa*; ter visitado um diretor de teatro, que me disse, ao se despedir: “o senhor talvez fizesse bem em procurar Z...; ele é o mais grosseiro, o mais imbecil e o mais célebre dos meus autores, com ele o senhor talvez consiga alguma coisa. Procure-o, e depois nos veremos”; ter me gabado (por quê?) de várias ações vis que nunca cometi, e ter covardemente negado outras crueldades que pratiquei com prazer, delitos de fanfarronada, crimes de respeito humano; ter recusado a um amigo um pequeno favor e dado uma recomendação escrita a um perfeito idiota; Ufa! será que acabou? (I, 287)

Esse poema é importante para o raciocínio que venho desenvolvendo, pois ilumina a cisão entre a persona social do poeta, obrigada a fazer média com tipos que, na verdade, despreza (homens de letras, com quais aliás não se identifica; jornalistas; desconhecidos diante dos quais se vê obrigado a adotar uma postura política; artistas; diretores de teatro etc), e sua persona privada, que, uma vez livre da “tirania da face humana”, podendo finalmente se deleitar “no banho de trevas” solitário de seu apartamento (I, 287), revela ao leitor seu lado menos sociável, avesso a tudo o que é *comum*.

Outro poema no qual Baudelaire não esconde seu desprezo pelo jornalismo é “*Le Gâteau*”, cuja primeira publicação, mais uma vez no jornal *La Presse*, data de 24 de setembro de 1862. Nele, o poeta satiriza explicitamente a fê pro-

gressista e humanitária que caracteriza a imprensa contemporânea. Colocando em vala comum a doutrina rousseauiana do bom-selvagem e o otimismo fraternitário dos jornais, o poeta ironiza, em uma brilhante paródia, a temática e o estilo românticos:

Em suma, eu me sentia, graças à entusiasmante beleza da qual estava rodeado, em perfeita paz comigo mesmo e com o universo; creio mesmo que, em minha perfeita beatitude e em meu total esquecimento de todo o mal terrestre, eu passava não achar tão ridículos os jornais que pretendem que o homem nasce bom (...) (I, 297).

A ironia antimoderna de “*Le Gâteau*” torna-se ainda mais ácida se se tem em mente que Baudelaire era fervoroso partidário da doutrina do pecado original, herança de sua admiração pelo pensamento agostiniano e, sobretudo, pela filosofia de Joseph de Maistre. Para o poeta, os jornais são um dos espelhos mais nítidos da perversidade humana, um compêndio de horrores que contradiz radicalmente o lugar-comum humanitarista ao qual se filiam os próprios jornalistas, editores e leitores. No fragmento XLIV de *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire anota:

Todo jornal, da primeira linha à última, não passa de um tecido de horrores. Guerras, crimes, roubos, lascividade, torturas, crimes de príncipes, crime de nações, crimes de particulares, uma embriaguez de atrocidade universal. E é com esse nojento aperitivo que o homem civilizado acompanha sua refeição toda manhã. Tudo, nesse mundo, transpira crime: o jornal, a muralha, o rosto do homem.

Não compreendo como uma mão possa tocar um jornal sem uma convulsão de nojo (I, 705-706).

O mesmo poeta que, em “À une heure du matin” se lamenta por ter distribuído apertos de mão sem tomar a precaução de usar luvas, pergunta-se, no fragmento acima, como uma mão pode tocar um jornal sem experimentar uma “convulsão de nojo”. Baudelaire parece experimentar a mesma repulsa pelos homens com os quais é obrigado a se relacionar no cotidiano e pelo “tecido de horrores” dos jornais, nos quais, não obstante, publica seus poemas. Estranha relação de proximidade e rejeição, que reproduz a mesma dualidade que preside a nação de “prostituição” (fraternitária ou sagrada) e, em última instância, aquela que define a própria visão de mundo baudelairiana, tão bem resumida em fragmentos íntimos como o XL de *Mon cœur mis à nu*, no qual o poeta confessa: “Ainda criança, senti em meu coração dois sentimentos contraditórios, o horror da vida e o êxtase da vida” (I, 703)

O encontro de Baudelaire com o lugar-comum não poderia se dar além da lógica da contradição, vivenciada e reivindicada pelo próprio poeta em *Pensées d'album* (I, 709). Com a passagem para a prosa, o autor do *Spleen de Paris* mergulha fundo no lugar-comum, oferece as mãos ao seu *semelhante*, como quem quer se encontrar com seu próprio mal. Uma análise mais aprofundada dessa abertura para o *semelhante* deveria, primeiramente, levar em consideração que esse encontro corresponde, em última instância, ao reconhecimento da “depravação natural do homem” (I, 665). Para Baudelaire, a *distinção* não está na recusa hipócrita da *semelhança* mas na autoconsciência que o homem deve cultivar de seu próprio mal: “Nunca há desculpas quando se é mau, mas há algum mérito em saber que se é; e o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por estupidez” [“*La Fausse monnaie*”] (I, 324).

