

BREVE HISTÓRIA DE UM ENCONTRO

(Baudelaire, o bobo e o saltimbanco ou o sacrifício e a Arte)

"Deux causes apparemment contradictoires provoquent cette crise narcissique qui apporte, avec sa vérité, la vision de l'abject. La trop grande sévérite de l'Autre, confondu avec l'un et la loi, la défaillance de l'Autre qui transparait dans l'effondrement des objets de désir. Dans les deux cas, l'abject apparaît pour soutenir "Je" dans l'Autre, l'abject est la violence du deuil d'un objet toujours déjà perdu".

Julia Kristeva, **Pouvoirs de l'horreur**

"Mais ce rire qui accuse l'opposition du plaisir et de la douleur (la douleur et la mort sont dignes de respect, tandis que le plaisir est dérisoire, désigné au mépris) en marque aussi la parenté fondamentale. Le rire n'est plus respectueux mais c'est le signe de l'horreur. Le rire c'est l'attitude de compromis qu'adopte l'homme en présence d'un aspect qui répugne, quand cet aspect ne paraît pas grave".

Georges Bataille, **Madame Edwarda**

Obra emblemática da modernidade, **Les Petits Poèmes en Prose** de Charles Baudelaire representam, a nível poético, aquilo que o ensaio sobre a pintura de Constantin Guys — **Le Peintre de la Vie Moderne** — significa a nível artístico: manifestos do moderno, ambos os discursos projectam para o centro da reflexão baudelaيرية sobre a *Arte*, a tensão constante entre o sonho e a realidade, entre o artificial e o natural, entre o estranho e o banal, entre a vida e a morte. Mas se o texto sobre o pintor do efémero e do evanescente inicia, em meados do século XIX, um novo pensamento sobre as relações pintor/escritor, os cinquenta "récits" que preenchem a profunda visão da existência cidadina inauguram, no âmbito de uma *estética da alteridade*, uma forma diferente, *sui generis*, de conceber a razão do *Outro*.

Walter Benjamin chamou à ambiguidade "a face escondida da dialéctica": na sociedade burguesa e capitalista do século XIX, dominada

pelo utilitarismo e pelo fetichismo mercantil, o que predomina são essas alegorias ambíguas, essas máscaras, simulacros e “duplos” a acusarem o reino do irrisório, do vulgar, do grotesco, do horrível e do falso. Longe nos encontramos da dialéctica clássica, de extremos exacerbados. Entre um *barroco da banalidade* e um “pathos de la révolte”, a obra alegórica de Charles Baudelaire testemunhará a sedução do jogo numa permanente *teatralização* do vivencial. Nada mais eloquente, aliás, do que estas palavras de desencanto do autor de **Les Fleurs du Mal**: “(...) La vie n’a qu’un charme vrai; c’est le charme du *Jeu*. Mais s’il nous est indifférent de gagner ou de perdre?” (1), a provarem a irremediável lógica do paradoxo e da ambivalência. É, afinal, nos seus meandros, que se tece a radicalidade de uma violência que o discurso poético baudelairiano saberá absorver e transmutar.

Quando em 1974, no seu longo e lúcido ensaio sobre **La Révolution du Langage Poétique** Julia Kristeva analisa os mecanismos semióticos inerentes à vanguarda literária de finais do século XIX, com especial incidência nas obras de Lautréamont e de Mallarmé, refere no seu capítulo sobre “L’Etat et le Mystère” a negatividade (no dizer de Freud, a “pulsion de mort”) que pode ser encontrada no interior dos textos poéticos que, simbolistas e decadentistas, surgidos entre 1860-1870, vão tentar ser o terreno ideal “(...) où a lieu la mise en procès du sujet du langage et de l’idéologie, cette mise en procès simultanée étant la seule garantie de la non-clôture du procès révolutionnaire” (2). Conscientes do fetichismo castrador — linguístico e antropomórfico — que lhes é imposto pela sociedade capitalista e mercantil, os discursos não querem ser apenas puros reflexos dialécticos da fragilidade e da inconsistência das estruturas sociais mas antes reivindicam, para o seu próprio interior, exigências transgressoras e até mesmo destruidoras. As práticas herméticas, preciosas e perversas antecipam, por vezes, a radicalidade da loucura (Nerval), da fuga (Rimbaud) ou do suicídio (Lautréamont).

