

**SOB UM OLHAR LEVYANO: A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA EM *OS
ULTIMOS DIAS DE CHARLES BAUDELAIRE* DE BERNARD-HENRI LÉVY**

Ana Carolina Machado Diniz

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Guimarães de Faria

UFRJ
Faculdade de Letras
2021

ANA CAROLINA MACHADO DINIZ

DRE: 115097306

**SOB UM OLHAR LEVYANO: A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA EM *OS
ULTIMOS DIAS DE CHARLES BAUDELAIRE* DE BERNARD-HENRI LÉVY**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciatura em Letras na habilitação
Português / Francês.

Prof.^a Dr.^a Maria Lucia Guimarães de Faria, UFRJ

Rio de Janeiro

2021

Machado Diniz, Ana Carolina
MD585s Sob um olhar levyano: a construção
literária em Os últimos dias de Charles
Baudelaire, de Bernard Henri Lévy / Ana
Carolina Machado Diniz. -- Rio de Janeiro,
2021.
66 f.

Orientadora: Maria Lucia Guimarães
de Faria. Trabalho de conclusão de
curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Faculdade de Letras, Licenciado em
Letras: Português - Francês, 2021.

1. Literatura Francesa Contemporânea. I.
Guimarães de Faria, Maria Lucia, orient. II.
Título.

“Palavra puxa palavra, uma idéia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução, alguns dizem que assim é que a natureza compôs as suas espécies.”

(Primas da Sapucaia, Machado de Assis)

“A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.”

(Brás Cubas, em Memórias Póstumas de Brás Cubas)

Em memória de Edson Rosa da Silva

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Aos meus pais, Graça e Sergio, pela vida, pelos valores, pela priorização da educação, pelo suporte emocional e financeiro e, acima de tudo, pelo amor. Não consigo imaginar pais melhores do que vocês.

Às minhas irmãs, Ana Luisa e Maria Elisa, primas Luciana e Andrea e avó Elsa (*in memoriam*), pelo carinho, incentivo, aprendizado, presenças constantes e por serem referências de mulheres fortes.

À minha orientadora Maluh, por todo o saber compartilhado, por me devolver o gosto pela literatura e pelo fascínio com que estuda e ensina. Definitivamente essa monografia não seria possível sem você.

Aos amigos de vida toda, Andrea, Diego, Marcelo Poppolino e Max Lima, pela escuta, pelo apoio, por tantos aprendizados, pela poesia diária, amigos sem os quais a vida não teria o mesmo significado.

Ao amigo João, a quem devo muito, toda força, todo apoio e carinho e em quem me inspiro a ser sempre minha melhor versão e sem o qual essa travessia não seria possível.

Aos meus amigos de colégio, Livian e Emmanuel, por entender minha amizade, pela ajuda, pelas broncas, colo e risadas.

Aos meus amigos de habilitação francesa, Ana Leal, Julia Cataldo e Paula, que tornaram a caminhada mais leve.

Aos professores da graduação Luiz Balga, Ronaldes de Souza, Marcelo Jacques e Edson Rosa (*in memoriam*), pelo cuidado, dedicação e comprometimento com o ensino, me mostrando o tipo de profissional que quero ser.

À professora regente do estágio da licenciatura, Fernanda Brack, do Colégio Pedro II, por ter me ensinado tanto sobre a prática de ensinar no Brasil.

A meu namorado Rafael, pelo apoio, pelo amor, pelo companheirismo de sempre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
A ARQUITETURA DA OBRA	10
MADAME LEPAGE	14
CHARLES NEYT.....	21
JEANNE DUVAL	26
AUGUSTE POULET-MALASSIS.....	32
MADAME AUPICK.....	36
PADRE DJONCKER	39
VERDADE OU MENTIRA?	42
O EXPURGO PRECEDE A QUEDA	52
O LIVRO É AUTOR DO HOMEM.....	56
SUA OBRA É O QUE É.....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66

INTRODUÇÃO

Talvez pareça estranha à primeira vista a ideia de fazer uma monografia sobre um livro que tem como premissa retratar os últimos dias de vida de um homem, ainda mais de Charles Baudelaire. No entanto, os motivos que me fizeram escolher esse romance foram mais complexos e relevantes do que apenas ter em seu título o nome de um dos maiores poetas da língua francesa.

Os últimos dias de Charles Baudelaire me pareceu a obra ideal a ser abordada em minha monografia, justamente por sua rica e complexa estrutura narrativa: a aparente unidade do romance desvela uma miríade de narradores e não apenas um, como em um romance tradicional. Além disso, esse livro ecoa, de certa forma, a maneira como eu acredito ser o espaço da escrita literária moderna: inventivo, livre, e não convencionalizado pelo meio externo ao qual se quereria submetê-lo.

Tendo o entendimento de que a obra tem suas bases no universo poético de Baudelaire e também parte de um conhecimento profundo da biografia do autor, foi-nos necessário penetrar nesse mundo de cartas, artigos, biografias e textos do poeta. O objetivo era justamente fugir do uso da obra como mero pretexto de uma teoria pré-existente a ela e entender as armadilhas de um jogo muito bem armado no interior dessa escrita. No entanto, a complexidade de abordar a obra de Lévy se torna ainda maior quando se descobre que quase não existem estudos sobre ela, apenas entrevistas concedidas pelo autor e comentários de leitores acerca da frustração do livro enquanto escrita não-biográfica.

Um dos poucos artigos encontrados que traz uma abordagem original sobre a análise estrutural da obra é o do professor doutor Marcelo Jacques de Moraes, intitulado “Les derniers jours de Charles Baudelaire, de Bernard-Henri Lévy: l'écriture comme traversée d'une œuvre”, onde, como o título evidencia, ele concebe a obra de Lévy como um processo de travessia do qual se faz testemunha. Assim, segundo Marcelo, as ressonâncias de vozes da obra despontam no silêncio da leitura, não mais transformando o livro em objeto de desejo, mas se materializando e se performando no corpo desejado da obra de arte, instaurando novas possibilidades de verdade e alargando seus limites.

Essa travessia, ainda segundo Marcelo, tem como testemunha a própria escrita, impositiva a partir do desejo atribuído a um Outro, de maneira que o silêncio, que seria suficiente para Baudelaire, é justamente o que mobiliza Lévy a decifrá-lo. Dessa maneira, seria possível uma reflexão acerca das diversas vozes que compõem o romance, o impulso de escrita

que faz de Charles Baudelaire incitador e causa dessa escrita, além de autor que subverte aquilo que testemunha por verdade e reivindica a autoria de uma outra versão.

O artigo referenciado dialoga com esse trabalho na medida em que tenta desvendar as amarras narrativas que fazem a obra de Lévy rica de originalidade, não apenas na releitura da obra de Baudelaire, mas em si mesma, instaurando um questionamento acerca da potência da criação literária e suas múltiplas possibilidades. Nesse mesmo artigo, Marcelo propõe uma pergunta à qual ele mesmo vai responder no desenvolver de seu trabalho, por um caminho diferente do adotado nesta monografia, mas que ecoa neste trabalho e traz para ele um peso significativo com a ajuda do qual me arrisco a desvendar a obra¹:

Mais par où commencer la traversée de ce sommeil apparent, de ce "mal nouveau", comment "dissiper la brume" de ce cerveau, comment pénétrer ce monde silencieux et vacant, comment, pour employer une expression de Baudelaire, *être à la fois soi-même et autrui*, le narrateur-témoin Bernard-Henri Lévy et le poète-muet Charles Baudelaire ? (MORAES, 2011, p. 9 – grifos meus)

Os últimos dias de Charles Baudelaire está longe de ser uma obra de redenção e também se distancia de uma biografia que procura no sujeito a dimensão de uma obra. Ao contrário, é a alegoria do tédio baudelairiano que constitui uma espera sem objeto, onde, de fato, nada acontece nem acontecerá, apenas encarna-se um desejo que se performa como expectativa – as nossas e as do romance. E é nesse momento que a autoironia tão presente na obra de Baudelaire acontece. Lévy a leva à potência máxima ao tensionar o que se afirma que é e o que se nega a ser por meio da escrita.

Como consequência, esta monografia tem por intuito entrar no jogo narrativo levyano e repensar a maneira pela qual se realiza a leitura da obra de Charles Baudelaire, levantando aspectos de composição do romance. Acredito que assim se possa chegar a um entendimento mais integral não apenas deste romance, mas da importância dos aspectos da poesia de Baudelaire como um todo.

¹ Mas por onde começar a travessia desse sono aparente, desse “novo mal”, como “dissipar a névoa” desse cérebro, como penetrar esse mundo silencioso e vago, como, para empregar uma expressão de Baudelaire, ser ao mesmo tempo, você mesmo e um outro, *o narrador-testemunha Bernard-Henri Lévy e o poeta-mudo Charles Baudelaire?* (tradução minha)

A ARQUITETURA DA OBRA

Um poeta condenado ao silêncio no fim de sua vida. Esse é o caminho pelo qual penetra o romance *Os últimos dias de Charles Baudelaire*, em que Bernard-Henri Lévy mistura elementos ficcionais a dados biográficos do poeta. A composição desse livro propõe uma leitura da obra de Baudelaire e, sobretudo, constrói um romance autônomo, que coloca em questão a própria literatura e a tessitura do texto poético. O que Bernard-Henri Lévy faz é transformar o poeta em personagem. Temos acesso, então, a um poeta fadado à prisão das limitações de seu corpo doente e a um narrador que também se desdobra em personagem e que, indo ao encontro de sua maior inspiração literária, decide virar seu secretário.

À medida que a história avança, nos aproximamos e nos distanciamos do espetáculo do livro, compramos a história do poeta em seus últimos dias, como uma espécie de biografia redentora de alguma possível lembrança de vida, mas, no momento seguinte, essas certezas se esfacelam por meio da própria narrativa. Assim, o livro de Lévy brinca com o que seria um dos grandes movimentos de toda história: a verdade, ressuscitada aqui através da memória.

Essa tentativa de contar uma história por meio da lembrança dos personagens que conviveram com o grande poeta, seja no presente da narrativa ou em alguma instância do passado, faz com que a ideia de verdade e a ideia de mentira se plasmem como escritura do próprio texto que se pensa como literatura e vai se tecendo bem diante de nossos olhos. Para acompanhar essa mutabilidade do romance, aparecem nessa composição narrativa os múltiplos papéis disponíveis na vida “real” de Baudelaire. Assim, a narrativa *levyana* promove a interação e o surgimento dos vários gêneros e registros do discurso literário: os monólogos de Madame Lepage, os relatos do fotógrafo e amigo Charles Neyt, o diário da amante negra Jeanne Duval, a carta do editor do poeta, Auguste Poulet-Malassis, e as cartas do padre Dejoncker e da Sra. Aupick, mãe de Baudelaire, enviadas ao narrador.

A junção desses textos variados impulsiona a tessitura de um texto maior protagonizado pela voz do narrador, que, em busca de uma suposta última biografia do poeta, reinventa o todo a partir de fragmentos. Com isso, o que sobressai no estilo de Lévy é o multiperspectivismo narrativo, que permite esse jogo sucessivo de não assumir nada por verdade absoluta, tomando por diferentes pontos de vista aquilo que se apresenta como realidade. O jogo é alternado entre os múltiplos narradores que, ora corroboram o que foi contado, ora o refutam, criando assim o apagamento de um sujeito central muito comum à literatura tradicional. Nessa obra, a realidade só pode ser compreendida por aproximação, sobretudo quando os múltiplos pontos de vista se

contradizem.

Como os pontos de vista são múltiplos, o mundo e a vida do poeta se revelam de acordo com aqueles que apresentam suas versões, desse modo criando-se uma pessoa *fingida*², com suas afetações emocionais e cognitivas. Assim, é através dessa multiplicidade de olhares que se mostra a grandeza da obra: o real é interpretado de maneira infinita, não podendo ser dado como fato consumado e encerrado em si mesmo, que se tornaria vigente para sempre. A narrativa de Lévy está disposta a vivenciar a infinitude potencial da *escritura*, tanto a de si mesma enquanto romance quanto a do poeta Baudelaire.

É nessa potência que o narrador anula qualquer posição determinista de realidade como algo exterior à obra. Quando o livro começa, Baudelaire é um homem moribundo tomado pela sífilis em um quarto de hotel em Bruxelas que, aos poucos, vai perdendo sua sanidade, mas que recupera a sua voz e é por ela recuperado. O que passa a existir, então, é o silêncio das certezas: o que se apresenta diante de nossos olhos? é o poeta enfrentando suas memórias? o que teria de fato se passado nesses últimos dias? o quanto a obra de Baudelaire ressignifica sua própria vida? ou o contrário? É por essas janelas do silêncio real que as ressonâncias da memória ficcional se insinuam. Charles Baudelaire, dentro dessa obra, é por excelência a encarnação da sedução de seu silêncio.

No entanto, é dentro dessa inércia que antecede seus últimos dias que acontece o tempo de reflexão, concomitantemente ao ensinamento teórico de como se faz um romance moderno, nascendo aqui a biografia, não de um homem, mas de seus escritos, de sua obra, ou, como bem explica Edson Rosa em seu artigo *Da leitura às avessas ao Narciso estilhaçado*, “a análise da obra de Baudelaire que o romance de Lévy parecia camuflar sob a etiqueta de uma biografia” (ROSA, 1990, p. 149).

A função poética invade a obra e se volta para o próprio texto, uma vez que a linguagem usada deixa de ser referencial, colocando em questão a própria ideia de sentido. O que começa como a história de um poeta a alguns dias de sua morte se transforma em reflexão sobre o ato de escrita. O corpo ao qual temos acesso agora é o do papel em branco, o jogo é o da possibilidade de tudo que foi, não foi, pode ser ou poderia ter sido. O pacto de verossimilhança com o leitor existe, ele é o fio condutor de toda a literatura, mas esse pacto é refeito – sob outras condições – durante todo o decurso da obra. Toda a autorreferência literária perpassa também pela leitura que o narrador faz de *As Flores do Mal* e de tudo que a acompanha: a recepção

² Referência ao conceito de fingimento do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, que se reporta ao verbo latino *fingo*, que significa “plasmar”, “modelar”, “fazer”.

negativa por parte daqueles que viam na tradição da poesia uma tentativa de resgatar a humanidade; a procura pela glória e pela fama; a exclusão de um poeta e de todos os seus contemporâneos; o escândalo das amantes, da sífilis, dos problemas com o pai; as complicações envolvendo o padrasto e a igreja; o excesso de zelo da mãe; a ideia de um poeta tomado, não pela inspiração, mas pelo trabalho físico-mental; as questões de plágio e a negatividade; o encargo de ser o portador de uma tradição da crise e o futuro da literatura – tudo isso exposto na biografia do homem mas, principalmente, na biografia de sua obra.

A realidade se acomoda à obra até eclodir na palavra baudelairiana por excelência: *infini*. Um verdadeiro estudo se apresenta sobre/sob a forma do traço do infinito (LÉVY, 1988, p.122), uma equivalência entre imagem e discurso, uma linguagem que se impõe a todo o momento até que o infinito seja o próprio real. Toda a teoria do texto está contida aí: palavras que se distanciam do seu apelo etimológico, guardando também seu rastro de outros textos, outras leituras e outras traduções, ou seja, palavras nunca encerradas em si mesmas.

O livro de Bernard-Henri Lévy é dividido em seis partes, cada uma subdividida em cinco seções, as quais chamarei de capítulos. Os capítulos em que um narrador assume a narração em terceira pessoa estão apenas numerados, sem título. Eles são intercalados por capítulos conduzidos por variados narradores-personagens, todos numerados e intitulados de acordo com cada gênero literário em que os discursos dos personagens são vazados.

O romance inicia sua narrativa por meio da descrição do quarto no Hotel Grand-Miroir, onde ficou hospedado Charles Baudelaire em seus últimos dias. No livro, há a invocação de sensações através de imagens e cheiros, transportando o leitor para a cena numa espécie de sinestesia. A imagem de um quarto de hotel pequeno, nada glamouroso, com ar pesado e enjoativo, em “un mélange, indéfinissable, d’absinthe, de tabac froid, de laudanum, de maladie.”³ (LÉVY, 1988, p. 11), dá ao leitor a noção desconfortável e até mesmo chocante e decadente dos últimos dias do famoso escritor, que não passa da sombra de um homem retratado em um quadro em frente ao seu leito, que entendemos mais tarde se tratar de seu pai.

Baudelaire neste primeiro capítulo é descrito como mera representação física de um corpo tomado pelas limitações de sua doença, que o condicionou ao silêncio, à afasia, a dores e a crises. Não há mais *spleen*, nem tédio, nem desavenças, nem glórias, “c’est le temps mort, pétrifié, qu’il sent maintenant couler en lui.”⁴ (p. 13). O narrador nos dá uma única pista em relação ao tempo em que ocorrem esses últimos dias: já se passaram quatro anos desde o

³ “uma mistura indefinível de absinto, tabaco frio, láudano, doenças.”

⁴ “É o tempo morto e petrificado que ele agora sente fluindo através dele.”

estopim da enfermidade. Porém, em meio ao aparente relato biográfico, o narrador ironiza a pretensão de se narrar a vida de alguém: “Ce que fait cet homme? Rien. Enfin rien de notable. Il est là, simplement. Immobile. Sous ses draps.”⁵ (p. 11)

⁵ “O que faz aquele homem? Nada. Ou melhor, nada digno de nota. Está lá, simplesmente. Imóvel. Sob os lençóis.”

MADAME LEPAGE

Intitulado “O monólogo de Madame Lepage”, o segundo capítulo apresenta o Baudelaire doente a partir do olhar da zeladora do quarto de hotel em Bruxelas. Dentro da composição do romance, a situação narrativa muda. Trata-se agora de um relato em primeira pessoa, em que o narrador passa a assumir a figura de Madame Germaine Lepage, uma mulher que se mostra, no decorrer do monólogo, extremamente religiosa, desconfiada, fofqueira e não muito contente com os hábitos de seu inquilino. Madame Lepage vai começar sua narração pela manhã seguinte à crise “escandalosa” vivida na noite anterior por seu hóspede. Seu relato é conduzido em uma linguagem simplória, por vezes, fora da norma, equivalendo a um relato oralizado e não escrito, além de ser entremeado de bastante humor, o que saltará aos olhos do leitor.