Prefiro deixar de lado, por ora, os fundamentos teológicos da postura de Baudelaire para me concentrar na última dimensão do lugar-comum com a qual

sua poesia em prosa estabelece as mesmas relações ambivalentes que mantém com os planos da *comunidade* e da *comunicação*. Ampliando o alcance do foco na direção dos alicerces da prosa baudelairiana, aproximo-me agora de seu tecido retórico, no qual o emprego do cliché desempenha papel central. Com efeito, desde o primeiro poema em prosa que publicou, em 1855, Baudelaire percebera que seu projeto de aproximação da realidade cotidiana passava pela necessidade de domínio da “língua do [seu] século” [“*La Solitude*”] (I, 314). A importância do lugar-comum retórico foi reconhecida por ele como um elemento estético da maior importância. “Criar um lugar-comum (*poncif*), é o gênio. Devo criar um lugar-comum”, anota o poeta no fragmento XIII de *Fusées* (I, 662). Já no fragmento III de *Hygiène*, o elogio do cliché vem acompanhado de uma referência à tensão baudelairiana entre a poesia e a prosa: “Seja sempre poeta, mesmo em prosa. Grande estilo (nada mais belo que o lugar-comum)” (I, 670).

O lugar-comum comparece nos poemas em prosa de Baudelaire pela anedota moral, pela representação de tipos sociais como o burguês, o jornalista, o público, o pobre, o poeta, o esteta, a mulher, o louco etc., e pela apropriação de *topoi* do francês corrente da época. O que mais chama a atenção nesse movimento de adesão aos clichés do momento é o processo de “ironização sistemática” (LABARTHE, 2000, p. 138; tradução minha) ao qual eles são submetidos nos poemas em prosa. Dos muitos exemplos possíveis, retomo, para começar, um poema já comentado acima: *Les Yeux des pauvres*. Nele, Baudelaire retoma o cliché romântico da unidade das almas para ironizá-lo a partir do contraste com a pobreza:

Nós havíamos passado juntos um longo dia que me parecera curto. Havíamos prometido um ao outro que todos os nossos pensamentos seriam partilhados, e que nossas almas seriam a partir de então uma só; - um sonho

que não tem nada de original, ademais, exceto que, sonhado por todos os homens, não foi realizado por nenhum (I, 318).

O idílio, cuja negação já se anunciava na introdução do poema, quando se reconhece nada haver de “original” naquele desejo de compartilhamento das emoções e pensamentos, é brutalmente destruído quando o poeta reconhece, em sua amada, um sentimento contrastante com o seu próprio a respeito da família de pobres que os observa do lado de fora do café. A conclusão do texto aponta para a desconstrução da ideia romântica de espelhamento das almas e reconhece melancolicamente o caráter *incomunicável* de todo pensamento: “Quão é difícil se entender, meu anjo querido, e quão o pensamento é incomunicável, mesmo entre pessoas que se amam!” (I, 319).

Outro poema já comentado e que também ataca um grande clichê do pensamento romântico largamente difundido como senso-comum à época de Baudelaire, é “*Le Gâteau*”, no qual o poeta ridiculariza a ideia da inocência do homem, que se encontra na base da doutrina moderna do progresso. A mesma ironização do humanitarismo retorna em poemas como “*La Solitude*” e “*Assomons les pauvres!*”, no qual ridiculariza os “livros da moda” em seu tempo (I, 357) oferecendo, em contraste com as teorias socialistas sobre a pobreza, uma “pedagogia paradoxal da violência” (LABARTHE, 2000, p. 92).

Dos vários “tipos” ironizados por Baudelaire, o burguês é mais comum nos poemas em prosa. É contra ele que o poeta expressa seu ódio em “*Un Plaisant*”: “quanto a mim, fui tomado subitamente de uma incomensurável raiva contra esse magnífico imbecil, que me pareceu concentrar em si todo o espírito da França” (I, 279). Tomado como metonímia da sociedade francesa, o “magnífico imbecil”, muito bem vestido, “cruelmente engravatado”, que se curva diante de um asno que cruza o bulevar à frente de uma carroça para,