Em Charles Baudelaire, acusado pelo II Império de “atentado à moral burguesa”, não é tanto a dissolução da forma que protagoniza a ruptura e a diferença. Na sua *poética maldita*, os caminhos da perversão conduzirão quase todos à crítica acerba à honorabilidade burguesa e à desmistificação da própria vocação estética no seio de um mundo burguês. Os caminhos da perversão conduzem, afinal, à alegoria e àquilo a que Christine Buci-Glucksmann chama “la fuite baroque des apparences”. Laboratório da modernidade, **Les Petits Poèmes en Prose** testemunham assim, na crise da aparência, a miséria metafísica e a ausência de espiritualidade. A modernidade torna-se então consciência de infelicidade e antecipação de um mundo catastrófico. Quando a morte se interioriza, o barroco torna-se moderno e a cidade, o espaço ideal da sua expansão.

O sonho de uma prosa poética capaz de evocar, musicalmente, os quadros triviais e quotidianos de uma grande cidade, realizou-o Charles Baudelaire em **Les Petits Poèmes en Prose**. Mais até do que em **Les Fleurs du Mal**, nessa recolha já escrita nos últimos anos da sua vida, o poeta, ao contrapor a multidão ao indivíduo, ao desenvolver o *leitmotiv* de um humano movendo-se num universo de formas cósmicas cuja maior virtude reside na crueldade, tenta ser — concomitantemente — o espectador desencantado e esperançoso de um real sórdido e banal: um “flâneur” solitário e clarividente, deambulando ao acaso nos meandros labirínticos de uma urbe, onde se interpenetram — em desígnio proliferante — tempos e espaços caóticos, não raramente fantasmáticos, a sugerirem, nas suas intercessões arabescas e sinuosas, a surrealidade que o próprio poeta persegue através desse permanente confronto com a alteridade, com a novidade, com o “bizarro”. O real transforma-se assim em imagem alegórica de uma “surnaturalité” e a topografia parisiense (espaço de excesso e de violência) serve de pretexto a essa vontade de tudo ver, de esgotar o campo do visível e do real, o que é, afinal, uma das maiores ambições baudelairianas.

Só que “ver tudo” (e nisto se centra a face do inconsciente da modernidade) equívale a “ver” de outro modo, ver sobretudo o invisível, o que está no além da aparência. É ver o não visível, é olhar o mundo por dentro, e, no fundo, amargamente reconhecer a teatralização do existencial. É aceitar a razão do “Outro”, sabendo no entanto que a ele e ao “mesmo” (ao “eu”) une uma similar desrazão, a mesma condenação a um não-Ser. É neste momento que o *prazer do olhar* se transforma em *dor do olhar*. Christine Buci-Glucksmann afirma-o, com toda a pertinência: “(...) Avec lui (Baudelaire) commence cette longue “souffrance de l’oeil” qu’évoque Hofmannsthal, et tous ses effets: une nouvelle définition de la “beauté moderne” liée à l’étrange, à l’horrible; une nouvelle conscience de la temporalité et du souvenir; un nouveau statut du poète désacralisé, sans aura culturelle, livré au fétichisme du marché”. E conclui: “ Une telle révolution creuse dangereusement le fossé entre la littérature et la vie, suscitant désormais cette “angoisse d’appauvrissement (Freud) propre à la mélancolie, au processus alterné de “centralisation, de vaporisation du moi” baudelairien (...)”

Um mundo transformado num teatro onde as aparências se eternizam, onde a ilusão cria antinomias permanentes com o real, onde os jogos alegóricos em excesso simbolizam a hiperconsciência dolorosa da *ausência*: tal é o microcosmos parisiense, lugar eleito de experiências radicais que, embora diversas, se unem todas na mesma “inquiétante étrangeté”. É perante ela pois, (Glucksmann vê-la-á enquanto “figure de l’archéologie de la modernité”), é nesse encontro permanente com o “bizarro”, com a

“nouveauauté”, com o “catastrophique” que se desenvolver a experiência do vazio, do impenetrável, do impossível. A melancolia baudelairiana resume assim a permanência sisífica de um desejo de “au-delà” utópico: é afinal de uma “idéalité vide” que Hugo Friedrich fala na sua obra sobre as estruturas fundamentais da poesia moderna (8). Mas embora o sentimento contínuo de um “Inconnu”, de um “Infini” nunca se altere, é no confronto com o real, com o vivido que se acentua não tanto a dor de uma *ausência* mas sobretudo o sofrimento de uma *distância*. É que olhar o quotidiano sórdido e grotesco é compreender (mas nunca aceitar) o mundo enquanto alegoria do esquecimento, memória irrisória de uma plenitude perdida. O reverso do material é pois a espiritualidade que, na poética de Charles Baudelaire se une à melancolia: não é o ideal de Beleza representado por essa figura nostálgica do Satã de Milton, vagueando em torno de um paraíso que outrora foi seu (9)?