O olhar de Madame Lepage sobre Baudelaire é determinado pelo animalesco, tosco e jocoso, e ela usa diversos adjetivos para descrevê-lo, dentre os quais, vagabundo, porco e janota, deixando claro, sempre que possível, o que ela pensa sobre seu hóspede não tão ilustre:

[...] C'est pas qu'il était méchant, comprenez bien. C'est même pas que je l'aie jamais pris à faire quelque chose de mal contre quelqu'un. Mais il y avait un côté chez lui, même quand il avait pas de mauvaises pensées, qui vous mettait fatalement mal à l'aise. C'était peut-être ses yeux, noirs comme des boutons de bottine, qui voyaient toujours où il fallait pas. C'était peut-être sa voix, pas catholique non plus, qui faisait jamais un effort pour être aimable, mais qui vous détachait chaque mot – ah! ça, pour les détacher, il les détachait, on aurait dit qu'il les mastiquait – comme si c'était des menaces qu'il vous tambourinait.⁶ (p. 20).

Alguns capítulos à frente, entendemos que ela já ouviu falar sobre o poeta, sabe de sua fama na França, mas parece não se importar tanto com isso. Madame Lepage segue seu monólogo atendendo a um pedido do médico Malassis, a quem sempre se refere pelo título

⁶ [...] Não era que fosse mau, compreendam bem. Nem mesmo que eu o tenha jamais visto fazendo alguma maldade contra alguém. Mas havia algo nele, fatalmente desconfortável. Eram talvez seus olhos negros como botões de botinas, que sempre espiavam onde não deviam. Era talvez sua voz, nada católica, que nunca fazia um esforço para ser amável, mas que escandia cada palavra – Ah! Isto, para destacá-las, poderia se dizer que ele as mastigava – como se fossem ameaças que martelasse.

de *monsieur*. O pedido é o de não deixar seu paciente dar um passo devido a condição debilitada de saúde. Percebemos o contraste que ela faz entre o médico e a figura do poeta:

[...] quand Monsieur Malassis me demandait une chose, c'était pas des demandes, c'était des ordres. Il était si bien, Monsieur Malassis! Si bon genre! Si distingué! Si gentil avec ça! Si poli! Madame Lepage par-ci... Madame Lepage par-là... Est-ce que ça va comme vous voulez, Madame Lepage... Est-ce qu'on peut faire quelque chose pour vous. Monsieur Lepage... Ah ça, côté politesse, c'était le contraire de notre zigoto. Lui, faut pas chercher, c'était tout l'un, tout l'autre.⁷ (p. 21)

Arrumando-se para sair com a desculpa de que o médico teria recomendado que ele fosse à luta, Baudelaire anuncia que vai ao encontro de um mestre de esgrima. A senhoria, encarregada da missão dada pelo médico, decide seguir seu hóspede pela cidade de Bruxelas para relatar a seus interlocutores tudo o que acontece. Mas não sem antes descrevê-lo de maneira ridícula, irônica e pitoresca:

Il a mis ses gants beurre frais, ses guêtres, son pantalon que je suis bien placée pour savoir qu'il est troué là où je pense, mais il a pas son pareil, ça je reconnais, pour vous accommoder un trou de pantalon entre la redingote et le gilet. [...]

Pauvre Monsieur! Ah ça pour ça oui, pauvre Monsieur! Autant là-haut, dans l'escalier, il avait encore une allure, autant là, dans la rue, avec sa cravate, ses grands airs, sa redingote cache-misère et son chapeau de cérémonie, il fait plutôt pitié qu'autre chose. Pensez: un haut-de-forme! En pleine journée! Et en soie s'il vous plaît! Avec ces bords larges qu'il commande dans une maison de Paris mais qui, ici, à Bruxelles, font tout ce qu'il y a de déplacé. Ajoutez à ça qu'il arrive pas à marcher droit. [...] il avait l'air de quelqu'un qui aurait perdu sa trace et qui accourait après.⁸ (p. 21-2)

⁷ [...] quando monsieur Malassis me pedia uma coisa, não eram pedidos, eram ordens. Ele era tão direto, monsieur Malassis! Tanta classe! Tão distinto! Tão gentil! Tão educado! Madame Lepage daqui... Madame Lepage dali [...] Nisso, isto é, quanto à educação, era o contrário de nosso janota! Aquele nem preciso dizer, era ora uma coisa, ora outra.

⁸ Colocou as luvas cor de manteiga fresca, as polainas, as calças que posso garantir que estavam furadas lá mesmo, mas não tem ninguém que se compare a ele, tenho que reconhecer, nisso de remendar um buraco na calça entre o redingote e o colete.[...]

Pobre monsieur! Ah, quanto a isso, pobre Monsieur! Enquanto lá no alto, na escada, ainda mantinha um certo porte, ali, na rua com sua gravata, seus ares importantes, seu redingote esconde-miséria e seu chapéu de cerimônia, dava mais pena do que outra coisa. Pensem só: uma cartola! Em pleno dia! E de seda, faça-me o favor! Com aquelas abas largas que ele encomenda numa casa de Paris, mas que, aqui, em Bruxelas, é tudo o que há de mais inadequado. Acrescentem a isso que ele não consegue andar direito [...] parecia alguém que tivesse perdido seu próprio rastro e corresse atrás dele.

Essa é a primeira representação de Baudelaire feita por uma pessoa que teria convivido com ele em seus últimos dias. Madame Lepage é uma mulher simples, comum, aparentemente sem estudos, cuja única informação é de que seu hóspede é um poeta. O que Lévy faz aqui, através do monólogo da personagem, é destituir o poeta de sua grandeza literária, imputada ao grande escritor pela história e até por ele mesmo. O autor tira dele sua auréola e o joga na cidade moderna e estrangeira, no dia a dia de sua vida, em seu lado mais frágil e menos “digno”, tal como acontece em sua poesia, no que seria um desencantamento da experiência.

O Baudelaire apresentado por Madame Lepage é um homem que contrasta com o próprio Baudelaire apresentado no início do livro pelo narrador. Estando ainda bem para perambular pela cidade, ele em nada se parece com aquele primeiro moribundo, que ia perdendo lentamente a razão. Então, assim, de repente, em apenas uma noite, aquele homem catatônico voltou, ainda, que com sequelas, a ser o que ele supostamente era? E, além disso, esse personagem apresentado por ela entra em choque também com Charles Baudelaire, o poeta real do imaginário literário coletivo, o que seria responsável pela reinvenção da modernidade, aquele que está contido no título do livro e que foi objeto de estudo de tantas biografias.

Seguimos no monólogo da senhoria, que faz uma espécie de investigação policial, se escondendo, se esquivando, fazendo de tudo para acompanhar de perto seu inquilino, nos narrando não apenas tudo que vê, mas tecendo comentários engraçados sobre as aventuras e os comportamentos daquele homem. Através de seu relato, flanamos junto dela por Bruxelas: a primeira parada é na academia de bilhar, logo em seguida, no café de l’Amitié – botequim favorito dele – e, por fim, o quarteirão da Putterie, cujo nome já nos diz muito. Nesse momento, Madame Lepage descreve a si mesma em uma espécie de fluxo de consciência:

[...] moi, Germaine Lepage, qui étais pas un prix de vertu, d’accord, mais quand même, il y a des limites, ça me donne déjà le scrupule. Alors d’en parler maintenant! D’en faire des gorgées chaudes! Est-ce que vous me voyez, avec la tête et les manières que j’ai, musarder dans ces rues que même à cette heure de la matinée une honnête femme devait pas s’y aventurer? Je suis pas bégueule, notez bien. Je suis comme tout le monde, rapport à ça. Je sais que ça existe. Peut-être même que c’est comme les égouts : pas propre mais indispensable. Et du moment qu’on me ramenait pas les filles au Grand-Miroir (encore que j’en aie installé une, moi, dans le temps, mais attention! c’était une convertie! et c’était, comme qui dirait, dans le conteste de mes œuvres!), je voyais pas d’inconvénient à ce que les maris aillent s’y

soulager.⁹ (p. 24)

Aqui, ela tenta passar uma imagem de si mesma que não corresponde ao que se apresenta diante de nossos olhos: tudo que ela diz não ser, ela é. Essas formulações reforçam no relato o caráter de oralidade e de descontração e também a ideia de conversa jogada fora, além de antecipar um possível julgamento do leitor sobre ela. Esse passeio termina com o poeta de volta ao hotel com “une tristesse dans les épaules qui était pas celle d’un miché qui a fait son affaire. Et il a repris le chemin du Miroir avec le pas chaloupé du type qui aurait une drôlerie dans les jambes”¹⁰ (p. 26).

Continuação do monólogo de Madame Lepage

No capítulo 4, após considerações do narrador no terceiro capítulo, temos a continuação do monólogo de Madame Lepage. Logo após outra crise de Baudelaire, ela decide que seria a hora de dar um basta naquele hóspede, pois os atrasos no pagamento, as crises e todas as circunstâncias que cercam sua estadia em Bruxelas são insustentáveis. Nesse segundo momento, através das desconfianças da senhoria, conseguimos mais informações sobre o escritor de *As Flores do Mal*, chegando assim às reais motivações que o levaram a Bruxelas e também a seu estilo de vida:

Soi-disant qu’il avait des villes à visiter avant de s’en aller : mais il visitait rien du tout, vu qu’il quittait plus Bruxelles. Soi-disant que, s’il restait, c’était rapport au livre sur la Belgique qu’il voulait d’abord avancer: mais je suis bien placée pour savoir qu’il y a jamais eu une page d’écrite (ce qui s’appelle écrite, pas ces gribouillons que je trouvais certains matins en faisant mon ménage dans ce foutoir qui lui servait de chambre). Des fois encore, quand lui et Monsieur Malassis en causaient, j’entendais qu’il fallait qu’il reste jusqu’à tant qu’il trouve un libraire pour faire une édition complète de ses livres : mais là non plus je suis pas idiote et je sais que le seul valable, de libraire, l’avait envoyé promener depuis longtemps. [...] Vous connaissez cette histoire des conférences, pas vrai? Il y en a eu quatre ou cinq à

⁹ [...] eu, Germaine Lepage, que não era modelo de virtude, concordo, mas mesmo assim há limites, mexeu com meus escrúpulos. Dar o que falar aos outros! Provocar má fama! Vocês me veem, com a cabeça e os modos que tenho, dar voltas naquelas ruas em que mesmo àquela hora da manhã uma mulher honesta não deveria se aventurar? Não sou metida a puritana, notem bem. Sou como todo mundo em relação àquilo! Sei que aquilo existe. Talvez seja como os esgotos: sujos, mas indispensáveis. E desde que não me levassem ao Grand-Miroir (ainda que eu tenha instalado uma ali há tempos, mas atenção! era uma regenerada! estava, como se diria, de acordo com minha caridade!), eu não via inconveniente em que os maridos fossem se aliviar lá.

¹⁰ “com uma tristeza nos ombros que não é a de um freguês que tenha se saído bem e com um passo hesitante do tipo de quem está prestes a ter uma esquisitice nas pernas.”

l'hôtel de ville où il parlait devant des salles vides, que c'en était à pleurer.¹¹ (p. 35-36)

Madame Lepage sempre faz um contraponto entre Baudelaire e outros visitantes e hóspedes que passaram pelo Grand-Hotel. Em relação a monsieur Silvestre, hóspede do ano anterior e grande conferencista, Baudelaire não tem gabarito nem nível necessário para se dirigir a um público. Para o vizinho de quarto, monsieur Ballotin, um bom cliente, um gentleman como ninguém, Baudelaire não passa de um poeta decadente, que conhecera outrora certo prestígio na França. E é por intermédio desses outros personagens que a senhoria junta suas informações: segundo ela, o livro sobre a Bélgica nunca existiu, e as conferências literárias foram um fracasso, em virtude do qual o município pagou apenas 100 francos dos 300 devidos; o clã de Victor Hugo está por toda parte e, além de odiá-lo, o sabota sempre que possível; ele tem uma mãe idosa recolhida no litoral e existe um homem de negócios que o ajuda a administrar a herança deixada pelo pai; ele tem também um padrasto – talvez ministro talvez general – e suas contas estão sempre em atraso.

O que é curioso nesse episódio é a melhora repentina e a tomada de consciência súbita do escritor, que, sem aparente motivo, decide ir embora da cidade, paga tudo que deve e é levado por todos os presentes até a estação de trem rumo a Paris:

Mais il avait l'air en même temps si gai! si guilleret! il avait tellement l'air de se libérer d'un fardeau! Je l'avais jamais vu comme ça, parole. Et quand je lui ai dit (car il fallait bien que je le dise, pas vrai?) : « et mon loyer? vous y avez pensé à mon loyer? Parce que c'est pas tout de vous faire du bien : je vous ai nourri, logé, à l'œil, depuis trois mois », vous savez ce qu'il a fait? Il a eu un sourire fiérot que je connaissais pas et, m'en laissant pas placer une de plus, il a brandi une liasse de billets qu'il m'a fourrée, sans la compter, dans la poche du tablier.

Là-dessus il est parti. Enfin, *on* est partis, je devrais dire. Car, vu cette humeur généreuse où il était (je les ai comptés, moi, les billets et je peux encore certifier qu'il avait pas eu la main légère), on s'est dit, avec mon mari, qu'il y aurait peut-être avantage à le mener jusqu'à son train.¹² (p. 39)

¹¹ Fazia de conta que havia cidades a visitar antes de ir embora: mas não visitava nada, visto que mal deixava Bruxelas. Fazia de conta que, se ficava, era por causa do tal livro sobre a Bélgica que ele queria adiantar, mas ninguém melhor do que eu para saber que nunca existiu uma página escrita (com o que se chama de letra, não aqueles garranchos que eu encontrava certas manhãs fazendo limpeza naquela desordem que lhe servia de quarto). Às vezes ainda, ele e monsieur Malassis conversavam, eu ouvia que era preciso ele ficar até que encontrasse um editor que fizesse uma edição completa de seus livros: mas quanto a isso não sou idiota e sei que o único editor de verdade o mandara passear há muito tempo. [...] Vocês conhecem aquela história de conferências, né? Houve quatro ou cinco na prefeitura quando ele falou para salas vazias, de chorar de pena.

¹² Mas ao mesmo tempo parecia tão alegre! Tão esperto! Parecia tanto se livrar de um fardo! Nunca o vira assim,

Baudelaire se despede, entra em um vagão, desce, parece pensar sobre entrar em outro... até que não consegue mais pegar o trem e volta para o Grand Hotel, cheirando a absinto, sem dar qualquer explicação sobre o que acontecera. Monsieur Lepage, marido de Madame Lepage e os hóspedes, incluindo monsieur Ballotin, aventam as mais diversas teorias sobre o acontecimento:

Ce qui fait que l'explication c'est entre nous qu'il a fallu la chercher. Monsieur Ballotin a dit que c'était peut-être vrai, après tout, qu'il était un agent de la police française. Monsieur Lepage, qui a du bon sens, a dit que oui, admettons, mais que ça a jamais empêché les gens de prendre proprement leur train. Un autre client, plus déductif, a dit que pour se mettre dans cet état, fallait qu'il ait grand-peur de rentrer à Paris et que pour avoir grand-peur il faut avoir commis un grand crime. Un troisième a rappelé qu'il avait entendu dire un soir, dans une taverne de la place du Jeu-de-Balle, qu'il avait mangé son père et que ça se pourrait bien que ce soit la clé du mystère.¹³
(p. 42)

O episódio relatado revela certo desconforto e inadequação de Baudelaire frente as novas transformações industriais da vida moderna de Paris. Simbolicamente, a hesitação em entrar no vagão reflete sua cisão entre a nostalgia e um *ideal* metafísico da arte, culminando na desistência da viagem, assim, o que é recusado, na verdade, é o esvaziamento da dimensão simbólica da existência.

Madame Lepage é o ponto de partida e a primeira quebra da expectativa biográfica séria, uma vez que seus relatos ganham um tom de implicância e de fofoca com um assunto tão caro às biografias do poeta, suas dívidas. A primeira parte do relato é despreziosa e pode ser vista sob uma ótica completamente diferente do peso da morte previsto já no título do livro. Aos olhos mais atentos, contudo, o primeiro monólogo de Madame Lepage começa por desvelar a

juízo. E quando eu lhe perguntei (pois era bem preciso que o dissesse, não é?): “e meu aluguel? O senhor pensou no meu aluguel?, porque eu não estou falando só de tratá-lo bem: eu o alimentei, alojei de graça por três meses”, sabe o que ele fez? Esboçou um sorriso orgulhoso que eu não conhecia e, não me deixando mais abrir o bico, brandiu um maço de notas que me enfiou, sem contar, no bolso do avental.

Logo depois daquilo partiu. Enfim, *partimos*, eu deveria dizer. Pois dada aquela disposição generosa em que estava, pensei, com meu marido, que haveria vantagem em levá-lo até seu trem.

¹³ Tivemos que procurar a explicação entre nós. Monsieur Ballotin disse que talvez fosse verdade, afinal, que ele era um agente da polícia francesa. Monsieur Lepage, que tem bom senso, disse que era possível, mas que isso nunca impediu ninguém de pegar um trem. Um outro freguês, mais dedutivo, disse que, para ficar naquele estado, era preciso sentir pavor de voltar a Paris e que para ter tal pavor ele devia ter cometido um grande crime. Um terceiro lembrou que ouvira dizer certa noite, numa taberna da praça do Jeu de Baile, que ele comera seu pai e que aquilo poderia ser a chave do mistério.

ironia por detrás do livro. A segunda parte é o prenúncio de um poeta que perdeu o lugar entre os seus e está preso em uma cidade que não é a sua, da qual ele não consegue sair. No fim, a ela restou somente uma certeza:

Tout ce que je sais, c'est qu'il est là de nouveau. Que tout va recommencer, qu'il va plus sortir, plus toucher à mon mironton. Et qu'il va falloir, la semaine prochaine, que je recoure après mon loyer.¹⁴ (p. 42)

¹⁴ Tudo que sei é que ele está aqui outra vez. Que tudo vai recomeçar, que ele não vai mais sair, que não vai tocar no meu assado. E que vai ser preciso, na semana que vem, que eu corra atrás do aluguel.