tirando-lhe o chapéu, desejar-lhe um feliz ano novo, é a representação da presunção e da futilidade do homem moderno, justamente daquele “tipo” que, todas as manhãs, se deleita com os mesmos jornais nos quais Baudelaire publica seus poemas. “*Un Plaisant*” é também um caso interessante de ressignificação de um cliché lexical. Logo no início do poema, quando descreve o ambiente caótico da cidade, Baudelaire define a cena empregando duas palavras correntes no francês da época: *chaos* e *tohu-bohu*. Embora lexicalizadas com o mesmo sentido de desordem, confusão, mistura, os termos, quando associados, traem de imediato sua origem teológica. “*Tohu-bohu*” é uma versão afrancesada da expressão bíblica hebraica *tôhu wâbohû*, que corresponde ao ‘caos’, termo de origem grega (Χάος), que também aparece no poema. Baudelaire emprega a expressão *tohu-bohu* acompanhada de outros termos bíblicos, também neste trecho do ensaio sobre Théodore de Banville, de 1861: “Paris não era, naquela época, o que é hoje, um *tohu-bohu*, um cafarnaum, uma Babel povoada de imbecis e inúteis, pouco delicados em sua maneira de matar o tempo, e absolutamente rebeldes aos prazeres literários” (II, 162). O emprego da expressão, em ambos os casos, parece corresponder exatamente ao procedimento de retomada e subversão do lugar-comum. À primeira vista, tem-se uma ideia banal, uma mera descrição ocasional de um bulevar movimentado de Paris; mas numa leitura mais aprofundada, a qual Baudelaire certamente não esperava de seus leitores costumeiros, o eco teológico dos termos nos diz muito mais da visão que o poeta tem da metrópole. “Satânica e apocalíptica”, a cidade moderna baudelaيرية “desfaz a criação, a ordem divina, para fazer renascer a confusão, o caos primitivo, o *tohu-bohu*”, conforme a interpretação de Antoine Compagnon (2014, p. 174).

Outro poema marcado pelo duplo sentido do lugar-comum é “*Le Mauvais vitrier*”, que narra a história de um vidraceiro atraído cruelmente pelo poeta a seu apartamento, no sexto andar, para ser empurrado escada abaixo, logo que aparece, sob uma justificativa mais que esdrúxula:

“Bagatelas laboriosas” :: Eduardo Veras

Como? você não tem vidros coloridos? vidros rosas, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros de paraíso? Seu impudente! como ousa caminhar em bairros pobres se nem mesmo carrega vidros que façam ver a vida mais bela? (I, 287)

Aqui, o lugar-comum aparece implícito na expressão “*casser les vitres*” [quebrar os vidros] que, embora não seja empregada literalmente, ressoa como referência imagética em toda a ação do poema. A expressão idiomática francesa significa “ousar dizer tudo, não usar nenhum eufemismo” (LITTRÉ *apud* LABARTHE, 2000, p. 139). Ora, se à primeira vista o poema se resume a uma anedota perversa, ele também pode ser lido como uma fábula satírica contra a “idolatria estética” romântico-burguesa (KAPLAN, 2015, p. 68) que se radicaliza em egoísmo e alienação extremos. Essa interpretação, que demanda um aprofundamento crítico além da superfície anedótica, nos mostra mais uma vez que Baudelaire simula uma *aproximação* e instaura uma relação de *semelhança* com o homem *comum* a fim de, muitas vezes, ironizá-lo por dentro, em mais uma espécie de autossacrifício crítico. Para terminar, ressalto que a riqueza semântica do poema de Baudelaire torna-se ainda mais evidente quando se considera que “*Le Mauvais vitrier*” é uma espécie de paródia do um poema de Arsène Houssaye intitulado “Canção do vidraceiro”, no qual se faz um elogio heróico, com fortes tonalidades “fraternitárias”, da figura do trabalhador, “bravo homem” (I, 1309) que luta diariamente pela sobrevivência.

Bagatelas laboriosas: à guisa de conclusão

Na contramão de interpretações como a de Suzanne Bernard (1959), para quem os poemas em prosa de Baudelaire não passavam de esboços abortados de poemas em verso, ou como a de Jacques Dupont (2013), para quem o *Spleen de Paris* não pode ser tomado como um conjunto coerente devido à manipulação editorial que sofreu pelas mãos de terceiros, hoje a Crítica tem reconhecido não apenas o valor estético da prosa baudelairiana mas também o projeto poético refinado que subjaz à sua realização, a despeito dos inevitáveis desvios editoriais que de fato marcaram a aparição póstuma dos cinquenta poemas em livro. Arrisco resumir esse projeto, em linhas bem gerais, pela ideia de uma prosa caracterizada pela ambivalência entre a *proximidade* e o distanciamento, a *semelhança* e a distinção, a adesão ao *lugar-comum* e sua destruição, a vaporização e a centralização do eu, a fragmentação dos jornais e a unidade do livro. Na fronteira de todas essas dualidades, a “facilidade” aparente da prosa baudelairiana resulta de um trabalho poético elaborado e difícil, pois busca conciliar elementos opostos e um contato constante com o ar da metrópole:

(...) *bagatelas laboriosas* que exigem um bom humor constante (bom humor necessário até para tratar de temas tristes), uma excitação bizarra que precisa de espetáculos, multidões, música, e até de iluminação pública, eis o que eu quis fazer [carta a Sainte-Beuve de 4 de maio de 1865] (C, II, 492; grifo meu).