Por isso é que os seres que sucessivamente se vislumbram nos quadros de intenso realismo descritivo de **Les Petits Poèmes en Prose**, se assemelham muito a figurações, de um mesmo rosto distante: velhinhas, loucos, vidraceiros ambulantes, “chiffonniers”, crianças, prostitutas, burgueses petulantes, artistas falidos, todos eles são simulacros de *Ideal*, cada um deles é máscara grotesca de uma totalidade que permanentemente desafia o ser que ainda possui laivos de espiritualidade. Dominique Rincé afirma, a este propósito: “(...) jamais Baudelaire n’a mieux traduit la présence du créateur au monde du quotidien, à ce “grand désert d’hommes” où il est contraint d’errer solitairement, débusquant l’ignoble, guettant le grotesque, soupçonnant le mystère et suggérant le sublime” (10).

Pressentimento dilacerador de um “gouffre” (11), a melancolia rivaliza com a ironia na sua ânsia de criar — para si própria — substitutos. Cada ser em **Les Petits Poèmes en Prose** (ou deveremos antes dizer, cada “não-ser”?) testemunha um dos desafios mais salientes de toda a poética baudelairiana: entre a rejeição do natural (sempre abominável) e a tentação do artificial (o verdadeiro artista será sempre um “dandy”), se geram imagens de um sentimento de “incompletude” atroz. A auréola de satanismo que sempre as envolverá ultrapassa qualquer tipo de crueldade gratuita e dilacerante: é caminho de cruz para aquele que, em vão, tentou o diálogo com o sublime e com a divindade.

Assim é o “homo duplex” baudelairiano: “(...) Il y dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade, celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre”. Assim serão as figuras do *bobo* (em “Une Mort Héroïque”) e do *saltimbanco* (em “Le Vieux Saltimbanque”) construções alegóricas a quererem ultrapassar referências essencialmente degeneradoras e deformantes para, no âmbito da dupla

postulação baudelairiana, se assumirem sobretudo enquanto imagens de *Ideal*. De outro modo não poderia o poeta rever-se nestes *alter-egos* especulativos e *travestis*: neles convergirão as prefigurações do “belo moderno”, as imagens da representação mítica do Artista, o tema do *duplo*, a concretização de uma dramaturgia interiorizada onde se equivalem, no mesmo ritual heróico, o sacrifício e a purificação.

Denúncia da aparência, da máscara e do ilusório, a poética baudelairiana vai surgir, tal qual afirma Walter Benjamin, enquanto contraponto dialéctico do modernismo triunfal do II Império. Em três dos mais importantes ensaios consagrados ao autor de *La Fanfarlo — Le Paris du Second Empire, Sur quelques thèmes baudelairiens e Fragments baudelairiens* reunidos posteriormente num volume incompleto — *Charles Baudelaire, un poete lyrique à l'apogée du capitalisme* — assim como em *Passages Parisiens* (14), o filósofo alemão tece, no âmbito da sua particular concepção de filosofia da história, considerações relevantes sobre o universo baudelairiano que analisa na utilização que faz da alegoria, no recurso ao quotidiano, no sentido agudo da finitude temporal, no tributo que paga ao tentar escapar à lógica mercantil do século XIX. A transformação de Paris em objecto de poesia lírica tem a ver com uma visão particular do moderno: a época presente, época do efémero e do transitório, é também espaço de morte ou de uma vida equivalendo à própria morte. A fragilidade dos simulacros, a banalidade e a fealdade do quotidiano afirmam-se paralelamente ao heroísmo inglório do criador (do artista) metamorfoseado em mercadoria (15), num produto de “mais valia”, por uma sociedade burguesa e capitalista, cujo materialismo utilitário privilegia a aparência (a rentabilidade, a funcionalidade) em detrimento da essência.