CHARLES NEYT

Quem assume a narração do primeiro capítulo da segunda parte é Charles Neyt, um fotógrafo belga iniciante na profissão à época de toda história em Bruxelas. Sua relação com Baudelaire começou um tanto desconfiada e difícil por parte do poeta, mas o amor e a admiração do fotógrafo acabaram por unir os dois. Charles Neyt era um dos que na época tentavam tirar o poeta do seu casulo no Grand Miroir. Seu relato remonta aos dias que se seguiram à falsa partida do poeta (episódio contado por Madame Lepage em seu segundo monólogo). Esperando encontrar um Baudelaire alienado ou moribundo, quando foi chamado às pressas no hotel, ele se surpreende ao encontrar seu amigo “tout à fait bien!”¹⁵(p. 54):

Il était fatigué; légèrement bouffi; il présentait dans le creux des yeux, dans le creux du teint, dans la mollesse nouvelle du menton, les stigmates d'un combat qui n'était pas celui d'un écrivain avec sa page. Mais la physionomie d'ensemble était saine. La démarche, assurée. Il avait, je le voyais bien, passé le temps nécessaire à sa toilette. Un signe ne trompait pas : sa chambre avait été aérée, nettoyée. Je ne saurais dire avec certitude ce qu'il faisait au moment de mon arrivée. Il était si discret! Si secret, même avec ses amis! Mais j'ai constaté le temps qu'il a mis à m'ouvrir, le désordre des papiers sur la table. J'ai vu son air contrarié, comme si je l'interrompais dans une tâche qui l'absorbait. Et je n'aurais pas été étonné qu'il fût en train de travailler.¹⁶ (p.54)

O personagem narrado por Neyt não se relaciona com aquele ao qual tivemos acesso no início descrito pelo narrador e nem mesmo identificamos o apresentado por Madame Lepage. Aqui, ele se encontra em um quarto limpo, arejado e organizado, estava bem de saúde, sem seu andar mecânico ou qualquer aspecto moribundo como ouvido nos burburinhos da cidade. Além disso, o fotógrafo o descreve como um homem misterioso e bastante discreto. Após confissões e momentos de intimidade, Neyt comunica o motivo de sua visita: um convite para participar de uma reunião na casa de Adèle Hugo, filha do escritor

¹⁵ “muitíssimo bem!”

¹⁶ Ele estava cansado; levemente inchado; eram visíveis nas olheiras, na pele macilenta, na nova moleza do queixo, os estigmas de um combate que não era o de escritor com a página em branco. Mas no geral a fisionomia estava sadia. O andar, seguro. Dava pra notar que gastara o tempo necessário em sua toailete. Um sinal não enganava: seu quarto fora arejado, limpo. Eu não saberia dizer com certeza o que ele fazia no momento da minha chegada. Ele era tão discreto! Tão misterioso, mesmo com seus amigos! Mas percebi o tempo que levou para me atender, a desordem dos papéis sobre a mesa. Vi seu ar contrariado, como se eu interrompesse uma tarefa que o absorvia. E não me teria espantado que ele estivesse trabalhando.

Victor Hugo, na praça da Barricades.

O que acontece nessa reunião, ainda segundo relato de Neyt, é uma exaltação excessiva ao escritor de *Os miseráveis* e uma sucessão de humilhações e desprezo a Baudelaire, que não se defende. Ainda segundo o fotógrafo, a relação de Baudelaire com Hugo era complicada, pois, publicamente, os dois mantinham contato, trocavam cartas, prefácios, artigos e inúmeros elogios, mas, no fundo, eles se detestavam e não se entendiam de jeito nenhum. Essa rivalidade seria provocada pela idolatria daqueles que seguiam Victor Hugo, denominados o “clã de Hugo”. O relato de Neyt é todo em defesa do amigo. Surge, então, um Baudelaire injustiçado, incompreendido em sua grandeza, humilhado e exilado, que já não encontra mais lugar entre seus pares.

Continuação do relato de Charles Neyt

No segundo relato de Neyt, no quinto capítulo, ele está à procura de Baudelaire que sumiu pelas ruas de Bruxelas. Após procurar pelo poeta no Globe, no Grand-Miroir, na casa de Poulet e no quarteirão de la Putterie, ele finalmente o encontra na Taverne Royale. Abatido, sozinho e meio perdido, o escritor tem momentos de delírios ao cruzar com cocheiros pela rua. Os tais cocheiros estariam sob o comando da Presidente para executá-lo, sendo a Presidente alguém que Baudelaire teria conhecido em um dos círculos literários em Paris e que teria começado a persegui-lo. No entanto, Neyt não acredita que isso tenha realmente acontecido e nem mesmo sabe se essa mulher existe, mas se preocupa com o estado de loucura do amigo, que recomeça a desfiar uma outra série de lembranças que pareciam datar da mesma época e parecem ainda mais absurdas, mais desconexas e patéticas que as primeiras. Nesse momento, estamos diante de um Baudelaire cheio de teorias conspiratórias e amedrontado por memórias ligadas a seu passado literário, verbalizando diversos devaneios e divagações sem sentido. O relato do fotógrafo revela um tom bem diverso daquele adotado por Madame Lepage, um tom mais sério, mais íntimo e até mesmo mais subjetivo sobre o escritor.

As histórias absurdas em meio ao delírio provocam uma mudança no olhar de Neyt, e ele percebe que estava em negação em relação à gravidade da decadência de seu amigo:

Et moi je commençais d’entrevoir ce que nous avions, les uns et les autres, tant de mal à admettre : que s’il était ici, à Bruxelles, ce n’était ni par goût, ni par vice, ni par opération du Saint-Esprit – mais parce que ce grand homme, cet incomparable écrivain dont nous étions quelques-uns à éprouver le génie, n’avait tout bonnement

plus sa place parmi ses pairs à Paris.¹⁷ (p. 100)

É com grande pesar que ele constata a perda de espaço do poeta, mas o faz com muito carinho e admiração, tratando-o por “gênio” e “grande homem”. Em meio ao delírio, Baudelaire começa a citar frases aparentemente soltas, mas Neyt as reconhece e complementa como versos do poema “Correspondências”, o primeiro de *As Flores do Mal*. Seu olhar muda quando percebe que seu amigo não mais reconhece os próprios versos: “Je le regardai à mon tour, d’un air plus stupide encore. C’est, dans mon souvenir, le premier signe sérieux de son effondrement.”¹⁸ (p. 101).

O delírio de Baudelaire poderia ser apenas mais uma invenção narrativa de Levy, mas não é casual a escolha do poema “Correspondências” nessa última cena, com o último personagem do livro que está de fato vivendo esses últimos dias. No contexto literário da criação artística de Baudelaire, o poema “Correspondências” entra em relação direta com as ideias protagonizadas pelo espiritualista sueco Emanuel Swedenborg (2005) em seu livro *O céu e o inferno*, segundo o qual haveria uma correspondência direta entre todas as coisas do céu e todas as coisas dos homens. Dessa maneira, o limite do mundo corresponderia ao limite da linguagem:

89. Primeiramente se dirá o que é uma correspondência. Todo o mundo natural corresponde ao mundo espiritual, e não só o mundo natural no geral, como também em cada uma das coisas que o compõem. É por isso que cada coisa que existe no mundo natural existe por uma coisa espiritual, e diz-se correspondente. Portanto, cumpre saber que o mundo natural existe e subsiste pelo mundo espiritual, absolutamente como o efeito segundo sua causa eficiente. Chama-se mundo natural toda essa extensão que está debaixo de um sol e recebe dele o calor e a luz, e a esse mundo pertencem todas as coisas que daí subsistem; mas o mundo espiritual é o céu, e a este mundo pertence tudo que está nos céus.

90. Como o homem é o céu e também o mundo na mínima forma, à imagem do Máximo, há, por conseguinte, nele um mundo espiritual e um mundo natural. Os interiores, que pertencem à sua mente e se referem ao entendimento e à vontade, fazem o seu mundo espiritual, e os exteriores, que pertencem ao seu corpo e se referem aos sentidos e às ações do corpo, fazem o seu mundo natural. Tudo, pois, que em seu

¹⁷ E eu estava entre vendo o que custávamos tanto, todos, a admitir: que ele estava aqui, em Bruxelas, não era nem por gosto, nem por vício, nem por obra do Espírito Santo – mas porque aquele grande homem, aquele incomparável gênio, simplesmente perdera seu lugar entre seus pares em Paris.

¹⁸ “Olhei-o com um ar mais estúpido ainda. Foi, em minha lembrança, o primeiro sinal sério de sua decadência”.

mundo natural, em seu corpo e nos sentidos, bem como nas ações do corpo, existe pelo mundo espiritual, isto é, por sua mente e pelo entendimento e a vontade da mente, chama-se correspondente. (SWEDENBORG, 2005 p. 38)

Ao compor essas correspondências, o homem seria capaz de ter o conhecimento do todo – tanto de si quanto da natureza que o cerca – e, assim, o corpo se restituiria como um intermediário entre seu espírito em estado livre e algo inteligível no plano dos homens. Da mesma forma faria Baudelaire com sua poesia, pois a forma como o mundo se apresenta seria uma válvula de escape contra a realidade da existência separada e o meio pelo qual ele conseguiria suplantar essa falta através da escrita.

As alegorias da modernidade, representadas pelos cocheiros da Presidente e pela confirmação da rejeição de seus pares, vão sendo transmutadas para o embate no plano poético, onde se tenta recriar artificialmente essa harmonia perdida e ao mesmo tempo alcançar a libertação dessa existência separada, processo que se faz por meio do simbolismo¹⁹, do corpo e do poema citado:

Après quoi il s'est effondré. Le corps secoué d'un interminable tremblement, il est reparti dans un galimatias d'où ressortaient, cette fois, les noms des malheureux que nous avons rencontrés rue des Barricades, au tout début de la soirée, et qui étaient à cent lieues d'imaginer leur rôle dans cette fantasmagorie. Il pensait, lui, j'en suis sûr, qu'ils étaient les derniers maillons de la chaîne qui l'astreignait depuis vingt ans – et qu'ils étaient donc, en ce sens, les responsables ultimes de la catastrophe qui l'emportait.²⁰ (LÉVY, 1988, p. 100)

Na contestação da decadência, o poeta e o fotógrafo invocam os versos “frescos como a carne dos infantes” e “Doces como o oboé, verdes como a campina”²¹, presentes na segunda estrofe do poema, para transpor e ampliar as dimensões e as distâncias espaciais da cena e da linguagem poética. Essa nova dimensão fundamental do tempo entoada pelos versos (e na invocação do poema como um todo) faz com que essa reconciliação das duas instâncias de

¹⁹ “O simbolismo surge como um sucedâneo, para uso de intelectuais, das religiões positivas; e a liturgia, que nestas é a prática concreta e diária das relações entre a Natureza e a Graça, nele reaparece em termos de analogias sensórias e espirituais.” (BOSI, 1983, p. 296)

²⁰ Depois disso desabou. O corpo, sacudido por um interminável tremor, recomeçou uma algaravia de onde sobressaíam dessa vez os nomes dos infelizes que encontramos na rua des Barricades, bem no começo da noite, e que estavam muito longe de imaginar seu papel naquela fantasmagoria. Pensava, tenho certeza, que eram os últimos elos da corrente que o prendia há vinte anos – e que eram então, por isso, os responsáveis pela catástrofe que o invadia.

²¹ BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Traduzido por: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

existência seja possível pela rememoração, carregando em si a ideia de uma nostalgia própria do mundo cujo único acesso se reduz à atividade solitária de recordar.

Walter Benjamin (2009) fez uma série de interpretações acerca dos poemas de Baudelaire, na qual levava em conta a oposição complementar do *Spleen* e do *Ideal* e a impossibilidade de essa conciliação se realizar através da modernidade, mas sendo possível pela memória. Assim, em uma das anotações do livro *Passagens* (2009), ele observa que

seria um erro considerar a experiência contida nas *correspondances* como simples equivalente de certas experimentações realizadas em laboratórios psicológicos com a sinestesia (a audição de cores ou a percepção visual de sons). Em Baudelaire, trata-se menos das conhecidas reações, em torno das quais a crítica de arte dos estetas ou dos esnobes fez tanto alarde, do que do médium no qual ocorrem tais reações. Este médium é a recordação, sendo que em Baudelaire ela teve uma densidade incomum. É nela que correspondem os dados dos sentidos que se encontram em correspondência; estão prenhes de recordações que afluem com tal densidade que não parecem se originar desta vida, e sim de uma “vida anterior” mais vasta e mais ampla. A esta vida fazem alusão os “olhares familiares” com os quais tais experiências olham aquele que foi por elas afetado. (BENJAMIN, 2009, p.413)

Esta vida anterior à qual se refere Benjamin entra na narrativa como um estado de alma, preconizado pela produção e memória literária de Baudelaire, em comum correspondência com o ambiente moderno parisiense. Dessa forma, Neyt termina seu relato por constatar tal conversão da coletividade em indivíduo – na condição de exilado – da dissonância lexical em dissonância fundamental, ao afirmar que “à dater de ce jour, il ne fut plus que l’ombre de lui-même et commença de se figer – c’est le photographe qui parle – dans son masque définitif”²² (LÉVY, 1988, p. 102).

²² “a partir desse dia, reduziu-se à sombra de si mesmo e começou a se fixar – é o fotógrafo que fala – em sua máscara definitiva.”

JEANNE DUVAL

O ponto de vista de Jeanne Duval é uma virada na narrativa, pois é o primeiro registro de retorno no tempo, mais especificamente aos vinte anos de Baudelaire. O narrador assume essa identidade a partir do diário da amante negra, infiel e sedutora de Baudelaire. As páginas compõem o terceiro capítulo da terceira parte e datam de 12 de dezembro a 9 de maio. A primeira anotação de Jeanne parte de sua frustração com a profissão e a necessidade de dinheiro. Ela então se apresenta:

moi, Jeanne Duval, vingt-trois ans, comédienne, qui en ai par-dessus la tête de me passer la figure au blanc pour jouer les soubrettes de composition, n'accepte cette comédie que pour les quatre-vingts francs qu'il y a au bout et qui, vu la dureté des temps, seront aussi bien chez moi que chez une autre. Amen.²³ (p. 125)

Baudelaire tem vinte anos de idade, é um “rapaz alto, mais para bem-posto e distinto”, que assiste à peça na qual ela trabalha quase todas as noites desde que estreou. Acompanhamos, através das anotações da amante e pelas datas, o desenvolver dessa relação. No dia 13 de dezembro, Jeanne faz uma descrição da vestimenta do jovem que acabou de conhecer:

Et ce soir surtout, devant ma loge, j'ai pu noter certains détails. Le brillant des souliers par exemple. Le ruban de soie du haut-de-forme. Ou sa façon de tenir sa canne, du bout des doigts, le poignet un peu levé, comme si elle le dégoûtait un peu. C'est peut-être une déformation mais je fais toujours attention aux détails...²⁴ (p.126)

Passados três dias, ela descobre que “ele é alguém”, através de sua colega de moradia Bichette, que revela a condição social e financeira de seu amado:

[...] il serait d'un milieu tout ce qu'il y a de bien – avec appartement place Vendôme, des militaires dans la famille et dix mille francs de rente au bas mot. [...] Il a l'air pas regardant sur la façon de les lâcher. M'est avis que ça pourrait bien être, décidément, la Providence qui me l'envoie.²⁵ (p. 127-8)

²³ eu, Jeanne Duval de 23 anos, atriz, que já estou mais do que cheia de embranquecer minha cara para representar as criadilhas de composição, só aceito esta comédia pelos 80 francos que me esperam no final e que, vistos os tempos bicudos, estarão tão bem comigo quanto com qualquer outra. Amém.

²⁴ E principalmente esta noite, em frente ao meu camarim, pude notar alguns detalhes. O brilho dos sapatos, por exemplo. A fita de seda da cartola. Ou sua maneira de segurar a bengala com a ponta dos dedos, o punho meio erguido, como se ela o enojasse um pouco. É talvez uma deformação, mas sempre presto atenção aos detalhes...

²⁵ Ele pertencia a uma classe bem alta – com apartamento na praça Vendome, militares na família e 10 mil francos,

Entre os dias 19 e 23 de dezembro os dois primeiros encontros do casal no Café Anglais, em Paris. Jeanne nos relata suas primeiras impressões desse jovem que acabara de conhecer, chamando atenção para a beleza, para a forma tão elegante de se vestir e para sua educação, algo que a faz perder a compostura, como afirma sua amiga Louise. Ela descobre que ele é poeta, mora numa casa de mestre na Cité, está de caso com uma judia e avalia “qu’une liaison avec une Noire serait pas pour lui déplaire”²⁶ (p. 128). Ele tem, portanto, tudo de que ela precisa para se manter.

Os dias 27 de dezembro e 2 de janeiro de 1843 são destinados às anotações das manias dele e de outros clientes na cama, mas, diferentemente de outros homens, sua fantasia é de que ela não faça absolutamente nada, fique como morta, indiferente e fria. Jeanne relata o trabalho que dá realizar essas fantasias diante dos pedidos de “déborder d’idées, d’imagination” e para que “je fasse bien attention à ne rien, surtout rien faire du tout. [...] que je sois comme morte”²⁷ (p. 131).

No dia 10 de janeiro, em um descuido do poeta, ela consegue ler a caderneta dele, que se encontrava em um baú, onde estão seus poemas, e verifica o quanto sua linguagem contrasta com sua formação e pouca cultura. No dia 11 de fevereiro, ela nos relata um Baudelaire “mão aberta”, generoso, ainda não endividado:

C’est vrai qu’il me traite en dame. En vraie dame. Au point que si je connaissais pas ses habitudes, je pourrais presque en conclure qu’il sait pas ce que c’est qu’une fille. Oh! c’est pas qu’il renâcle à payer, le cher ange. Manquerait que ça, qu’il renâcle ! Mais il le fait d’une manière drôle, un rien trop distinguée, sans jamais compter ses billets, ni faire attention au jour qu’on est.²⁸ (p. 135)

Em uma das anotações, Baudelaire a trata como noiva, levando-a aos cafés na casa de amigos pintores à época, onde ele a enche de elogios e, principalmente, a seus atributos físicos, chegando a recitar o poema “La Beauté”, o que a fazia imaginar como seria ser mulher de poeta. Em paralelo a esses episódios românticos, Jeanne vai nos revelando a natureza ambígua de suas

por baixo, de renda. [...] Tem boa cara, boa aparência, não parece ser mesquinho com seus tostões. Acho que pode ter sido, decididamente, a Providência que o enviou a mim.

²⁶ “uma ligação com uma negra não o desgostaria”.

²⁷ “transbordar ideias, imaginações”, “ter muito cuidado para não fazer nada, especialmente para não fazer nada. [...] como se estivesse morta.”