A complexidade está justamente no esforço de aproximação do lugar-comum e na tentativa de conquistar o terreno de uma prosa comunicável e profunda, capaz de aderir, na aparência, à língua de seu século mas que pudesse funcionar também como uma reflexão crítica sobre o homem universal. “As bagatelas, quando se quer exprimi-las de uma maneira ao mesmo tempo penetrante e leve, são portanto difíceis de fazer” [carta a Sainte-Beuve de 5 e 15 de fevereiro de 1866] (C, II, 583). Mais de um século antes dos teóricos contemporâneos da prosa, Baudelaire já concebia os poemas do *Spleen de Paris* como uma aproximação do “ideal baixo”, como meras “bagatelas” associadas às multidões, aos jornais, aos clichés filosóficos e linguísticos e à própria dependência econômica do escritor, que o levou a propor a um de seus editores um livro “singular e fácil de vender” (C, II, 295). Seu grande mérito, a meu ver, foi o de ter transformado tudo isso em projeto poético, e o de ter concebido uma prosa que em nenhum momento deixa de ser poesia, ainda que por vias diferentes da tradição lírica.

Referências

- ALFERI, Pierre. “Vers la prose”. *Remue.Net*. Disponível em: <http://remue.net/cont/alferi1.html>. Acesso em: 25 nov. 2016.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975, vol.1; 1976 vol.2. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris : Gallimard, 1973 2v. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III)
- BERARDINELLI, Afonso. *Da poesia à prosa*. Org. Maria Betânia Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- BLIN, Georges. *Baudelaire suivi de Résumés des cours au Collège de France*. Paris: Gallimard, 2011.
- BONNEFOY, Yves. *Le Siècle de Baudelaire*. Paris: Seuil, 2014.
- COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.
- COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Paris: Gallimard, 2005.
- DEGUY, Michel. *La Pietà Baudelaire*. Paris: Belin, 2012.
- DUPONT, Jacques. “Le Spleen de Paris, une fiction critique?”. *L'Année Baudelaire*, v. 16, 2012. Paris: Honoré Champion, 2013. p. 41 – 54.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise Curioni e Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GLEIZE, Jean-Marie. “Les Chiens s’approchent, et s’éloignent”. *ALEA*, v. 9, n. 2,
- “Bagatelas laboriosas” :: Eduardo Veras

julho-dezembro 2007.

GUYAUX, André et SCEPI, Henri (dir.). *Lire le Spleen de Paris de Baudelaire*. Paris: PUP, 2014.

IWAKIRI, Shoichiro. “Autoportrait du poème en prose”. *L'Année Baudelaire*, v. 13/14, 2009/2010. Paris: Honoré Champion, 2011. P. 181 – 193.

JOHNSON, Barbara. *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*. Paris : Flammarion, 1979.

KAPLAN, Edward K. *Baudelaire et le Spleen de Paris*. L'esthétique, l'éthique et le religieux. Traduction d'Élise Trogrlic. Paris: Classiques Garnier, 2015.

LABARTHE, Patrick. *Patrick Labarthe commente les “Petits poèmes en prose” de Baudelaire*. Paris: Gallimard, 2000.

MAULPOIX, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.

MAURON, Charles. *Le Dernier Baudelaire*. Paris: José Corti, 1966.

MURPHY, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire : Lectures du Spleen de Paris*. Paris: Champion Classiques, Honoré Champion, 2007.

SCHELLINO, Andrea. *Bibliographie du Spleen de Paris (1855 – 2014)*. Paris: Classiques Garnier, 2015.

SCHELLINO, Andrea. “Baudelaire et la prostitution “*fraternitaire*”, à propôs de *La Solitude*. *Méthode! Revue de Littérature*. Université de Pau. Vougeois, n. 24, 2014, p. 183 – 194.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

STEPHENS, Sonya. *Baudelaire's prose poems – The Practice and Politics of Irony*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

VALÉRY, Paul. *Œuvres. Édition établie et annotée par Jean Hytier*. Paris: Gallimard, 1957. Coll. Bibliothèque de la Pléiade, v. 1.

YOKOHARI, Makoto. “L'incognito, condition de la modernité”. *L'Année Baudelaire*, v. 13/14, 2009/2010. Paris: Honoré Champion, 2011. p. 119 – 135.