Dáí que para Charles Baudelaire toda a criação artística equivalha a um acto de heroísmo: as figuras heróicas emblemáticas do *bobo* e do *homem do circo* resgatarão, com a própria vida, o preço demasiado elevado da *Diferença*. No seio de um mundo adverso, à volta do criador se forjam as referências dramáticas do ostracismo, da marginalidade, do exílio, da fatalidade e da tragicidade: a *Arte* e a *Beleza* banidas do império do Útil e a *Morte* a concretizar a sacralização do Artista (do Homem de Letras) no âmago do profano e do vulgar. Assim nasce a figura paradoxal do “belo moderno” que Gérard Froideveaux tão bem delimita: “(...) Au lieu de célébrer l'évidence de l'Être et la confiance en l'histoire, le beau moderne ne peut qu'en constater l'évanescence au profit de doubles qui se substituent à lui: signes, simulacres, mythes ou fantasmagories. En même temps que la dualité fatale de l'homme, la modernité baudelairienne découvre la clôture de l'Être qui est désormais coupé de la pensée et rejeté sur lui même dans un silence irrémédiable”. E conclui: “La “modernité” tend tout droit vers une structure

textuelle qui, tel le "moi" proustien ou le "Livre" de Mallarmé, substitue à la plénitude apparente du réel la fantaisie d'une pureté méfiante et diaphane (17)."

Entre a aparência falaciosa e o ideal inatingível, vão-se delineando figurações do estranho, imagens de inquietação onde se cristalizam as ambivalências ser/parecer, ausência/presença, realidade/ilusão, vida/morte. Parábolas da terrível violência (o "estranho" enquanto "effrayant", "horrible", "catastrophique"), da destruição latente no ser humano, alegorias do efémero e do precário, o *saltimbanco* e o *bobo* reivindicam a crueldade sofrida pelos que estão sujeitos ao jogo social e assim se incluem na extensa galeria dos deserdados baudelairianos, cuja vertente banal, grotesca e vulgar denuncia o "déficit" e a "incomplétude". Figuras da horizontalidade (de um quotidiano asfixiante na sua fealdade e sordidez), juntam-se aos saltimbanco boémios de "La Muse Vénale", de "Bohémiens en voyage", de "A une femme saltimbanque", ao bobo de "La Mort des Artistes" e ao príncipe/bobo de "Spleen 3", no mesmo conhecimento da queda e do abismo. Figuras de ascensão e verticalidade, afastam-se da simples caricatura sarcástica ou dolorosa para simbolizarem, através da epifania irrisória da Arte e do Artista, o sublime do génio condenado à morte, o heroísmo, a abnegação e a própria amplitude prometaica do criador. Da paródia deformante ao sacrifício nobre e regenerador, a distância parece ser grande. É afinal a que separa a inconsciência do vulgo da lucidez dos "eleitos". Mas no âmbito de uma verdadeira metafísica da dor, esta (a eleição) só se atinge pelo sofrimento. O belo poema "L'Albatros" em *Les Fleurs du Mal* é disso paradigma.

Ao equacionarmos a dramaturgia interna baudelairiana em termos de consciência irremediável da dualidade, relevamos já a manifesta preferência do poeta pelos espaços de teatralidade, pelos lugares onde a atracção pelo artifício se pudesse sentir em evidência. Desde muito cedo Baudelaire a manifesta: "(...) Etant enfant, je voulais être tantôt pape, mais pape militaire, tantôt comédien. Jouissances que je tirais de ces deux allucinations" (18). Não é pois de admirar que as duas (entre outras) figuras escolhidas para incarnar em imagem estética extrema a revolta do artista (do poeta) ocupem espaços de ilusão onde mais fácil se torna a encenação do próprio vivido.

Enquanto que o *bobo*, Fancioulle, se move num espaço lendário de corte, o *saltimbanco* sobrevive no horizonte feérico e mágico de uma feira, de um circo. Jean Starobinski falara muito pertinentemente, a este propósito, de uma "mythologie substitutive": lugares de ilusão metamorfoseiam-se em lugares de verdade, onde vão eclodir as condenações à morte destas "projeções imaginárias" do artista. Aliás, o mesmo crítico justifica assim a eleição de um espaço lúdico, de jogo, transformado em lugar de ritual sacrificial: "(...):Le monde du cirque et de la fête foraine représentaient dans

l'atmosphère charbonneuse d'une société en voie d'industrialisation, un flot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l'illusion, les prodiges simples de l'adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions (...)” (20). Mas esta recolha baudelairiana vai mais longe: uma espécie de cumplicidade nostálgica com o esplendor feérico desses lugares de ludismo se pode descortinar nessa motivação íntima do poeta. Sobretudo porque “(...) le monde du cirque et de la fête foraine est comme un rêve éveillé: il nous offre, en pleine lumière, l'évidence de l'impossible (...)” (21).