²⁸ É verdade que ele me trata como uma dama. Verdadeira dama. A um ponto que, se eu não conhecesse seus hábitos, até poderia concluir que ele não sabe o que é uma puta. Oh! Não que ele resmungasse para pagar, o querido anjo. Era o que faltava, que reclamasse! Mas ele o faz de um jeito engraçado, um pouco distinto demais, sem nunca contar as notas, nem prestar atenção na data em que estamos.

relações e intenções com o poeta. Sua amiga e amante Bichette chega a aconselhá-la a jamais se apaixonar, mas envolvê-lo a ponto de depará-lo, ao que ela rebate afirmando ter a alegria de ser sua musa e estar na cabeça dele tal qual um demônio.

É em março, três meses após o início, que a relação dos dois começa a mudar. Baudelaire passa a ser retratado como um homem ciumento e possessivo, criando episódios vexatórios com outros clientes na casa de prostituição e cobrando fidelidade. Após ouvi-la retrucar que apenas o dinheiro dele não consegue sustentá-la, nem mesmo pagar por sua aparência, ele decide colocá-la em uma casa perto da sua, na rua cujo nome ironicamente é *Femme sans tête*. Mais uma vez, a vida do casal entra em conflito, porque seus amigos e familiares não aceitam o fato de ele se relacionar com uma garota de programa e, muito menos, com uma moça negra. Jeanne revela as armações dos amigos contra ela e também a hipocrisia por parte da senhora Aupick, a mãe do poeta, por ter um grande segredo que contrasta com a mulher honrada que diz ser. A esse ponto, Jeanne se mostra uma mulher vingativa e manipuladora por fazer Baudelaire acreditar que seus amigos têm interesse nela e por desejar vê-lo na desonra e dependente dela.

Em um vai-e-vem de relacionamento, ela ainda deseja conhecer sua família e continuar sendo sua musa. Ela apresenta a ideia de retornar aos palcos como atriz recitando os poemas do amado, ideia que ele repudia veementemente.

Em 26 de abril, mesmo com a vigilância do dono da casa, descobrimos que ela é infiel, pois continua recebendo o barão, um antigo cliente rico. Em 3 de maio, as brigas se intensificam a ponto de ocorrer agressão: ele “Il est devenu fou en tout cas. Hurler. Insulteur. Les yeux fixes, lançant des éclairs, comme ceux (Dieu me pardonne!) de feu son père du portrait.”²⁹ (p. 144). Ele, desequilibrado e portando uma arma atira no chão, e ela assustada, é esbofeteada a ponto de cair no sofá, onde se finge de morta para causar remorso nele. No mesmo mês, ele decide dar uma basta na relação em meio a acusações de infidelidade, afirmando que ela é sua desgraça e também sua maldição.

A relação conturbada dos dois integra e harmoniza o *Spleen* e *Ideal* da poesia de Baudelaire. Jeanne Duval só pode ser sua musa, não porque o inspira, mas porque concatena em si “le faste *et* l’infamie”, “la gloire *et* l’abjection”³⁰, porque o acompanha “dans ces paysages de fange *et* d’infamie, où demeurait sa poésie” (p. 153)³¹ e comporta em si o dualismo poético, sem portar qualquer contradição. No começo do relato, Baudelaire é o dândi da vestimenta, aristocrático, traço reforçado por Jeanne Duval, ao relacionar o homem com sua elegância e

²⁹ “ficou louco, gritou, insultou, os olhos fixos, como (Deus me perdoe!) os de seu pai do retrato”.

³⁰ “o fausto e a infâmia”, “a glória e a abjeção”

³¹ “naquelas paisagens de lodo e infâmia onde habita sua poesia”.

educação. Mas, com o passar do relato, Baudelaire se aproxima mais do dandismo de sua poesia, ou seja, o sujeito paradoxal que guia e, por vezes, justifica seu caráter humano e seus mecanismos morais na vida e na arte.

Aos vinte anos, Baudelaire está imerso nos círculos literários e nos salões de Paris da época, performando e forjando uma pessoa pública sempre bem vestida e reconhecida por sua elegância, como retrata Jeanne em seu diário. Entretanto, é em sua obra *O pintor da vida moderna* (2006), que Baudelaire vai dar uma outra dimensão ao termo, afirmando que:

O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilipendiada. Na confusão dessas épocas, alguns homens sem vínculos de classe, desiludidos, desocupados, mas todos ricos em força interior, podem conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de destruir pois que baseada nas faculdades mais preciosas, mais indestrutíveis, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências (BAUDELAIRE, 2006, p. 872)

Percebe-se que, ao mesmo tempo que exalta a figura do dândi na transição do século como uma composição celeste daqueles dignos de uma força interior, Baudelaire também o associa à imagem da decadência. É sob esse fundamento estético, a princípio contraditório, que Gautier vai expor em seu livro *Baudelaire* (2000), o primeiro encontro com o poeta em seu estado de dandismo:

Charles Baudelaire pertence àquele dandismo sóbrio que passa lixo no terno para tirá-lo o brilho endomingado e trincado de novo tão caro ao filisteu e tão desagradável para o verdadeiro gentleman. (GAUTIER, 2000, p. 32)

Assim, de um lado, o dandismo corresponderia à valorização da aparência e à configuração antinatural e de natureza doente e corrupta³², o que está na base da estética de sua poesia e em sua conduta humana. Por outro lado, o dândi se opõe à mediocridade da realidade burguesa, em que os avanços da modernidade colaboram para o surgimento de sujeitos

³² “a natureza não ensina nada, ou quase nada; e mais: é ela que igualmente leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo, pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime. [...] Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 874).

alienados de sua própria existência. Embora contraditórias, é impossível dissociar essas duas imagens. A existência dessa figura heroica atribuída ao dândi concebida pelo poeta só se fez possível por meio da máscara social do dândi aristocrático encarnada pelo escritor nos meios literários.

De volta ao relato de Jeanne Duval, a encarnação do pai nos olhos do filho, entre outros fatores, se alinha como reflexo dos primórdios da criação e do pecado original ao qual ele está fadado. Corrompido e nascido no pecado – condição de todo homem – ele não foge a uma natureza caótica e depravada, exposta e vivenciada em sua relação com Jeanne Duval.

No romance de Lévy, os relatos de Jeanne Duval são a síntese do mergulho do homem em seu pecado, o homem recém expulso do paraíso artificial e recém-chegado ao paraíso natural do homem, onde o arquétipo poético retroalimenta a realidade. Eles são ligados por “des liens qui ne sont pas ceux de l’amour et qui, plongeant plus loin dans le gouffre des âmes et des sens, aimantent comme nul autre le riche métal du désir.”³³ (p. 152)

A sua relação com Jeanne é firmada por “un pacte secret, d’âme autant que de chair, qu’ils ne formulèrent jamais mais qu’il fallait être aveugle pour réduire à une affaire de vénalité.”³⁴ (p. 152). A história dos dois é uma espécie de metonímia para *As flores do mal*, em que o adjunto adnominal vai se fixando definitivamente no nome da obra:

S’il doit nommer ce lien, s’il décide de le décrire et de le cerner, sans doute sera-t-il conduit à reprendre l’un de ses vieux mots, roui et comme épuisé par l’usage qu’il en a fait mais qui n’en exprime pas moins l’essence de ce pacte. Ce mot c’est celui de «Mal». Leur goût commun du Mal... L’exercice en commun du même Mal... Le fait, pour être précis, d’être allés de conserve, du même pas et du même élan, au bout de quelques-unes des épreuves qu’il a passé sa vie à vivre, décrire et conjurer. Il dira lesquelles dans le livre. Il le dira dans le détail. Il racontera l’élan, le démoniaque appétit. Et malgré l’horreur qu’il en ressent, malgré le vertige et l’épouvante, il tentera de retracer les étapes de ce voyage. Ce qu’il sait, pour le moment, c’est que la vérité est là. Enfin : une partie de la vérité. La plus trouble sans doute. La plus difficile à accepter. Ce qu’il sait, ce qu’il sent, c’est que ce lien n’aurait jamais été ce qu’il a été s’il n’avait également pris la forme de ce drôle de contrat maléfique – s’il n’avait été scellé dans cette fascination commune du péché, de la faute, de la torture, du crime. Jeanne, sa proche, sa très proche. Sa complice, sa conjurée. Jeanne, sa chère Jeanne,

³³ “laços que não são os do amor e que, mergulhando muito mais fundo no abismo das almas e dos sentidos, imantam como nenhum outro o rico metal do desejo.”

³⁴ “um pacto secreto tanto de alma quanto de carne, que nunca formularam, mas que era preciso ser cego para reduzir a um caso de venalidade.”

qui n'a pu être « sa muse » que pour autant qu'elle l'accompagnait – et, parfois, le précédait – dans ces paysages de fange et d'infamie, où demeurait sa poésie.³⁵ (p. 153)

³⁵ Se ele deve dar um nome àquele laço, se se decidir a descrevê-lo e cercá-lo, será sem dúvida levado a retomar uma de suas velhas palavras, curtida e como esgotada pelo uso que fez dela, mas que nem por isso expressa menos a essência desse pacto. A palavra é “Mal”. Seu gosto comum pelo Mal... o exercício comum do Mal... O fato, para ser mais preciso, de terem ido em companhia no mesmo passo e com o mesmo elã até o fim de algumas das provas que ele passou sua vida a viver, descrever e conjurar. Dirá quais no livro. Detalhadamente. Contará o impulso, o demoníaco apetite. E apesar do horror que sente, apesar da vertigem e do pavor, tentará retrair as etapas daquela viagem. O que sabe, por enquanto, é que a verdade está ali. Enfim: uma parte da verdade. A mais turva sem dúvida. A mais difícil de aceitar. O que sabe, o que sente, é que aquele laço nunca teria sido o que foi se não tivesse igualmente tomado a forma estranha de um contrato maléfico – se não tivesse sido soldado naquela fascinação comum do pecado, do erro, da tortura, do crime. Jeanne, sua cara Jeanne, que não pôde ser “sua musa” senão porque o acompanhava– e, às vezes, o precedia – naquelas paisagens de lodo e de infâmia, onde habitava sua poesia.

AUGUSTE POULET-MALASSIS

A figura do editor nesse ponto do romance é curiosa. Se até aqui o romance estava em gestação, com o editor, ele passa a existir, justamente porque Auguste Poulet-Malassis escancara o seu jogo narrativo. A carta de Poulet-Malassis ao narrador ocorre dez anos depois dos eventos anteriormente narrados e confirma os fatos e a cronologia apresentados na obra, mas coloca em questão os modos pelos quais a narrativa se constrói, expondo o “delito” cometido pelo narrador:

Les faits eux-mêmes sont exacts. Leur chronologie respectée. Je confirme la crise de Saint-Loup le 15 mars. Le départ manqué pour Paris le 18. Le goûter chez Adèle Hugo le 21. Le dîner chez Neyt. La nouvelle crise le 22. Le début d’aphasie. L’hémiplégie. Sur le fond cependant, je veux dire : sur la méthode qui consisterait (car telle est bien, n’est-ce pas, votre idée?) à vous introduire ainsi, comme *par effraction*, dans la tête d’un poète que *vous avez à peine connu*, puis à le faire parler par votre bouche, avec vos mots et vos préoccupations, souffrez que je vous dise mon extrême perplexité – doublée, et c’est plus grave, des plus expresses réserves quant aux idées d’ensemble que, *chemin faisant*, vous développez.³⁶ (p. 186 – grifos meus)

O editor critica a possível existência de uma biografia do poeta baseada no remorso dos pelos acontecimentos de sua vida e expõe as contradições do narrador ao falsear Baudelaire por aproximá-lo de coisas que são absolutamente opostas ao poeta e, mais ainda, ao tentar imputar uma ideia *mallarmiana* à sua biografia. Com isso, Malassis destrói as bases do livro que se veio construindo até aquele momento. Expôs-se até aqui o Baudelaire-criatura – que é pensado pela narrativa – e não mais o Baudelaire-criador – que se pensa dentro da narrativa. Como denuncia Malassis, o escritor da narrativa levyana, em diálogo com Tasso, Dante e Homero, é forjado; o verdadeiro, no dizer do editor, seria aquele que, em lugar de estar preso em delírios, vai ao encontro do mundo, que é juiz de seus livros. O editor, um dos melhores amigos de Baudelaire, nos explica, então, o fazer poético do amigo:

³⁶ Os fatos eles mesmos são exatos. Sua cronologia respeitada. Confirmando a crise de Saint-Loup em 15 de março. O trem perdido para Paris em 18. O lanche na casa de Adèle Hugo em 21. O jantar na casa de Neyt. A nova crise em 22. O começo da afasia. A hemiplegia. Todavia, no fundo, quero dizer sobre o método que consistiria (pois tal é bem sua ideia, não é?) em introduzir-se assim, como que *por arrombamento*, na cabeça de um poeta que *o senhor mal conheceu*, depois em fazê-lo falar pela sua boca, com suas palavras e suas preocupações, tolere que eu lhe manifeste minha extrema perplexidade – acrescida, e é mais grave, das mais expressas reservas quanto à ideia de conjunto que, *de passagem*, o senhor desenvolve.

Laissez-moi vous expliquer cela. Il était, vous le savez comme moi, ce que l'on pourrait appeler un poète de l'intelligence, pour ne pas dire de l'abstraction. Il parlait des choses sans les voir. Il les mettait en vers sans les avoir toujours ni touchées ni rencontrées. Tout, en lui, était si puissamment pétri de pensée qu'il n'est pas jusqu'à sa veine «indienne» dont ses plus fidèles amis se sont toujours demandé si elle était vraiment le fruit d'un voyage de jeunesse ou si elle n'était pas, au contraire, le pur produit de son invention. Il était comme un artiste (mettons, pour fixer les choses, Daumier) qui dessinerait de mémoire plutôt que d'après modèle. Et quand il parlait lui-même de peinture, d'ailleurs, c'était sur catalogue et descriptions, sans avoir forcément vu, visité l'exposition. Les choses, pour lui, étaient des idées. Elles étaient conçues par l'œil de l'âme avant de l'être par celui des sens.³⁷ (p. 187-188)

Poulet-Malassis explicita os caminhos da poesia de Baudelaire, sustentando que ela não é mera mimeses da realidade como concebiam os realistas que “croient que l'art copie le réel” (p. 192), mas justamente o contrário. Baudelaire faz parte de uma categoria diferente e rara de escritores porque acreditava e defendia que, por vezes, era possível o real copiar a arte, instaurando, por sua vez, um novo real:

Il arrive que ce soit le réel qui copie l'art. Le monde qui s'inspire des livres. Il arrive que ce soit le génie des grandes œuvres que de déformer la réalité, de lui donner un nouveau visage, de faire qu'on ne la voie plus après comme on la voyait avant.³⁸ (p. 192)

O que Malassis relata em seguida é uma sequência de lembranças com o poeta, revisitando passagens e cenários da cidade por intermédio de versos dos poemas “A vida anterior”, “O gato”, “A uma Malabarenses”, “O Cisne”, “A uma passante” e “Ao leitor”.

O primeiro poema, como síntese de uma “vida anterior”, concilia harmonicamente o sujeito poético e os elementos da natureza; o segundo revela o fascínio pelo mistério, pela graciosidade e a imagem esfíngica desse animal; o terceiro, a obsessão por um tipo feminino; o

³⁷ Deixe-me explicar-lhe isto. Ele era, o senhor sabe como eu, o que se poderia chamar um poeta da inteligência, para não dizer da abstração. Falava das coisas sem vê-las. Colocava-as em versos muitas vezes sem tê-las tocado ou encontrado. Tudo, nele, era tão poderosamente pleno de pensamento que até sua veia “indiana” fez seus amigos mais fiéis se perguntarem se eram realmente o fruto de uma viagem no tempo da juventude ou se, pelo contrário, era puro produto de sua invenção. Ele era como um artista (digamos, para fixar as coisas, Daumier) que desenharia mais de memória do que por modelo. E quando ele falava de pintura, aliás, era em cima de catálogos e descrições, sem ter forçosamente visto, visitado a exposição. As coisas, para ele, eram ideias. Eram concebidas pelo olho da alma antes de sê-lo pelo dos sentidos.

³⁸ Pode acontecer que seja o real a copiar a arte. O mundo que se inspira nos livros. Pode acontecer que seja próprio do gênio das grandes obras a deformação da realidade, o fato de lhe dar um novo rosto, de fazer com que não seja mais vista depois disso como era antes.

quarto, o pássaro caído e vítima do exílio; o quinto poema, o *flâneur* como representante, ao mesmo tempo, do interesse pela multidão anônima, da glória da poesia e do amor que ficou na iminência de acontecer; e o último, referente ao tédio e as contradições da natureza humana.

Malassis revela, assim, que não foi Baudelaire quem se adaptou à realidade, mas, ao contrário, a realidade foi que o seguiu e o alcançou a vida toda. Baudelaire deu-lhe um novo rosto, com isso inaugurando o que se convencionou chamar de modernidade. Essa representação vai ganhar mais significado quando Malassis afirma terem ido ele e Baudelaire, àquela mesma noite, atrás do diabo, sem qualquer traço de graça nisso, recuperando o verso do poema “Ao leitor”, em que Baudelaire afirma que “É o Diabo que nos move e até nos manuseia!” (BAUDELAIRE, 2015). Revela-se um espírito contraditório diante do mundo e uma alma conturbada, influenciados sobretudo por uma força que lhes é alheia: pensando acender uma vela para Deus, acende-se outra para o Diabo. Dessa maneira, o que Baudelaire faz é descer ao que seria o inferno da consciência humana, confirmando que essa queda é inerente a todos os homens.

Ao mostrar essa contradição do mundo, o poeta se encontra perdido num outro mundo em que ninguém o acompanha, exilado em sua loucura, tal qual Quixote, o cavaleiro das batalhas impossíveis, onde ninguém o compreende.