Da ressurreição melancólica de um tempo arquetipal, paradigmaticamente longínquo (onde a Arte e o Artista se afirmavam em toda a amplitude regeneradora) nos falará “Une Mort Héroïque”. Num espaço lendário e arcaico de corte (teatro de crueldade, onde se mima o próprio “gouffre” existencial), a estranha e inquietante relação entre duas figuras hiperbólicas (o bobo e o príncipe) serve os desígnios baudelairianos da dualidade humana e justifica a intromissão da morte num universo de diversão e de euforia. Exigido em representação perante toda a corte (forma única talvez de resgatar a infeliz intervenção numa conspiração contra o poder real), Fancioulle mima, num perfeito virtuosismo, a arte em apoteose. Mas um assobio estridente que se faz ouvir (o pequeno pagem apenas serve os intuitos do príncipe sádico) paralisa-lhe os movimentos, petrifica-lhe o “élan” de transcendência e mata-o no auge da sua pantomima.

Não é em vão que todo o discurso poético avança por múltiplas transgressões e em violência contínua: a revolta do bobo contra o príncipe (uma relação estranha de cumplicidade amorosa conhece a ruptura cruel num gesto de revolta e de insubmissão, a querer talvez significar exigência de afirmação individual), o próprio interior anímico do monarca, “(...) amoureux passionné des beaux-arts, excellent connaisseur d'ailleurs, (...) insatiable de voluptés, (...) véritable artiste lui-même” (onde se conjugam o instinto do Mal e o amor da Beleza, onde em prefiguração satânica se adivinha a procura da voluptuosidade no mal, se superlativizam a crueldade e o despotismo), o desenrolar de todo o hiperbolismo representativo (a mestria de Fancioulle, o paroxismo criador e criativo tornado encarnação de um elemento ideal de Beleza e Arte, a concretização efémera do inacessível: “(...) Fancioulle fut, ce soir-là, une parfaite idéalisation qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle (...)” (23), a própria condenação final à morte (o olhar invejoso e destrutivo do príncipe transforma em drama feérico a denúncia do elemento sacrificial e trágico inerente a toda a criação artística) e a interiorização do conflito por um “eu” poético que nos exige em cumplicidade e que se torna o símbolo da própria imagem de angústia: “(...) Ma plume tremble et des larmes d'une émotion toujours présente me montent aux yeux tandis que je cherche à vous décrire cette inoubliable

soirée (...)” (24) — todos estes movimentos de violência transfiguram o férico do espectáculo numa irremediabilidade destruidora.

Nos interstícios da morte, o estilo alquímico de Charles Baudelaire metamorfoseará, então, graças ao seu extraordinário poder alegórico, a exteriorização de um acontecimento numa interiorização profunda e dramática de condenação. Fancioulle, herdeiro da longa tradição milenária dos “bouffons”, dos “fous” e dos “histrions” (25) torna-se assim a aplicação visível de toda uma metafísica da dor: pária social e pária espiritual, o bobo incarna a arte em perpétua demanda do *Ideal*. Prestes a cumprir-se, este furta-se irremediavelmente e exige a *passagem*, o ritual do sacrifício: a vida é exigida quando o sagrado se quer substituir ao profano. Charles Baudelaire pressentia-o, quando disse: “(...) on m’a donné de la boue, j’en ai fait de l’or” (26), ou quando por intermédio do narrador de “Une Morte Héroïque” falou da estranha amálgama entre “les rayons de L’Art et la gloire du Martyre”, acrescentando: “(...) Fancioulle me prouvait, d’une manière péremptoire, irréfutable, que l’ivresse de l’Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l’empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction (...)”

Quando no seu clarividente ensaio sobre **La Raison baroque: de Baudelaire à Benjamin**, Christine Buci-Glucksmann afirma: “(...) Avoir le cadavre en soi-même, seule nouveauté radicale et inquietante qui défait les certitudes acquises du “sujet”, c’est aussi se faire violence à soi-même, devenir victime et bourreau, voyeur et vu (...)” (28) sem dúvida alguma que se refere a uma das premissas fundamentais da melancolia baudelairiana: a da interiorização da morte, a da sua convivência com a vida no mesmo ser. Dessa violação inquietante nos falará uma outra história de **Les Petits Poèmes en Prose**: em “Le Vieux Saltimbanque”, sob um fundo de crónica parisiense, num ambiente festivo e indiferente de quermesse, a imobilidade e o mutismo de um velho saltimbanco simbolizam ainda o declínio do artista que outrora conheceu o apogeu, falam ainda de uma morte erigida em sobrevivência (anti)-heróica, revelam por fim a imagem fúnebre e residual da “réussite esthétique” para sempre condenada ao estertor.