A última etapa da aventura de Baudelaire com Malassis em busca de uma confirmação, por parte da realidade, da verdade poética de seus poemas é a procura do cisne. Chegando às margens do Sena, Baudelaire brada a Poulet apontando um cisne. O editor, persuadido de que se tratava de um engano, uma ilusão provocada por um móvel abandonado, um bastão, um detrito, aproxima-se descrente, apenas para constatar que, sim, lá estava um cisne, e negro!, para completar o quadro. Vitória do poeta, que ainda o censura por sua limitação em perceber que a realidade é um sucedâneo da arte:

Accablement pour moi. Triomphe bruyant pour lui. Vais-je enfin comprendre,
gronde-t-il, que la ville, le monde, la réalité tout entière ne sont là que pour nous
parler des *Fleurs du Mal* ?³⁹ (p. 192)

A busca obsessiva de Baudelaire por um editor para a totalidade sua obra revela, na verdade, a necessidade de uma morada tumular para *As Flores do Mal*, desejo em troca do qual ele teria dado os seus últimos meses de vida. Na cabeça doentia do poeta, a negligência com

³⁹ Aniquilação para mim. Triunfo barulhento para ele. Irei enfim compreender, repreende ele, que a cidade, o mundo, a realidade toda inteira só estão lá para nos falar das *Flores do Mal*?

relação a seus poemas estava de certo modo associada às negligências de sua família com relação aos restos mortais de seu pai. Os delírios acerca do clã e de outros inimigos para prejudicá-lo prosseguiram. Seu temor era que, pela falta de um zelo, de um repouso, de uma reunião de partes dispersas, alguém alterasse seus sonetos, aplicasse neles uma camada de verniz e lhes atribuísse aquilo que não possuem. O longo trecho de Poulet-Malassis é a síntese da ironia que permeia o romance de Lévy, justamente porque alfineta as atribuições externas que dão à obra tudo aquilo que ela não é. A ironia é especialmente refinada porque o próprio romance de Lévy é “leviano” nesse sentido, na medida em que incessantemente deforma, reforma e transforma a vida do poeta, seu caráter e índole, as motivações recônditas para seus poemas, suas avaliações críticas etc.:

[...] l'image de cette œuvre laissée (ce furent ses propres mots) « sans sépulture » lui était aussi intolérable que celle du squelette abandonné aux vers et aux chiens.⁴⁰ (p. 197)

⁴⁰ [...] a imagem daquela obra deixada (foram suas últimas palavras) “sem sepultura” era tão intolerável para ele quanto a do esqueleto abandonado aos vermes e aos cães.

MADAME AUPICK

Nas cartas enviadas ao narrador do romance de Lévy, Madame Aupick pretende convencê-lo a se afastar de seu filho e, para isso, vai tentar justificar as condições psicológicas e emocionais deste, descrevendo-o como um homem de natureza delicada, inconsequente, incapaz de administrar os próprios gastos, ingrato com seus bons amigos, além de inconsciente e sem juízo por se deixar levar por insanidades como o livro sobre a Bélgica. Em sua carta, Madame Aupick é bastante direta e está determinada a preservar a reputação do nome de sua família, além de se preocupar com as consequências problemáticas da publicação de um livro contra a Bélgica, cidade que acolheu seu filho de portas abertas. Ela tenta persuadir o narrador a não publicar essas ideias, procurando convencê-lo de que Baudelaire é um homem doente e, portanto, não sabe o que diz e fala, devendo ser trazido de volta a Paris. Ela tenta a todo custo evitar que seu filho volte aos tribunais e que seu nome de família seja arrastado novamente na infâmia.

Nas cartas, Madame Aupick perpassa pela infância, juventude e maioridade do filho, narrando o reconhecimento de seu talento desde cedo e o apoio dado a ele desde o início, mas exalta somente o que chama de “lado bom e belo” de sua obra, ou seja, as traduções dos livros de Edgar Allan Poe e os papéis manuscritos de *Mon cœur mis à nu*, descartando o projeto sobre os costumes da Bélgica, que, segundo ela, certamente foi incentivado por bajuladores e aproveitadores:

Mon fils, sachez-le, est de nature très délicate. Il est émotif, caractériel. Le docteur Marcq, en qui j'ai la plus extrême confiance, m'assure que la plupart de ses maux sont d'origine nerveuse [...] J'ajoute, car vous l'ignorez peut-être, que mon fils a toujours été très inconséquent dans la gestion de ses affaires et qu'il a pris la fâcheuse habitude de contracter des engagements dont il oublie de se demander comment il les honorera.⁴¹ (p. 259-260)

A partir do ponto de vista da progenitora, apreendemos um Baudelaire sempre muito dependente do amor materno. Ela exerce sobre ele uma influência tão grande que chega a

⁴¹ Meu filho, saiba, tem uma natureza muito delicada. É emotivo, temperamental. O Dr. Marcq, em quem tenho a mais extrema confiança, me assegura que a maioria de seus males são de origem nervosa. [...] Acrescento, pois o senhor talvez ignore, que meu filho sempre foi inconsequente na administração de seus negócios e que pegou o lamentável hábito de contratar compromissos, esquecendo de se perguntar como vai honrá-los.

infantilizá-lo diversas vezes, inclusive no que diz respeito à sua obra: “personne n’est mieux à même que cette mère de juger de ce qu’il faudra faire des pauvres petits papiers laissés par son enfant.”⁴² (p. 263). Dessa maneira apelativa às memórias afetivas, tiradas de correspondências reais⁴³, ela tenta exercer a mesma influência sobre o narrador:

J’espère, cher Monsieur, que vous ne vous formaliserez pas du ton vif de cette lettre. Mais Charles est mon fils unique. Personne ne le connaît comme moi. A personne il n’a parlé comme à moi. Et personne n’est donc mieux placé que moi pour savoir ce qui est bon pour lui et ce qui ne l’est pas. Savez-vous que déjà enfant, alors qu’il ne nourrissait encore aucune espèce de projet littéraire, il me considérait comme son unique confidente? Pas un de ses petits secrets que je ne susse. Pas un de ses rêves que je ne devinasse. Et plus tard, l’âge et la maturité venant, pas de semaine, Monsieur, parfois même pas de jour, qu’il ne m’adressât l’une de ces lettres tendres dont il a, l’ignoriez-vous? le secret et où j’aime à retrouver la voix du petit garçon d’autrefois.⁴⁴ (p. 262-263)

Madame Aupick se apega ao máximo às lembranças da infância do filho de “cœur d’or et une élévation de sentiments hors du commun.”⁴⁵ Ela remonta ao tempo em que ele era criança e tenta resgatar dele o que acredita serem “ses vraies fleurs, non du mal, mais du bien.”⁴⁶ (p. 264), negando a parte “ruim” de seu filho. Ela barganha com o editor a queima dos papéis de *Pobre Bélgica* em troca de um estudo em perspectiva baseado no coração para encerrar sua obra.

Se o relato de Jeanne Duval poderia ser considerado, aos olhos dos juízes do mundo, um depoimento da acusação contra o poeta, sua mãe é o ponto de vista da defesa no tribunal dos homens: é a sedução da serpente diante do pecado de Adão. É preciso lembrar, contudo, que ambas, acusação e defesa, são viciadas e viciosas, porque tendenciosas e deformadas por sentimentos de ira e despeito, num caso, e de indulgência cega e parcial, no outro. Os julgamentos – e a figura do poeta que deles emerge – se complexificam, se levarmos em

⁴² “Ninguém melhor que esta mãe para decidir o que deve ser feito dos pobres pequenos papéis deixados por seu filho.”

⁴³ Cartas disponíveis em: <https://www.gros-delettres.com/lot/5954/1172114>

⁴⁴ Espero, caro senhor, que não se ofenderá com o tom vivo desta carta. Mas Charles é meu único filho. Ninguém o conhece como eu. A ninguém ele falou como a mim. E ninguém então está melhor situado do que eu para saber o que é bom para ele e o que não é. O senhor sabe que desde criança, quando ainda não alimentava nenhuma espécie do projeto literário, ele me considerava como sua única confidente? Nenhum de seus segredinhos que eu não soubesse. Nenhum de seus sonhos que não adivinhasse. E mais tarde, a idade e a maturidade chegando, nenhuma semana, senhor, às vezes nem mesmo nem dia, em que ele não mandasse uma daquelas cartas ternas de que ele, o senhor ignoraria?, tem o segredo e onde amo reencontrar a voz do menininho de outrora.

⁴⁵ “coração de ouro e uma elevação de sentimentos fora do comum”.

⁴⁶ “suas verdadeiras flores, não do mal, mas do bem”.

consideração que a Jeanne Duval e a Madame Aupick que falam no romance de Lévy são personagens (re)criadas pelo autor, o que as torna “levianas”, no duplo sentido irônico que aqui se pode atribuir a este termo. A mascarada do romance se acentua, e o jogo narrativo é “calibrado” pelos múltiplos atravessamentos de mão dupla entre a ficção e a realidade.

PADRE DJONCKER

O relato do padre Dejoncker começa por meio de experiência vivida em 1866, um ano antes da morte de Baudelaire. Formado em teologia e filosofia, era um jovem padre à época adepto da ciência e da metafísica, quando foi chamado urgentemente pela irmã Perpétua, para ministrar o santo viático a um doente. Irmã Perpétua, que tinha a mania de ver demônio em toda parte, chama o padre por conta de um exilado francês supostamente possuído por Satã, que fala gritando, dá risadas prolongadas e altas, além de proferir blasfêmias indizíveis. Devido ao apelo transtornado, o padre acaba cedendo ao pedido de ir até o Instituto encontrar o tal endemoniado, não sem antes ouvir um monte de imbróglis sobre o tal doente:

Chemin faisant, je dus écouter mille récits encore, plus rocambolesques les uns que les autres, d'où il ressortait que le damné – elle ne l'appelait jamais que «le damné» – pleurait des larmes de plomb; qu'il avait eu, la nuit passée, de vraies sueurs de sang; que lorsqu'on lui présentait un miroir afin qu'il y fit sa toilette, il ne se reconnaissait pas et saluait. Elle me raconta qu'il gardait près de son lit un coffre mystérieux qu'il interdisait que l'on touchât et d'où ses compagnons de chambre juraient avoir vu sortir des théories d'esprits mauvais.⁴⁷ (p. 315)

Ao chegar ao local indicado, ele percebe que a casa que antes inspirava nobreza e espiritualidade está agora presa em uma desordem repentina e prodigiosa (p. 316). A descrição do que vem depois parece um verdadeiro purgatório das almas diante do juízo final, reforçada por gritos, orações, clamores, murmúrios e expressões de horror diante daquele homem tomado por demônios. O aparente maniqueísmo de sua obra está contido nesse episódio: a oscilação entre Deus e o Diabo, a dualidade entre o Instituto e o enfermo vão se desenhando conforme se desenrola o relato do padre.

No entanto, não há nada que o padre possa fazer. Baudelaire já é um condenado, não quer e não pode ser resgatado dos abismos nos quais se jogou até as últimas consequências derivadas dos pecados da experiência humana e agora padece justamente em virtude dessa entrega. Ele é a figura de excelência desse Purgatório, cuja face também se faz presente –

⁴⁷ No caminho, tive que ouvir mil relatos ainda, cada um mais rocambolesco do que o outro, de onde sobressaía que o danado – ela não o chamava nunca a não ser 'o danado' – chorava lágrimas de chumbo; que tivera, a noite passada, verdadeiros suores de sangue; que, quando lhe davam um espelho para que nele se arrumasse, ele não se reconhecia e cumprimentava. Ela me contou que ele conservara perto de sua cama um baú misterioso que proibia que tocassem e de onde seus companheiros de quarto juravam ter visto sair teorias de maus espíritos.

embora renegada – na doutrina católica. Assim, o padre constata que as marcas religiosas do poeta são marcas de um catolicismo desviado, mas no qual também se imprime o sagrado:

Et il est encore bien loin le temps où des hommes d'Église et de foi verront dans sa doctrine de la chute, du péché, de la nature ou du châtement la marque d'un catholicisme bien évidemment dévoyé mais qui, dans son égarement même, voire dans sa grossièreté, témoigne en faveur de la Sainte Croix.⁴⁸ (p. 317)

Ao adentrar o quarto, que mais parece a pintura da moradia do demônio, o padre vê o moribundo no último leito, com o baú, o retrato do pai e um copo d'água na cabeceira, sem qualquer desordem aparente. O poeta nada responde às tentativas do padre de fazê-lo ter um final cristão; as exortações só fazem enfadá-lo, preencher seu olhar de rancor e ódio. Mesmo não poupando esforço nem fé para tentar conquistar aquela alma em perdição, o homem continuava ausente... até que começa um concerto de “maldição” dos mais altos tons da dor e da blasfêmia. Ao que o Padre, então, contesta que aquele homem não estava morrendo ainda e que sua dor era proveniente não do corpo, mas da alma:

J'ignorai tout de ce forcené. J'étais à cent lieues, je l'ai dit, d'imaginer que j'étais en présence de l'un des hommes qui avaient le mieux approché l'insondable mystère du trépas. Et je ne connaissais encore aucun de ces chants terribles, à la fois familiers et odieux à une oreille chrétienne, qu'il a voués à ce mystère. Pourtant ma déduction fut immédiate. Et sans entrer dans le détail des réflexions que je me fis, j'eus rapidement la conviction d'avoir affaire à une douleur qui n'était si saisissante que parce qu'elle touchait à l'âme autant, voire davantage, qu'au corps. Cette douleur de l'âme, rien ne pouvait la consoler.⁴⁹ (p. 321)

Não se podendo separar a poesia daquilo que a sustenta, o trigo do joio, não é possível apaziguar aquela dor, que é seu estado de alma. A poesia de Baudelaire é sua manifestação divina, como aclamavam os gregos sobre o fazer poético. No entanto, sua alma é feita da

⁴⁸ E ainda está longe o tempo em que os homens de Igreja e de fé verão na sua doutrina da queda, do pecado, da natureza ou do castigo a marca de um catolicismo bem evidentemente extraviado mas que, em sua própria dispersão, quem sabe em sua grosseria, testemunha em favor da Santa Cruz.

⁴⁹ Eu ignorava tudo a respeito daquele ser colérico. Estava a léguas, já disse, de imaginar que tinha à minha frente um dos homens que melhor havia abordado o insondável mistério da morte. E eu não conhecia ainda nenhum daqueles cantos terríveis, ao mesmo tempo familiares e odiosos a um ouvido cristão, que ele dedicou àquele mistério. No entanto, a minha dedução foi imediata. E sem entrar no detalhe das reflexões que fiz, tive rapidamente a convicção de estar diante de uma dor que não era tão pungente senão porque tocava a alma com tanta intensidade, ou mais, que ao corpo. Aquela dor da alma, nada a podia consolar.

condição mais humana possível e, portanto, contraditória. Os contrários, irremediavelmente indissociáveis, se compertencem como faces de uma mesma moeda, de modo que não é possível exorcizar somente os demônios nem somente exaltar a beleza, porque demônios e beleza, igualmente, respaldam a poesia.

O relato do Padre sintetiza simbolicamente em um primeiro momento os estágios de recepção da poesia de Baudelaire. O maniqueísmo superficial que atribuem à sua construção poética e a retórica de um homem revoltado com sua religião estão no campo do artificial e do mal-entendido de sua obra literária. As vozes do lado de fora da porta de seu quarto no Instituto são faces de uma ideologia cristã que se forja diante da falsa moralidade e dos bons costumes que condenam primeiro para não se encararem condenados.

Ao atravessar a porta e ir ao encontro daquele doente, o padre acessa os mistérios que sustentam sua poesia, fruto de uma maldição de alma que se castiga e é castigada. Justamente por isso, “ce malheureux” “mourait de ne pas mourir”, dando ao padre “le sentiment, pour la première fois si clair, de toucher du doigt la mort”⁵⁰ (p. 321)

Aliás, em sua obra, Baudelaire não chega a conceber a ideia cristã de redenção. Está inapelavelmente atrelado a uma consciência em revolta contra Deus, destituído do paraíso, preso nesse mundo caduco entregue à solidão e ao silêncio, onde se encontra apenas “au commencement de son calvaire...”⁵¹ (p. 321)

Tudo no relato do padre é extremamente simbólico. O início do calvário sugere que o poeta está condenado não à morte, como bem expressa o padre, mas a trilhar um caminho doloroso e eterno em direção ao túmulo que seu corpo abriga. E isso fica ainda mais evidente quando o padre invoca a alegoria da Morte por meio das gravuras da Idade Média, dos esqueletos perfurando as máscaras dos vivos, onde a morte em vida do indivíduo, encarcerado nos limites de sua própria experiência, se impõe sobre a noção coletiva da morte como possível transcendência do existir.

Dessa maneira, o tempo externo ao indivíduo vai se desdobrando em um tempo interior que lhe é oposto, que se autorreferencia a todo momento e que instaura como única possibilidade o tempo presente da experiência, estabelecendo assim o tédio baudelairiano por excelência. Nenhum bálsamo humano é capaz de salvar essa alma, pois, esvaziada de sentido, ela não dialoga com outra instância que não consigo mesma.

⁵⁰ “esses mal-aventurados”, “morriam de não morrer”, “o sentimento, pela primeira vez tão claro, de tocar com o dedo a morte”.

⁵¹ “no começo de seu calvário...”.

VERDADE OU MENTIRA?

É interessante entender como funciona a construção da narrativa de *Os últimos dias de Charles Baudelaire* e a maneira como as noções de verdade e mentira estão interligadas. Em todos os relatos anteriores, percebemos a incapacidade de recuperar um único Baudelaire, um Baudelaire biográfico. Temos acesso apenas a fragmentos, perspectivados por figuras diversas, que, por sua vez, estão perspectivadas pelo autor do romance. Evidentemente todo ser humano é, antes de qualquer coisa, um ser social que reage ao mundo e às pessoas de acordo com as conveniências de trato, e Baudelaire não estaria fora disso. Mas, para além do tempo e dos pontos de vista mais ou menos íntimos, não é possível a linearidade pessoal prometida por uma biografia. Não só os relatos divergem, mas Baudelaire também. E essa construção perpassa a maneira como Lévy conduz e constrói seus personagens.

Em um estudo sobre a natureza dos elementos composicionais das narrativas, Ronalds de Melo e Souza, em seu livro *Ensaio de Poética e Hermenêutica* (2010) preconiza que

se é certo que a narração é mediação, também é verdade que a mediação não tem de ser uma nem simples. A mediação lógica exige um só narrador, que é o narrador que detém a visão suprema dos acontecimentos. A mediação dialética requer a interação de dois mediadores, que são o narrador e o refletor ou o personagem que reflete os eventos. (SOUZA, 2010, p. 189)

A partir dessa premissa, é possível desvendar os elementos ficcionais da narrativa de Lévy, na qual ele adota a mediação dialética para recriar uma realidade imediata na obra, substituindo sequências de ações pelo evento dramático da representação da consciência dos personagens, que refletem sobre o poeta. Cada seção do livro recebe ao menos uma narrativa de acordo com a vivência de cada um dos que conviveram com Baudelaire, em que os capítulos são nomeados de acordo com cada personagem refletor. Nesses capítulos – os únicos que são nomeados – o narrador se ausenta, permitindo a autonomia das emoções dos refletores, movidos por seus sentimentos e versões totalmente passionais diante dos eventos que transcorrem na narrativa. É por conta dessa ausência do narrador e maior liberdade para as dramatizações que é possível a existência de diversos estilos literários para dar conta de cada um desses pontos de vistas.