A radicalização da violência assume-se desde logo na oposição de dois “lugares” dentro de um mesmo espaço de teatralidade (na feira, não faltam os espectadores — “les foules” — e os actores — “jocrisses”, “danseuses”, “queueus-rouges”, “Hercules sans front ni crâne” — que juntam os seus gritos na mesma alucinação vertiginosa). Figura emblemática da ausência, introduzido abruptamente no discurso por uma focalização restritiva que opõe um “partout” a um “au bout, à l’extrême bout”, o saltimbanco exemplifica, na irrefutável distância que o separa da multidão desbragada, um universo de ruínas investido por sucessivas negações, de tal modo visível

se torna a sua dupla destruição, tanto física quanto moral. O mesmo discurso "luxuriante" por onde respirou o clímax festivo (a atmosfera cintilante servida por uma imagística sinestésica excepcional, conhece múltiplos "crescendos" que criam e confessam a alucinação de um espaço lúdico, onde no entanto não faltam simulacros de vulgaridade (29)), esmera-se agora na "coisificação" do homem do circo. "Une ruine d'homme", "pauvre", "vouté", "caduc", "décrépit", "adossé à (...) une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abrupti (...) (30), eis como até nós chega essa imagem de saltimbanco espectral, envolto numa surrealidade fantasmagórica e a cuja pose petrificada se juntam os semas de miséria, de decrepitude, de apatia e de degeneração. Trata-se afinal de um corpo que mima a própria morte: a negatividade reiterada tal deixa supor: "Il ne riait pas, le misérable! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable; il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite (...)" (31).

Na penumbra da tenda, num lusco-fusco fabricado por "deux bouts de chandelle" (uma vez mais, a inversão da ordem normal: na penumbra, a lucidez dolorosa do saltimbanco a contrastar em plena luz, com a cegueira e a "insouciance" da multidão histórica), é bem o paradigma da abdicção e da renúncia que se desenha: o único elemento portador de vida continua a ser o *olhar* (não é através dele que a beleza manifesta a sua altivez e inacessibilidade? não é por seu intermédio que o artista (o poeta) desvenda e penetra o mistério do quotidiano?): "profond, inoubliable", só ele traduz o distanciamento e o ostracismo mas também espelha a clarividência e a superioridade. Entre um "dentro," e um "fora", o efeito patético da oposição surge terrível. Afinal, o saltimbanco testemunha a agonia infinita da arte exilada do seu verdadeiro "lugar".

Entre a ilusão da quermesse e a realidade sórdida e trivial de um ser que, tendo deixado de preencher o seu papel de "mercadoria", se vê ostracizado e marginalizado, se forja um poema em prosa de distâncias intransponíveis e de transgressões contínuas: a alegoria trágica final é, na tradução moderna de um drama existencial, o reflexo da hiperconsciência de uma irrecusável dualidade. O narrador dirá, ao interiorizar — dolorosamente — numa reflexão, o espectáculo da decadência visualizada (e a dor — ou a "má consciência" é tanto maior quanto, na tentativa de se aproximar do saltimbanco, o "eu" poético se vê — ou deixa — arrastar pela multidão, na qual acaba por se diluir, numa osmose de passividade, indecisão, indiferença e cobardia): "(...) Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut

plus entrer!" (32).

Da alegoria artística à metáfora literária, a "souffrance de l'oeil" de um dileitante parisiense, "flâneur", "homme du monde" e "homme occupé de travaux spirituels" introduz a própria identificação sofredora e a impotência subjacente à figura patética do saltimbanco reproduz a esterilidade artística e torna-se hieróglifo da impossibilidade poética no mundo burguês.

Simulações arcaicas de um mesmo desejo de epifania artística, o *bobo* e o *saltimbanco* evocam assim um horizonte de significações perdidas que o poeta anseia — sisificamente — por recuperar. "Créatures d'un désir regressif», no dizer de Jean Starobinski, ambos falarão da paixão dos primórdios, de um sonho de um mundo onde o criador pudesse experimentar, de forma perene, a apoteose e a euforia da sua obra.