Cada personagem dramatizado revela um aspecto condicional da biografia do poeta: Madame Lepage é a vítima de seus problemas financeiros; Charles Neyt é o amigo-confidente

que constata seus desafetos e sua decadência; Auguste Poulet-Malassis é o editor de sua obra e conhecedor de seu estilo narrativo; Padre Dejoncker é o conhecedor da teologia cristã tão presente em sua obra e, a princípio, aquele que poderia oferecer uma possibilidade de redenção; Madame Aupick é a mãe, da qual ele é dependente, e também detentora da moral e guardiã da memória do filho. Mas, mais do que isso, todas essas perspectivas também trazem uma leitura inédita da obra do poeta feita por intermédio de seus temas: o tédio, a queda, o pecado original, a expulsão do paraíso, a condenação, o tempo, a morte, o exílio e a depravação. E é esse perspectivismo narrativo dramatizado em primeira pessoa que permite dar à história de Baudelaire um rumo novo, outra versão de uma suposta verdade travestida, à primeira vista, como uma biografia.

Isolando essa primeira parte da análise referente aos relatos dos personagens, percebe-se que a aparente narração progressiva de seus últimos dias, que se estabeleceria através da cronologia lógica dos fatos, é deixada de lado, dando lugar a uma sequência emocional dos eventos vivenciados pelos personagens, destituindo assim o narrador da função de mediador único, como numa narrativa tradicional. É esse movimento cíclico que predomina na obra de Lévy e acaba por frustrar o leitor tradicional, habituado a uma trama de ações e desejoso de um “saber” solidamente constituído e ministrado. Os episódios relatados por esses refletores são independentes dentro de uma história sequencial, selecionados pela memória daquele que narra e serão costurados por uma segunda lógica narrativa.

Dessa maneira, a narração de Lévy consegue ser ainda mais complexa, uma vez que, estruturados à volta desses capítulos, estão capítulos não-nomeados feitos a partir do ponto de vista do narrador, que está sempre disposto a rebater, descredenciar ou confirmar as informações anteriormente apresentadas. O narrador sem nome de Lévy se comporta como o coro parabático⁵² das comédias de Aristófanes, que se desconecta do drama que está em cena para refletir criticamente e ironizar junto ao público o que acontece dentro da narrativa. Isso acontece o tempo todo no romance de Lévy. O narrador parabático relativiza o comportamento e o ponto de vista dos personagens por intermédio dessas “costuras”:

Ce qu'*ignore* apparemment Germaine Lepage c'est que l'homme aux pas duquel elle s'est attachée depuis le début de la matinée n'est pas entré par hasard à l' « Hostellerie de la Reine Mère ». Il connaît l'endroit en effet.”⁵³ (LÉVY, 1988, p. 27 – grifo meu)

⁵² De acordo com J. A. Cuddon, a parábase representa o momento em que parte do coro, na comédia, se destaca e se dirige ao público diretamente para exteriorizar algum ponto de vista do autor. (CUDDON, 2013, p. 526).

⁵³ O que aparentemente Germaine Lepage *ignora* é que o homem aos passos do qual ela se grudou desde o começo

Plus de dix ans se sont écoulés entre les événements que relate Poulet dans cette lettre et le moment où il la rédige. *L'homme a vieilli. Sa mémoire sans doute aussi. Peut-être a-t-il tendance, comme souvent en pareil cas, à enjoliver ses souvenirs, à exagérer son rôle et son importance.* Et il y a tant de scènes dans son récit, tant de péripéties et aventures, *qu'il est difficile de croire qu'elles se soient toutes passées ce même jour – et qu'il n'ait pas été tenté d'enchaîner des épisodes ou des rencontres qui s'étaient, en réalité, sur une période un peu plus longue.*⁵⁴ (p. 203 – grifos meus)

Além disso, é possível perceber que a todo tempo o narrador repensa sua estrutura e procedimentos narrativos e até mesmo o faz de maneira explícita por meio de marcações linguísticas. Um exemplo claro disso é a ideia de “censura” e “autocensura” que ele cria para referenciar lugares e pessoas por meio de asteriscos, em uma demonstração clara de tentativa de preservar suas identidades. É o que acontece, por exemplo, no diário de Jeanne Duval, que passa por essa “censura” do narrador, cujo romance está se construindo com o falseamento de um dado real:

« N***, par exemple... C'est ton ami, N***, n'est-ce pas? Un vrai de vrai ami? Eh bien celui-là, tu penses si j'ai eu affaire à lui : tu as pas plus tôt tourné les talons qu'il est déjà sur moi à me raconter ses avantages et à me faire sa cour de saligaud... » [...] L'attaque a porté cette fois et j'ai vu son visage se défaire plus encore que l'autre jour à propos des mensonges que je lui racontais sur N***.⁵⁵ (p. 140)

A então suposta biografia vai se esfacelando e dando espaço para a construção do projeto poético de Lévy. Tudo é feito pela mudança da perspectiva ficcional. As vozes que assumem a narração em 1ª pessoa configuram Baudelaire como um personagem-criatura, de modo que o poeta é pensado por intermédio do olhar e das características dadas por terceiros. Sob a ideia de que a literatura escamoteia uma existência, que o narrador atribui a Flaubert (p.143), o livro de Lévy faz a passagem de um Baudelaire-criatura para um Baudelaire-criador,

da manhã não entrou por acaso na “Hostellerie de la Reine Mère.”

⁵⁴ Mais de 10 anos se passaram entre os acontecimentos que Poulet relata nessa carta e o momento em que a redige. *O homem envelheceu. Sua memória também, sem dúvida.* Talvez ele tenha a *tendência*, como quase sempre em tais casos, a *enfeitar suas lembranças, a exagerar seu papel e importância.* E há tantas cenas em seu relato, tantas peripécias e aventuras, que *é difícil acreditar* que todas tenham se passado no mesmo dia – e que ele não tenha tentado encadear os episódios e encontros que se estenderam, na realidade, por um período um pouco mais longo.

⁵⁵ “N***, por exemplo... N*** é seu amigo, não é?... Um amigo de verdade? Ah, bem, esse aí, você pensa que eu tive alguma coisa com ele: você mal tinha virado as costas e ele já estava em cima de mim a me contar vantagens e a me fazer a sua corte de safado...”

O ataque funcionou dessa vez e vi seu rosto se alterar mais ainda do que no outro dia a propósito das mentiras que eu lhe contava sobre N***”.

o que permite ao narrador invadir por “arrombamento” a memória do poeta e ser portador de sua VOZ.

Essa mudança narrativa se mobiliza de acordo com a movimentação do narrador, que agora fala em terceira pessoa. Para além da narração fictícia de acontecimentos, ele é esse alguém que preside à linha poética do Baudelaire que se diz, que se recupera enquanto sujeito da criação de sua poesia, de maneira a se plasmar no próprio fazer literário e nesse romance em construção. Baudelaire-criador, nascido da voz do narrador, vai transcender as marcas temporais da memória e do momento presente no quarto de hotel em Bruxelas. Sua existência vai encarnar os processos fundadores da modernidade baudelaireana.

Essa mudança de pontos de vista e a entrada por arrombamento na cabeça do poeta não constituem somente um jogo narrativo de alternância de pontos de vista. Lévy tenta reproduzir em seu romance a estrutura arquitetônica de *As Flores do Mal*, assim como pensa as demais obras de Baudelaire, mobilizando também suas teorias. O narrador aproveita a pretensa biografia como porta de entrada para a crítica e endossa a recusa em se tratar a arte poética como mera mimesis da realidade. Dessa forma, estando de posse da imaginação, o artista representaria o mundo a partir das suas próprias percepções. (Os românticos nunca previram isso, nem Lévy diz que eles o fizeram. Pelo contrário, foram os românticos que substituíram a ideia de poesia como representação, espelho, pela noção de poesia como criação, invenção de realidade. Foram eles os mais ardorosos defensores da imaginação criadora). Mas se a imaginação criadora dos românticos é resgatada, a noção de inspiração natural é posta em xeque no próprio texto de Lévy por meio do narrador-criador, que a recusa:

Qu'est-ce qu'un poète inspiré? me demanda-t-il d'une voix qui se voulait plus calme mais où pointait encore un reste de fureur. Que veulent-ils dire, tous ces Belges, avec leur mythe du poète passionné, plein d'ardeur, habité par une force, une ferveur qui le transportent? Et que faut-il penser de l'image convenue d'une poésie lyrique, chaleureuse, qui ne s'écrirait jamais mieux qu'en état de transe, d'extase ou d'enthousiasme?

Si les mots ont un sens, répondit-il, et si tout ce que nous avons dit jusqu'à présent était exact, alors le poète inspiré est un poète passif, dramatiquement apathique et dolent, qui, attendant, pour écrire, que se soient manifestées les voix de la nuit, renonce en réalité à gouverner son art. [...]

[...] Le poète inspiré, quand il est au cœur de sa transe, quand il se confond avec les voix auxquelles il a prêté ses lèvres, n'est plus un homme mais un lieu; plus une âme mais un milieu; il n'est plus une conscience du tout, mais une sorte de chemin où

transite le dire poétique. [...]

[...] Mais il y avait aussi, dans cette annonce, l'intelligence de ce qu'était, lorsqu'on va jusqu'à son essence, ce mythe de l'inspiration : le poète inspiré est un témoin, un martyr – ce n'est plus un écrivain.⁵⁶ (p. 276-277)

Para transpor a modernidade contida no projeto poético de Baudelaire para seu romance, o autor vai fazer uso da concepção de modernidade literária de Friedrich Schlegel, o principal teórico do conceito de ironia romântica. Segundo Schlegel, “não podemos conhecer o clássico sem o progressivo” (SCHLEGEL, 2016, p. 18). Em sua tentativa de aproximar o mundo clássico do moderno, ele abre espaço para uma outra compreensão da modernidade, colocando em destaque o papel da reflexão e o campo estético no movimento romântico.

Marcio Suzuki, em *O gênio romântico - Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel* (1998), explica as diferenças implicadas na ironia socrática e na ironia romântica, defendida por Schlegel. A primeira seria retirada pelo filósofo grego de um estado anterior de persuasão e dissimulação do que se quer dizer para ganhar a significação de um discurso que procura esconder intencionalmente aquilo que se pensa. Assim, Sócrates instaura um jogo dialético em que privilegia a troca entre interlocutores, remodelando o conceito original que destinava a ironia a um lugar isolado da assembleia e passando-a para a urbanidade e sociabilidade de um não-lugar. Assimilando essa ideia socrática, Schlegel conservaria na ironia romântica a mesma flexibilidade e sabedoria retórica do orador grego em nome do “jogo irônico”, com a diferença de que não se faz mais necessário um interlocutor “real”, pois “[...] ela já se instalou na própria língua” (SUZUKI, 1998, p. 180), no momento em que o artista está cindido e em diálogo permanente consigo mesmo.

Se o teatro grego funcionava como uma tribuna pública, o coro é quem comunicava e trazia para todos a reflexão sobre as questões da coletividade, encenadas de maneira crítica. Essa tomada de consciência crítica era externada no interlúdio teatral da parábase, que ocorria

⁵⁶ O que é um poeta inspirado? Me perguntou com uma voz que se queria mais calma, mas onde ainda se salientava um resto de furor. O que querem dizer todos esses belgas, com seu mito do poeta apaixonado, cheio de ardor, habitado por uma força, um fervor que o transporta? E o que se deve pensar da imagem convencional de uma poesia lírica, calorosa, que nunca seria mais bem escrita do que num estado de êxtase ou de entusiasmo? Se as palavras têm um sentido, respondeu ele, e se tudo o que disséramos até então era exato, então o poeta inspirado é um poeta passivo, dramaticamente apático e dolente, que, esperando, para escrever, que se manifestassem as vozes da noite, renuncia em realidade a governar sua arte. [...]
[...] O poeta inspirado, quando está no coração do seu transe, quando se confunde com as vozes às quais emprestou seus lábios, não é mais um homem, mas um lugar; não mais uma alma, mas um meio; não é mais uma consciência do todo, mas uma espécie de caminho onde transita o dizer poético. [...]
[...] Mas havia também, naquele enunciado, a inteligência do que era, quando se vai até sua essência, aquele mito da inspiração: o poeta inspirado é uma testemunha, um mártir – não é mais um escritor.

entre os dois atos da representação, na comédia ática.

Schlegel propõe a atualização da parábase, da ironia socrática e do bufão no romance moderno como parte do processo de metarreflexão, ou seja, como a capacidade do autor de se distanciar da própria obra e refletir criticamente *sobre* ela *dentro* dela, já que desloca para si e para o momento presente da encenação a ironia da crítica, atingindo assim o objetivo procurado pela comédia clássica de modo mais intenso e eficaz. Por conta disso, Schlegel (1963, p. 85) vai compreender a ironia como “uma parábase permanente”, uma vez que a ilusão ficcional se manifesta na modernidade através da coexistência da obra e da crítica da obra dentro do mesmo espaço literário. Nesse sentido, é impossível renunciar à ironia, justamente por ela ser portadora e agente de rupturas dentro da obra, atuando tanto na forma quanto no conteúdo.

Na obra de Lévy, Baudelaire é levado a cultivar e praticar a ironia romântica, posto que agrega a bufonaria transcendental e a parábase, emergindo a partir de sua obra e se elevando sobre ela, de onde a contempla com o objetivo de recuperar e ser recuperado, ainda que limitado à sua experiência humana.

No entanto, Schlegel (1991, p. 25) afirma que junto às ações de “autocriação” e “autolimitação” está o movimento de “autoaniquilamento”, de modo que, além da autorreflexão e da autocrítica, o artista seria capaz de aniquilar sua própria obra para recriá-la de maneira mais elevada para só assim se distanciar e observá-la criticamente. De acordo com Schlegel (1991, p.102), esse duplo movimento é que seria capaz de engendrar o sentido da obra.

O personagem do romance de Lévy passa por esse distanciamento a partir da aniquilação do sujeito biográfico constituído até então:

Ce n'est plus l'homme parlant, souffrant ou se souvenant, qui dînait avant-hier soir chez Charles Neyt, traînait la veille dans les bordels, ou manquait, l'autre matin, son fameux train pour Paris. Et il se passe ceci alors – plus fort, plus bouleversant encore : sur les dépouilles de ce personnage ancien, portant le même nom que lui, gardant le même visage, usurpant peut-être même quelques-uns de ses traits singuliers, commence de surgir un personnage à la fois moins réel et plus vrai, une sorte d'homme abstrait qui aurait perdu ses anciens lignages et qui, transporté dans l'espace et le temps de ses nouveaux compagnons de détresse, ne serait plus, soudain, que le glorieux sosie de l'autre.⁵⁷ (p. 181)

⁵⁷ Não é mais o homem falante, sofrendo ou se recordando, que jantava anteontem à noite na casa de Neyt, perambulava na véspera nos bordeis, ou perdia, na outra manhã, seu famoso trem para Paris. E então acontece isto – mais forte, mais chocante ainda: sobre os despojos daquele personagem antigo, carregando o mesmo nome que ele, conservando o mesmo rosto, usurpando talvez até alguns de seus traços singulares, começa a surgir um personagem ao mesmo tempo menos real e mais verdadeiro, uma espécie de homem abstrato que teria perdido

O ajuste constante no foco narrativo permite ao leitor a experiência de uma maior proximidade com o universo que se desvela sobre o poeta em seus últimos dias, mas também faculta a vivência do distanciamento feito pela memória desse mesmo poeta, duplicidade que fornece o acesso a uma visão panorâmica de sua vida e obra. A oscilação entre a afirmação e negação dos fatos, a brincadeira do narrador e a reflexão dialógica à qual o personagem se submete permite a resolução de uma saída para esse paradoxo da ininteligibilidade de uma comunicação total, ao mesmo tempo em que constitui dentro da narrativa uma nova narrativa ficcional que vai aos poucos se desdobrando.

Os elementos antagônicos se organizam dentro do romance se equilibrando na estética do dúbio e do contraditório condizentes com toda natureza humana. Dessa maneira, a dialética poética da ironia se distancia da dialética proposta por Hegel, como assegura Ronaldo de Melo e Souza:

Na dialética poética da ironia, que nada tem a ver com a dialética hegeliana, toda oposição antagônica se transforma em oposição complementar. Uma posição só existe, porque coexiste com a outra, que lhe é oposta. (...) Na dialética irônica de Schlegel, o finito sensível e o infinito inteligível são dois polos de uma mesma unidade polarizada. Tese e antítese constituem a tensão polar da aparência finita e da ideia infinita. A consciência nostálgica do infinito é balanceada pela experiência concreta do finito. (SOUZA, 2010, p. 134-135)

Essa consciência nostálgica ganha uma imagem no romance no devaneio baudelairiano sobre a palavra infinito. Um dia, depois dos encontros de escritores e das horas de glória e reconhecimento em Paris, Baudelaire ousou ir mais longe. Ao ver uma página aberta sobre a mesa, uma lupa sobre a página, uma única palavra aumentada pela lupa – infinito –, pareceu ao poeta testemunhar a concatenação em si da palavra sob a lupa, o infinito dentro do finito:

Une fois pourtant il est allé plus loin. Il ne se rappelle plus quand. Ni pourquoi. Mais il se souvient qu'il y avait ce jour-là une page sur une table; une loupe sur la page; et que l'unique mot de la page que, par hasard, grossissait la loupe – et qui était, comment l'oublier? le doux mot d'infini – l'avait plongé tout à coup, et sous l'effet bien sûr du narcotique, dans une méditation elle-même infinie. Il y a des mots flous. Des mots mous. Il y a des mots qui jamais n'exalteront ni l'esprit ni les sens. Alors que ce mot-ci – était-ce son sens? son dessin? était-ce le nombre de ses jambages? celui, qui lui

suas antigas linhagens e que, transportado no espaço e no tempo de seus novos companheiros de angústia, seria, subitamente, apenas o glorioso sócia do outro.

semblait soudain immense, des *i* qui le semaient? – lui paraissait riche au contraire d’une grandiose frénésie. Les *i*, oui... Ce sont les *i* qui le troublaient... Jamais il n’avait vu de si près... Jamais tant à la fois... Jamais, songe-t-il, il n’avait été ainsi frappé par ce qu’il y a de force dans un *i*, d’excès dans le geste qui l’a tracé... Jamais, comme aujourd’hui, il n’avait compris combien le point qui le ponctue – et qui était, dans les trois cas, si différent! – peut être tyrannique, audacieux, timide au contraire, presque modeste...⁵⁸ (LÉVY, 1988, p. 122)

Sob a perspectiva moderna, a harmonia possível entre a poesia e a natureza se transpõe na fragmentação do sujeito, já que o mundo também está fragmentado porque se reconhece que há sempre algo de indizível e de incomunicável na natureza humana. E é na tentativa de recuperar um todo do mundo que o romance acontece. Dentro deste jogo, a ironia existente na natureza artística moderna vai exigir um sofisticado discernimento do que é sério e do que não é, a busca de uma clareza e lucidez da consciência, exigindo do sujeito o que Schlegel vai chamar de espírito liberal para apreensão do objeto pela escrita:

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência dos gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. (SCHLEGEL, 1991, p. 25).