Mas um eterno exílio espera-os: o bobo, Fanciouille, pagará com a própria vida o desafio prometaico. O saltimbanco, esse, incarnará a imagem de um "morto-vivo" vegetando nas agruras de uma modernidade materialista e vazia de anseios espirituais. Baudelaire duvidará sempre do poder regenerador da Arte num tal universo. Restar-lhe-á, em exigências catárticas, a eleição destas figuras de heroísmo fatal: a crueldade do "Outro" (da multidão, do vulgo) faz então nascer uma nova *Arte*: a que alia a apoteose à morte, o angellismo ao satanismo, o sofrimento à redenção. A alquimia é isso mesmo: transmutar em vida a morte, substituir a lama pelo ouro, transformar a queda em ascensão, a derrota numa vitória.

No universo decadente e conturbado de finais do século XIX, que maior triunfo para a *Arte* que conhecer a sua própria derrota? Jean Starobinski di-lo-á, de forma diferente: "(...) Quand l'ordre social se dissout, la présence du clown s'atténue sur la scène ou sur la toile: mais le clown descend alors dans la rue; c'est chacun de nous. Il n'y a plus de limites, donc plus de franchissement.

Subsiste la dérision" (33).

Charles Baudelaire será um dos mais puros intérpretes dessa "dérision". Mas não é apanágio do seu tempo esta reflexão desenganada sobre as próprias condições de sobrevivência da *Arte*, do *Artista*, do *Ser*, afinal. A filiação ancestral das figuras do "duplo" legitima-se desde Sócrates e a Idade Média. As farsas satíricas, os mimos das cortes medievais e renascentistas, os "clowns" de William Shakespeare, os intérpretes das danças macabras, o cortejo da *Commedia dell'Arte*, toda a mitologia romântica referem a sua identificação com essas construções alegóricas do *Deserdado*. Já mais próximo de nós Joyce e Henry Miller na literatura, Picasso, Toulouse-Lautrec e Paul Klee na pintura, Chaplin, Von Sternberg e Fellini no cinema perpetuam o *exílio* enquanto tema fundamental da *Arte* (34).

Charles Baudelaire sentiu-o, consciente e amargamente: na sua

poética, a maldição é pedra de toque ontológica. Assim como a visão do "gouffre": "(...) J'étais comme l'enfant avide, du spectacle/Haïssant le rideau comme on hait un obstacle .../Enfin la vérité froide se révéla: // J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore/M'enveloppait. — Eh quoi? n'est-ce donc que cela?/La voile était levée et j'attendais encore" (35).

Na modernidade, a epifania transforma-se em liturgia das dores. Mas só assim a *Arte* pode perpetuar-se: na contingência do efêmero e do transitório.

Maria do Rosário Pontes
Universidade do Porto

NOTAS

(1) Baudelaire, Charles, "Mon coeur mis à nu" in **Oeuvres Complètes**. Préface, présentation et notes par Marcel A. Ruff, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Intégrale, 1968, p. 625.

(2) Publicado em 1974, em Paris, pelas Ed. du Seuil, este livro continua a ser uma referência imprescindível para o estudo da linguagem poética e, essencialmente, para o conhecimento das vanguardas literárias no final do século XIX. Os propósitos por nós tecidos reflectem sobretudo a leitura do último capítulo, "L'Etat et le Mystère" (pp. 359 a 610).

(3) Kristeva, Julia - **La Révolution du Langage Poétique (L' avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé)**. Paris, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1974, p. 381.

(4) No prefácio - dedicatória a Arsène Houssaye, Charles Baudelaire dirá: "(...) Qui est celui de nous qui n' a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (...)"; in Baudelaire, Charles, **op. cit.** p. 146.

(5) Buci-Glucksmann, Christine - **La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin**. Paris, Ed. Galilée, Coll. Débats, 1984, pp. 75 e 76.

(6) **Idem, ibidem.**

(7) **Idem, p. 73**

(8) A obra em questão, publicada em França em 1976, dedica todo o seu capítulo II a "Baudelaire: poète de la modernité". Trata-se de **Structures de la Poésie Moderne** (Trad. de l' allemand par Michel—Francois Demet), Paris, Ed. Denoël/Gonthier, 1974.

(9) Em *Fusées*, Baudelaire explicará a aliança entre a "Beauté" e o "Malheur", dizendo: "(...) Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie (en) est un des ornements les plus vulgaires; — tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (...) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. — (...) obsédé par ces idées, on conçoit qu' il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan* — a la manière de Milton." In *op cit.*, p. 626.

(10) Rincé, Dominique — **Baudelaire et la modernité poétique**, Paris, P.U.F., 1984, p. 126.