Esse sujeito desdobrado em ator e espectador do espetáculo no qual está inserido é uma concepção fichtiana do “eu” que servirá de base para a ideia de ironia romântica de Schlegel, a que se acrescenta o conceito de bufão egresso da *commedia dell’arte*⁵⁹ e amplificado por Schlegel no conceito da “bufonaria transcendental” (SCHLEGEL, 1991, p. 26). Ao levar o

⁵⁸ Uma vez, porém, ele foi mais longe. Não se lembra mais quando. Nem por quê. Mas se lembra que naquele dia tinha uma página sobre a mesa; uma lupa sobre a página; e que a única palavra da página que, por acaso, a lupa aumentava – e que era, como esquecê-la?, a doce palavra “ infinito ” – o mergulhara de repente, e é claro sob o efeito narcótico, numa meditação ela mesma infinita. Há palavras vagas. Palavras moles. Há palavras que nunca exaltarão nem o espírito nem os sentidos. Enquanto aquela palavra – seria seu sentido?, seu desenho?, seu imenso número de hastes?, ou, o que de repente lhe parecia imenso, os *i* que a semeavam? – pelo contrário, parecia-lhe rica de grandioso frenesi. Os *i*, sim... Eram os *i* que o perturbavam... Nunca os vira tão de perto... nunca tantos de uma vez... Nunca, pensou, ficara assim espantado pelo que há de força num *i*, de excesso no gesto que o traçou... Nunca, como hoje, ele compreendera o quanto o pingo que o pontua – e que era, nos três casos, tão diferente! – pode ser tirânico, audacioso, tímido pelo contrário, , quase modesto...

⁵⁹ *Commedia Dell’Arte* foi um gênero de teatro popular itinerante de origem italiana surgido no século XV. Apresentava espetáculos com malabarismos, acrobacias e comédias improvisadas. Pierrot, Arlequim, Colombina e Pantaleão eram algumas de suas personagens recorrentes.

sujeito a elevar-se acima de si mesmo, pensando-se filosoficamente, a ironia passa a ser o princípio organizacional da literatura moderna.

Em *Os últimos dias de Charles Baudelaire*, o personagem do poeta não é a única instância irônica. Toda a concepção da obra é essencialmente irônica. A ironia está na própria estrutura do romance. A mediação de Lévy se demonstra complexa, pois, ao alternar o discurso entre o narrador e o refletor, repercute entre as duas vozes representadas – a sentimental e a criticamente distanciada – o tom irônico do narrador.

Dessa maneira as duas escritas – a biográfica e a do próprio romance – estão em congruência no romance de Lévy. O romance em gestação só é realizável, porque as alucinações da imaginação febril do poeta se comportam como iniciação desse narrador que o acompanha em seus últimos dias. Aos poucos, o próprio narrador vai se libertando das amarras com as quais começou seu projeto, aquilo que o impulsionou a ir atrás do poeta em Bruxelas, e vai adentrando as volubilidades dramáticas de sua memória e estabelecendo interação dialética com a sua obra.

A viagem de Baudelaire começa em seu quarto e, assim como Sterne em suas *viagens sentimentais*, existe um espaço objetivo que vai se contrapondo a um espaço subjetivo, à medida que as estruturas sequenciais espaço-temporais não são mais respeitadas. O homem que se apresenta agora está em suspenso no tempo, em duelo não mais com a morte, mas consigo mesmo, realizando sua viagem pela esfera da vida através do silêncio de sua doença.

Dessa forma, de volta ao Hotel Grand-Miroir, “La même chambre. Le même lit. Le même parfum de mort et de misère qui vous prend à la gorge dès l’entrée”⁶⁰, Baudelaire “est dans un univers qui n’a tout à coup plus rien à voir avec celui de la petite chambre ni de la nuit qu’il vient de passer.”⁶¹(LÉVY, 1988, p. 105-106):

Et tout se déroule comme si cette crise, en lui alourdissant le corps, lui avait allégé l’esprit et l’avait transporté dans un monde différent, étranger à ce qui s’accomplit là, autour de lui. Il a le corps ici – la tête ailleurs. Il a le corps à Bruxelles, hôtel du Grand-Miroir – mais l’âme est à Paris, dix ans, vingt ans, trente ou quarante ans plus tôt. Et c’est, dans cette âme, un effrayant et délicieux manège qui fait que d’autres lieux, d’autres hôtels, d’autres visages, d’autres parfums, viennent bousculer ceux d’aujourd’hui, les envahir, les remplacer. (p. 106)⁶²

⁶⁰ “O mesmo quarto. O mesmo leito. O mesmo perfume de morte e miséria que avassala desde a entrada”

⁶¹ “está num universo que subitamente não tem mais nada a ver com aquele quatinho, nem com a noite que acabara de passar.”

⁶² E tudo se desenrola como se aquela crise, tornando seu corpo pesado, tivesse aliviado o espírito e o transportado para um mundo diferente, estranho ao que está ali, à sua volta. Ele sente o corpo aqui – a cabeça em outra parte. Tem o corpo em Bruxelas, Hotel do Grand-Miroir – mas a alma está em Paris, dez anos, vinte anos, trinta ou quarenta anos atrás. E, naquela alma, um amedrontador e delicioso carrossel faz com que outros lugares, outros

hotéis, outros rostos, outros perfumes venham revolver os de hoje, invadi-los, substituí-los.

O EXPURGO PRECEDE A QUEDA

Para entender a queda, é preciso entender o que a originou. Tendo a queda como princípio do homem em pecado e apresentada nesse romance sob a aparente banalidade de versões entre o poeta e a amante na quarta parte do livro, o narrador de Lévy vai retomar esse tema mais à frente sob a concepção da modernidade:

Il y a des gens, me dit-il à peu près, qui nient cette part de mal. Ou plus exactement: il y a des gens qui aiment si absolument, si dévotement le genre humain, qu'ils ne peuvent se faire à l'idée d'un Mal qui lui soit essentiel. Alors ils protestent. Ils s'insurgent. Ils croient – c'était une phrase d'un des feuillets – que « l'homme peut tout et que la vapeur, le chemin de fer, l'éclairage au gaz prouvent l'éternel progrès de l'humanité ». Et quand la preuve ne suffit pas, que le progrès tarde à venir, quand le Mal ne disparaît pas et que les faits, par conséquent, font mentir la théorie, ils préfèrent, ces beaux esprits, faire céder ces méchants faits plutôt que voir leurs idées battues en brèche.⁶³ (p. 250)

No entanto, o capítulo seguinte ao da amante vai revelar outro tema recorrente à poesia baudelairiana: o do pecado original, que antecederia o tema da queda. A origem de todo esse Mal vai encontrar explicação no progenitor, quando o poeta atravessa a memória de seu pai e os segredos durante a infância, as lembranças dos sussurros, das conversas entrecortadas, dos olhares desconfiados de sua mãe e tudo mais que o rodeava quando criança. Depois de adulto, vem a descoberta de um crime que, segundo ele, foge das ordens de crimes comuns que os homens cometem, “un crime absolu, un crime sans mesure commune.”⁶⁴ (p. 160): seu pai abandonou a batina. Sobre esse fato, o poeta desdobra duas possibilidades, uma que lhe agradava mais – a do padre liberal – e outra que o atormentava – a da alma despedaçada:

Il y avait l'hypothèse « savante » qui, lorsqu'il parvenait à y croire, le rassurait également un peu : celle du prêtre libéral, fêru d'idées modernes et qui, ayant de plus en plus de mal à concilier sa croyance en la raison avec les articles d'une foi dont il ne ressentait plus l'urgence, profita de la situation pour se mettre en règle avec lui-

⁶³ Há pessoas, me disse pouco tempo depois, que negam essa parte de mal. Ou mais exatamente: há pessoas que amam tão absolutamente, tão devotadamente o gênero humano, que não conseguem ter a ideia de um Mal que lhe seja essencial. Então protestam. Se insurgem. Acreditam – era uma das frases da folha – que “o homem pode tudo e que o vapor, a estrada de ferro, a iluminação a gás provam o eterno progresso da humanidade”. E quando a prova não basta, o progresso demora a chegar, quando o Mal não desaparece e os fatos, em consequência, fazem a teoria mentir, aqueles grandes espíritos preferem fazer ruírem esses fatos perversos ao invés de ver suas ideias derrotadas.

⁶⁴ “um crime absoluto, um crime sem medida comum”.

même. Et puis il y avait l'autre; la pire; celle de l'âme déchirée, en proie au doute et au tourment; il y avait cet homme en soutane, harcelé par le désir, taraudé par la tentation, décidant peut-être, allez savoir! de ruser avec elle, de la tarauder à son tour et de se laisser conduire ainsi, sans céder mais sans résister non plus, à l'extrême bout du chemin, là où le démoniaque et le divin sont si près de se confondre (...).⁶⁵ (p. 161)

É sob esse signo do pecado, um ataque de seu pai a Deus, que ele revisita todo o calvário do pai diante da escolha de largar o sacerdócio e a reação das pessoas diante de tal fato: “Il y avait les rumeurs. Les commérages. Les ricanements quand il approchait d'une église. Les regards obliques. Les sourires torves”⁶⁶ (p. 161), o mesmo tratamento reservado aos loucos e leprosos. A partir de um catolicismo ferrenho do próprio Baudelaire, essa descoberta se mostra duplamente terrível e faz de seu pai um homem duas vezes maldito, já que estaria “Une fois du côté de Dieu... Une fois du côté du Diable...”⁶⁷ (p. 162). Vivendo sob o estigma de contradições inconciliáveis, o único meio de sobrevivência é através do pacto com Satã:

Ce qui l'effrayait – ce qui l'effraie – tant dans cette image? L'idée de son père foudroyé, illuminé comme à rebours. L'idée de ce moment où il s'est senti seul, abandonné – et où il a compris que, dans la zone de grand péril où il s'était aventuré, il n'y avait plus d'autre façon de survivre que de pactiser avec Satan.⁶⁸ (p. 161)

Deus, o primeiro a sofrer a queda juntamente com o amor a seu pai – lugar vago que o Demônio assumiu, vindo “littéralement, à la place de l'amour du Seigneur”⁶⁹ (p. 164), –, Deus o faria pagar sua penitência em vida, na qual seu principal livro seria a oferta para reparação desse erro – ser “la propre grimace du Diable!”⁷⁰ (p. 164) –, erro que assumiu aos nove anos de

⁶⁵ Havia a hipótese “sábria” que, quando conseguia acreditar nela, também o tranquilizava um pouco: a do padre liberal, apaixonado pelas ideias modernas e que, tendo cada vez mais dificuldade em conciliar sua crença na razão com os artigos de uma fé da qual não mais sentia urgência, aproveitou a situação para ficar de acordo consigo mesmo. E depois havia a outra; a pior; a da alma despedaçada, presa da dúvida e do tormento; havia aquele homem de sotaina, atormentado pelo desejo, transpassado pela tentação, decidindo talvez, como saber!, usar ardis com ela, atormentá-la por sua vez e se deixar levar assim, sem ceder mas também sem resistir, à extrema ponta do caminho, lá onde o demoníaco e o divino estão tão perto de se confundir (...).

⁶⁶ “Havia os rumores. As fofocas. As gargalhadas quando ele se aproximava de uma igreja. Os olhares oblíquos. Os sorrisos esconsos.”

⁶⁷ “Uma vez do lado de Deus... Outra vez do lado do Diabo.”

⁶⁸ O que o atemorizava – o que o atemoriza – tanto nessa imagem? A ideia de seu pai atingido pelo raio, iluminado como que ao contrário. A ideia daquele momento em que ele se sentira só, abandonado – e quando compreendia que, na zona de grande perigo em que se aventurara, não havia mais outra maneira de sobreviver a não ser compactuando com Satã.

⁶⁹ “literalmente, no lugar do amor do Senhor”

⁷⁰ “a própria careta do Diabo!”

idade, com a morte do pai, sem a menor consciência disso:

Il a quarante-cinq ans. Il va sans doute mourir. Et s'il devait résumer d'un mot l'idée de lui-même qui le poursuit depuis ce jour lointain du tout premier récit, ce serait celle-ci: démon, fils de démon – car venu, littéralement, à la place de l'amour du Seigneur.⁷¹ (p. 164)

O corpo do poeta dá continuidade ao legado do pai morto. Em um complexo edipiano, ele o mata e passa então a filho e pai de sua obra, onde se concebe como túmulo e duplo daquele grande criminoso:

Et il découvre qu'il est, lui, Charles Baudelaire, au terme de cette prodigieuse journée où il a vu défiler tant de scènes de son passé, cet étrange corps d'homme qui sert, depuis trente ans, de séjour à un cadavre. « J'ai tué mon père, et puis je l'ai mangé », disait-il l'autre jour à une sottie de passage. La sottie ne l'a pas cru. Elle a ri. Quelle erreur! Car c'était vrai, après tout. Strictement vrai. Il n'avait, ce père, pas d'autre repos que dans sa tête. Son père ? Son semblable. Son double.⁷² (p. 168)

E termina suas lembranças com um verso de “O Spleen”, em *As flores do mal*, no qual faz uma avaliação desesperadora de sua existência, onde as metáforas do poema anunciam suas lembranças dolorosas, amorosas, artísticas, de etapas da sua vida que irão compor a degradação da matéria, a inadaptação social e o desconforto, instaurando o tédio baudelairiano. Tudo isso faz com que a cabeça do poeta se transforme em um terreno de ossadas, portanto, em um cemitério – “Je suis un cimetière abhorré de la lune.”⁷³ (p. 168) rompendo de vez a premissa de vida factual na narrativa:

Malheureux qui, amis ou ennemis, vont chercher dans le général Aupick et dans leurs difficiles rapports l'explication de ses tourments. Il sait, lui, que la piste est fausse. Il sait que c'est chez le prêtre, et dans son crime premier, que sont la plupart des clés.⁷⁴ (p. 165)

⁷¹ Ele tem 45 anos. Vai morrer, sem dúvida. E se devesse resumir numa palavra a ideia de si mesmo que o persegue desde aquele dia longínquo do primeiro relato, seria esta: demônio, filho do demônio – pois vindo, literalmente, no lugar do amor de Deus.

⁷² E ele descobre que ele, Charles Baudelaire, no fim daquela prodigiosa jornada em que viu desfilar tantas cenas de seu passado, é aquele estranho corpo de homem que serve, há 30 anos, de morada para um cadáver. “Matei meu pai e depois o comi”, dizia ele outro dia a uma tola de passagem. A tola não acreditou nele. Riu. Que erro! Pois era verdade, afinal. Estritamente verdade. Aquele pai não tinha outro repouso a não ser em seu cérebro. Seu pai? Seu semelhante. Seu duplo.

⁷³ “Sou um cemitério abominado da lua”

⁷⁴ Infelizes os que, amigos ou inimigos, vão procurar no general Aupick e em suas difíceis relações a explicação

de seus tormentos. Ele sabe que a pista é falsa. Sabe que é com o padre e em seu crime primeiro, que está a maioria das chaves.

O LIVRO É AUTOR DO HOMEM

Uma vez performada essa transposição narrativa do personagem Baudelaire entre objeto e sujeito, o que passa a prevalecer agora é a existência da vida para justificar sua obra. O romance de Lévy é cíclico, ele vai repousar sobre as mesmas questões, mas sob o prenúncio de que o mundo só existe para verificar ou refutar *As Flores do Mal*, como explicita o editor Poulet-Malassis em suas lembranças.

Agora, uma vez que Baudelaire condiz com seu texto, sendo um “novo vivente”, capaz de dizer seu nome pela primeira vez e ser sucedido “de pages succédant elles-mêmes à celles de Poe, Maistre, Homère, le Tasse et les autres”⁷⁵, nas quais “il a envie de renverser la formule et de dire : il y a un livre, *les Fleurs du Mal*, qui est l’auteur d’un homme, Charles Baudelaire”⁷⁶ (p. 183), é necessário recomeçar a biografia pelo caminho certo, a biografia da literatura⁷⁷:

Les autobiographies traditionnelles s’ouvrent toujours sur la naissance. Eh bien celle-là aussi commencera par une naissance. Mais l’autre. La vraie. Celle qui l’a fait entrer, non dans le monde des hommes, mais dans celui, plus essentiel, de la littérature. [...] Non, il ne croit pas à cette idée de la douleur féconde et de la littérature réparatrice. Il la trouve naïve. Niaise. Il la trouve trop compromise avec ce romantisme de pacotille dont il a tant voulu se détacher. Le salut par la littérature? Pouah! Le salut, fût-il littéraire, est une idée pour Madame Sand. Il pense, lui, qu’on se perd en écrivant. Loin qu’écrire délivre le poète de cette part sombre qu’il porte en lui, cela ne fait que l’exposer à une nuit plus sombre encore. A preuve Borel, devenu fou. Nerval à la lanterne. Goya de plus en plus torturé, possédé, à mesure que l’œuvre avance. Et cela ne fait que rendre plus mystérieuse encore cette décision d’être écrivain. (p. 204-205)

E com um novo nascimento, é necessário ter novas filiações, em que sua obra dialoga não mais com os contemporâneos com os quais já não se identificava, mas com escritores que vieram muito antes dele e carregam em si uma tradição literária universal, sua biblioteca particular, cujos temas e influência não se limitam a seus pares ou a seu tempo:

⁷⁵ “páginas que se sucedem elas mesmas às de Poe, Maistre, Homero, Tasso e outros”

⁷⁶ “ele tem vontade de inverter a fórmula e dizer: há um livro, *As Flores do Mal*, que é autor de um homem, Charles Baudelaire”

⁷⁷ As autobiografias tradicionais sempre começam com o nascimento. Eh, bem, esta também começará por um nascimento. Mas o outro. O verdadeiro. O que o fez entrar, não no mundo dos homens, mas naquele, mais essencial, da literatura. [...] Não, ele não acredita nessa ideia da dor fecunda e da literatura reparadora. Ele a acha ingênua. Simplória. Ele a acha comprometida demais com aquele romantismo de pacotilha de que tanto quis se livrar. A salvação pela literatura? Puá! A salvação, fosse ela literária, é uma ideia para madame Sand. Ele pensa que a gente se perde escrevendo. Escrever, longe de livrar o poeta daquela parte sombria que carrega em si, só faz expô-lo a uma noite mais escura ainda. Prova-o, Borel, enlouquecido. Nerval enforcado. Goya cada vez mais torturado, possuído, à medida que a obra avança. E isso só torna mais misteriosa ainda essa decisão de ser escritor.