(11) A vertigem do "gouffre", do abismo, é figura chave da poética baudelairiana. Em "Mon coeur mis à nu", o poeta confessará: "(...) Au moral comme au physique, j' ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l' action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.

J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige (...)" In *op cit.*, p. 640.

(12) **Ibid., ibid., p. 632**

(13) Benjamin, Walter — **Charles Baudelaire, un poète lyrique à l' apogée du capitalisme**. Paris, Payot, 1982.

(14) Benjamin, Walter — **Passages Parisiens**, Paris, Ed. du Cerf, 1989.

(15) Sobre a transformação da obra de arte em mercadoria e em fetiche, o capítulo III do livro de Giorgio Agamben — **Stanza, Parole et fantasme dans la culture occidentale** (trad. de l'Italien par Yves Hersant), Paris, Christian Bourgois Editeur, 1981, contém uma reflexão fundamental, a partir dos textos consagrados por Baudelaire à *Exposition Universelle de 1855* (cf. chapitre III. "Baudelaire ou la marchandise absolue", pp. 78 - 84).

(16) Froideveaux, Gérard — "Modernisme et modernité. Baudelaire face à

son époque" in *Littérature*, Paris, Lib. Larousse, n° 63, octobre de 1986, p. 103.

(17) *Ibid.*, *Ibidem*.

(18) Os poemas referidos — "La Muse Vénale", "Bohémiens en voyage", "A une jeune saltimbanque", "La Mort des Artistes" e "Spleen 3" — fazem parte da recolha *Les Fleurs du Mal* (Introduction, relevé de variantes et notes par Antoine Adam), Paris, Ed. Garnier Frères, 1961, e encontram-se respectivamente nas pp. 18, 21, 92, 152 e 80.

(19) Baudelaire, Charles, "Mon coeur mis à nu" in *Oeuvres Complètes...*, p. 638.

(20) Starobinski, Jean — *Portrait de l'Artiste en saltimbanque*. Paris, Ed. Champs-Flammarion, 1983, p. 6.

(21) *Ibid.*, p. 116.

(22) Baudelaire, Charles, "Une mort héroïque" in *Les Petits Poèmes en Prose* (Chronologie et introduction par Marcel A. Ruff), Paris, Ed. Garnier-Flammarion, 1967, p. 103.

(23) *Ibid.*, p. 105.

(24) *Ibid.*

(25) A este propósito e para além do livro já referido — *Portrait de l'Artiste en saltimbanque* — Jean Starobinski propõe em "Note sur le bouffon romantique" (in *Cahiers du Sud*, Marseille, 1967, 53^e année, n° 387-388, p. 270-275) uma leitura diacrónica do sincretismo romântico, a nível de tal problemática.

(26) Baudelaire, Charles — "Mon coeur mis à nu" in *Oeuvres Complètes*, ..., p. 634.

(27) Baudelaire, Charles, "Une mort héroïque",..., p. 105.

(28) Buci-Glucksmann, Christine — *La raison baroque: De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Ed. Galilée/Coll. Débats, 1984, p. 80.

(29) O *abominável* e o *abjecto* incarnam nessas figuras de "jocrisses", "queueus-rouges", "danseuses". "Hercules sans front ni crâne" soltando "bons mots", "plaisanteries d' un comique solide et lourd": protagonizando — ao belo prazer baudelaireano — a contaminação do maravilhoso e do fantástico pelo vulgar e pelo grotesco. A própria sensação olfactiva é disso exemplo, quando o "odeur de friture" que se expande é confundido com o "encens de cette fête". A ironia discursiva tem

um objectivo evidente: confundindo as ordens, invertendo-as até, o poeta veicula não a divinização do profano mas antes a profanação do divino: o "gouffre d' en bas" invertido nessa condenação de figuras de verticalidade e ascensão.

(30) Baudelaire, Charles — "Le Vieux Saltimbanque" in **Les Petits Poèmes en Prose**,..., p. 68.

(31) *Ibid.*.

(32) *Ibid*, p. 69.

(33) Starobinski, Jean — **Portrait de l'Artiste en Saltimbanque**,..., p. 140.

(34) O livro de Starobinski, publicado pela primeira vez pelas Ed. d'Art Albert Skira, é exímio nesta visão diacrónica, já que o crítico não esquece a subtil teia das correspondências artísticas que se urde em torno de tal questão.

(35) Baudelaire, Charles — "Le rêve d' un curieux" in **Les Fleurs du Mal**,..., p. 154.