Frère d'Homère. Fils du Tasse. Petit-fils, arrière-petit-fils, de Shakespeare ou du Greco. Et entre les uns et les autres, entre ces frères improbables et ces cousins parfois ennemis, toute une trame de croisements, appariements, mariages d'amour ou de raison qui l'occupaient en secret depuis vingt ans.⁷⁸ (p. 206)

Após uma série de indagações acerca do fazer literário, o livro passa do seu nascimento à sua infância, a “cet état intermédiaire où l'on devient ce que l'on est sans l'être encore tout à fait.”⁷⁹(p. 206)⁸⁰:

Mais en choisissant cet équivalent d'enfance qu'est, pour un écrivain, l'étrange plage de silence qui sépare sa décision d'écrire du moment où il publie. Il y a maintes sortes de silences. [...] Et que se passe-t-il, derechef, dans la tête d'un homme qui se sait, se sent, se veut pleinement écrivain mais attend, comme lui, dix-sept ans pour publier son premier vrai livre? Il est l'enfance de l'œuvre, ce silence. C'est cette enfance qu'il racontera. (p. 206)

O silêncio, a não publicação da obra, é a infância de sua literatura, não por timidez de quem se vê diante do mistério da obra, ideia que ele considera romântica demais, nem mesmo a maturação que de repente virará uma obra madura, ideia que também não lhe agrada. O que ele acredita é que “il s'est installé dans son mutisme alors qu'ils [ses livres] étaient déjà mûrs.”⁸¹ (p. 207), para deixar invadir seus belos versos pela perda, pela danação, pelos momentos de fraqueza e de vertigem, que configuram suas maiores exaltações, quadro “enfim: insupportable non pour le poète lui-même dont ce chemin était la voie royale, mais pour l'homme de chair qui l'accompagnait.”⁸² (p. 208)

Para quem, como Baudelaire, se encontrava inserido no contexto moderno, a verdadeira literatura, a que estaria “toujours à mi-chemin de la Contingence et de l'Idée”⁸³ (p. 216), teve de ceder espaço à modernidade. Impôs-se ao poeta a lei da circunstância de sobrevivência, o

⁷⁸ Irmão de Homero. Filho de Tasso. Neto, bisneto de Shakespeare ou de El Greco. Entre uns e outros, entre esses irmãos improváveis e esses primos talvez inimigos, toda uma trama de cruzamentos, acasalamentos, casamentos por amor ou interesse, que o ocupavam em segredo há vinte anos.

⁷⁹ “esse estágio intermediário em que nos tornamos o que somos sem ainda sê-lo completamente”.

⁸⁰ Mas escolhendo aquele equivalente de infância que é, para um escritor, a estranha região de silêncio que separa sua decisão de escrever do momento em que publica. Há diversas espécies de silêncios [...] E o que se passa, mais uma vez, na cabeça de um homem que se sabe, se sente, se quer plenamente escritor, mas espera, como ele, dezessete anos para publicar seu primeiro verdadeiro livro? Esse silêncio é a infância da obra. É essa infância que ele contará.

⁸¹ “ele se instalou em seu mutismo quando eles [seus livros] já estavam maduros”

⁸² “Enfim: insuportável não para o próprio poeta para quem aquele caminho era a estrada real, mas para o homem de carne e osso que o acompanhava.”

⁸³ “sempre a meio caminho entre a Contingência e a Ideia”

que acabou por limitar e causar desordem à sua obra. Tendo de gerenciar as circunstâncias, as dívidas e a Necessidade, o pouco tempo dedicado à escrita acabou por limitar a criação de um legado. A Providência, tornada arquiteta, fez de seus textos avulsos sua obra:

S'il a fait œuvre, c'est sans le savoir. S'il s'agit d'une œuvre, vraiment, et non d'une théorie de textes désœuvrés, c'est au hasard qu'il le doit ou, ce qui revient au même, à la Providence. Quelle honte quand il y songe! Quel déshonneur! Lui l'architecte impeccable, le parfait calculateur ès lettres, lui qui avait tant rêvé d'une littérature raisonnée, maîtrisée, être privé de cette toute première maîtrise qu'est le pouvoir de composer!⁸⁴ (p. 217)

Em seu leito de morte, o poeta não para de pensar “à l'énorme part de son œuvre qui ne verra jamais le jour.”⁸⁵ (p. 218), por conta das dívidas e da miséria. Ele reflete sobre o fato de ser considerado escritor de um único livro, ideia que nunca foi sua, por mais dândi que fosse, e sobre o sonho de que teve de abrir mão, “un nouveau projet qui succédait [...] à celui du *Cœur mis à nu*”⁸⁶ (p. 203). A única sensação que fica é a de que *As flores do mal* não passam de uma longa introdução a algo que jamais vai existir:

Il y a toute cette avalanche de livres, possibles et impossibles, qui submergent *les Fleurs du Mal* et lui donnent le sentiment que ce qu'il a fait jusqu'ici n'était qu'une longue introduction. Promesses non tenues... Appels sans écho... Paris perdus, défis à jamais différés... Une œuvre qui n'a fait qu'un bout de son chemin, qui n'a su remplir qu'une part de son contrat... Tous ces livres, encore une fois, n'étaient pas seulement possibles mais nécessaires. Ce n'étaient pas des livres « en plus », qui pouvaient ou non s'écrire – mais des livres essentiels, inscrits dans le noyau de son art.⁸⁷(p. 221)

Ele pensou em seu exílio como um recuo tático, em que teria mais dez ou vinte anos pela frente para acabar e terminar sua obra, o que se mostrou um erro, um supremo mal-

⁸⁴ Se ele fez obra, foi sem o saber. Se se trata de uma obra, realmente, e não de uma teoria de textos ociosos, é ao acaso que ele o deve ou, o que dá no mesmo, à Providência. Que vergonha quando pensa nisso! Que desonra! Ele, o arquiteto impecável, o perfeito calculador em letras, ele que tanto sonhara com uma literatura racional, dominada, ser privado de todo aquele primeiro domínio, que é o poder de *compor*!

⁸⁵ “na enorme parte de sua obra que jamais virá a lume”

⁸⁶ “um novo projeto que sucederia ao *Cœur mis à nu*”

⁸⁷ Há toda aquela avalanche de livros, possíveis e impossíveis, que submergem as *Flores do mal* e lhe dão o sentimento de que o que ele fizera até aqui não passava de uma longa introdução. Promessas não cumpridas... Chamados sem eco... Apostas perdidas, desafios sempre adiados... Uma obra que só fez um pedaço de seu caminho, que só soube preencher uma parte do seu contrato... Todos aqueles livros, ainda uma vez, não eram somente possíveis mas necessários. Não eram livros “a mais”, que podiam ou não se escrever – mas livros essenciais, inscritos no âmago de sua arte.

entendido: “Il sait maintenant qu’il n’en était rien et qu’il quittera ce monde en laissant après lui le plus fragile des héritage”.⁸⁸ (p. 222)

Ao expor os fracassos da vida do poeta, de certa forma, o narrador expõe também o fracasso de suas *Flores*, a inexistência de um túmulo e a fragilidade de herança das *Flores do Mal*. Além de ironizar as circunstâncias de sua produção, faz lembrar que a compilação desses textos não é ainda um livro, e o que se apresenta e se constrói diante de nossos olhos é a instância presente que o precede.

⁸⁸ “Sabe agora que não era nada disso e que abandonará esse mundo deixando atrás de si a mais frágil das heranças”.

SUA OBRA É O QUE É

Na sequência da leitura, mais uma vez a expectativa do livro é quebrada: não há continuidade alguma no que acontece. Diante do último Baudelaire, que pensa as circunstâncias de seu livro, o livro retorna ao início, ao quarto em Bruxelas. Dessa vez, na penúltima parte do livro, o jovem narrador se apresenta e expõe as motivações que o levaram a escrever e publicar seu livro, assumindo de vez a autoria do romance. Ele aparece na primeira pessoa do discurso, desdobrado em narrador e personagem:

Je crois que l'heure est venue de dire qui je suis, quel fut exactement mon rôle dans l'aventure – et comment j'ai été conduit, surtout, à écrire et publier ce livre.⁸⁹ (p. 227)

Após uma longa apresentação baseada em uma imagem bastante arrogante e exagerada de si mesmo, o jovem, que se autointitula semibaudelariano, relata que, ao saber da doença do poeta, viu no exílio em Bruxelas a oportunidade de mudar sua vida ao se tornar seu Iniciado e Discípulo.

Ao chegar em Bruxelas, consegue se hospedar no mesmo hotel, onde logra entrar em contato com o poeta e aceita sem hesitar o cargo de secretário, sem desconfiar que preparava para si mesmo a armadilha na qual ia se perder. Acredita que a mesma providência que regia a obra do grande escritor fez com que ele aparecesse em seu caminho e, quase milagrosamente, lhe ganhasse a confiança, uma vez que o poeta jamais confiara a ninguém os rascunhos e a ideia do livro *Pobre Bélgica*.

Sua tarefa seria registrar por escrito o livro que o poeta lhe ditaria. No princípio, acreditou ser *As Flores*, depois, pensou ser *Mon Cœur mis à nu*, até finalmente chegar aos rascunhos de *Pobre Bélgica*. O segundo capítulo da quinta parte gira em torno de *Pobre Bélgica*, o livro que comporta a leitura da humanidade:

[...] non seulement la France mais le monde était en train de devenir belge c'est-à-dire, en effet, irrespirable; et [...] tout ce qu'il dirait des uns, des autres, devrait s'entendre en général, dans l'acception la plus large, comme un formidable cri de haine lancé, non contre telle ou telle nation, mais contre l'espèce humaine tout entière – « ah, je rêve de trouver une phrase, un mot, qui mette contre moi le genre humain ».

⁸⁹ Creio que chegou a hora de dizer quem sou eu, qual foi exatamente meu papel na aventura – e como fui levado, sobretudo, a escrever e publicar este livro.

[...] toutes les communautés étaient mauvaises; tous les rassemblements tyranniques; [...]. Il se lança, à partir de là, dans des considérations passionnées sur le pouvoir accordé à l'artiste de rompre cette logique, de refuser cette pression, ce chantage.⁹⁰ (p. 245-246)

Toda essa convivência com o poeta leva a uma ampla consideração sobre a literatura, dividida em atos. O primeiro ato é uma crítica às escolas naturalistas e à ideia de uma fonte secreta das obras, na qual o poeta aparece como alguém fora do mundo, o único capaz de capturar a essência dessa poesia imaculada. O segundo ato traz uma crítica à ideia de inspiração, de um poeta passivo que se despersonaliza e passa a ser habitado e controlado por sua poesia. O terceiro ato mostra um enorme desprezo pelo poeta que se vê como profundidade e pela poesia que reflete a vida desse autor como brilho e plenitude. Ao contrário, ele aclama, como instância primária do poeta, o seu sangue-frio e faz o elogio da frieza e da morte. No quarto e último ato, Baudelaire revelaria, finalmente, os caminhos secretos de sua própria produção. Momento mais aguardado pelo narrador-discípulo-iniciando! Baudelaire encarece aqui todo o trabalho físico do escritor diante de seu livro, as trinta versões de um mesmo poema, os impasses, tudo que converge na essência e potência da sua obra: a ciência e a consciência.

Febrilmente o secretário anotava tudo, entusiasmado, sem perder um só segundo da exposição. Todas as suas anotações, contudo, para sua grande surpresa e perturbação, terminam em uma grande gargalhada do poeta.

Esse episódio final é o riso do autor diante de seus leitores. O narrador, secretário e admirador de Baudelaire, não tem nome. Ele é mais um personagem do livro que resolve falar diante do silêncio do poeta, mas ele concentra em si o fetichismo e a idolatria literários exagerados que busca em gestos e poses se equiparar à genialidade de um escritor. E, assim como o leitor cai na armadilha da promessa de livro biográfico, ele cai nas armadilhas de uma arte poética do poeta:

Je n'eus pas à m'interroger plus longtemps car, sans cesser de rire, il entreprit de m'expliquer que tout ce qu'il me racontait depuis deux heures était bien entendu de la blague... des pièges qu'il me tendait... des guets-apens où j'étais tombé... comment

⁹⁰ [...] não somente a França, mas o mundo estava se tornando belga, isto é, de fato, irrespirável; e [...] tudo que ele diria de uns, de outros, deveria se entender em geral, na acepção mais ampla, como um formidável grito de ódio lançado, não contra tal ou tal nação, mas contra a espécie humana inteira – “ah, sonho encontrar uma frase, uma palavra que ponha o gênero humano contra mim.”

[...] todas as comunidades eram más. Todos os ajuntamentos tirânicos [...]. Lançou-se, a partir disso, em considerações apaixonadas sobre o poder concedido ao artista de romper aquela lógica, de recusar aquela pressão, aquela chantagem.

avais-je pu croire à ce tissu de facéties...?⁹¹ (p. 284)

No entanto, essas armadilhas só se concretizam porque elas já existem antes mesmo de o livro começar: são expectativas autoinfligidas. Lévy está a todo tempo dizendo que um escritor vale mais por sua obra, de modo que procurar nas biografias uma justificativa que valide uma existência literária é bobagem. Nesse último capítulo, ele traz isso às claras.

A verdade, portanto, é uma só: “Son œuvre était ce qu’elle est, [...] Bien publiée. Mal publiée. Introuvable parfois. Grevée, comme lui, de dettes et d’hypothèques.”⁹² (p. 291)

Numa série de peripécias e reviravoltas, o narrador-secretário acaba por se apossar dos manuscritos de Baudelaire, sonhando com uma glória futura e uma fama imorredoura. A posse desse livro roubado, porém, e as tentativas de publicação de uma obra da qual não é o dono fazem com que o narrador veja sua vida mergulhada no *spleen*, assumindo uma maldição e melancolia. Amargurado, habitado por uma alma que não é a sua ou habitando um corpo que não é o seu, ele, por fim, decide se libertar e confessar tudo:

Les années passent. Et j’occupe ma vie ainsi, amer, échoué dans le spleen – jusqu’au jour où j’entreprends, selon la bonne vieille méthode, de tout dire, tout avouer et, rendant à Charles Baudelaire ce que je lui volais depuis trente ans, de me libérer de mon fardeau.⁹³ (p. 340-341)

Sua afirmação é categórica: “Chacun d’entre nous porte, n’est-ce pas, le livre de sa vie.”⁹⁴ (p. 340)

Na sexta e última parte, após inúmeras tentativas de devolução do livro, o narrador está livre, porque Baudelaire já está morto. Ele não pode mais outrar-se, nem nunca pôde, na verdade. A consciência baudelairiana recai sobre o narrador que se vê desconstruído tal qual sua idealização primeira de poesia. A arte de seu livro veio acima de tudo. Dessa forma, o livro fecha com a estrutura arquitetônica de *As Flores do Mal*, tal como resumida por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna* (1978):

⁹¹ Eu não precisei me interrogar muito tempo pois, sem parar de rir, ele começou a me explicar que tudo o que me contava há duas horas era brincadeira, claro... armadilhas que me estendia... ciladas em que eu caíra... como eu pudera acreditar naquela trama de gracejos?

⁹² “Sua obra era o que era [...] - Bem publicada. Mal publicada. Impossível de encontrar às vezes. Sobrecarregada, como ele, de dívidas e de hipotecas.”

⁹³ Os anos passam. E preencho minha vida assim, amargo, enfiado no *spleen* – até o dia em que delibero, segundo o bom velho método, dizer tudo, confessar e, devolvendo a Charles Baudelaire, depois de trinta anos, o que lhe roubara, me liberar do meu fardo.

⁹⁴ “Cada um dentre nós carrega, não é?, o livro de sua vida.”

Após uma poesia introdutória, antecipando o todo da obra, o primeiro grupo, “Spleen et idéal”, oferece o contraste entre voo e queda. O grupo seguinte, “Tableaux parisiens”, mostra a tentativa de evasão no mundo moderno de uma metrópole; o terceiro, “Le vin”, a evasão no paraíso da arte. Também esta não traz tranquilidade. Daí resulta o abandono à fascinação do destrutivo: este é o conteúdo do quarto grupo que leva o mesmo título de toda a obra (*Les Fleurs du Mal*). A dedução de tudo isto é a escarnekedora revolta contra Deus no quinto grupo “Révolte”. Como última tentativa, resta encontrar a tranquilidade na morte, no absolutamente desconhecido: assim a obra no sexto e último grupo, “La Mort”. Todavia, o plano arquitetônico manifesta-se também no âmbito dos grupos isolados, como uma espécie de sequência dialética das poesias. (FRIEDRICH, 1978, p. 40)

Dentro de *Os últimos dias de Charles Baudelaire*, “il n’en n’est pas une ligne qui ne soit frappée au coin de la sincérité”⁹⁵ (LÉVY, 1988, p. 342). Essa é a premissa que se sustenta até o fechar da obra.

O livro de Lévy, que começou em dias – no título –, passou por semanas, meses, termina se revelando em anos e até em séculos. Todo esse caos temporal repousa sempre no mesmo silêncio: “Charles Baudelaire quittait cette comédie en se taisant. Je la quitte, moi, sur ces paroles obligées. Il me fallait un livre là où le silence lui a suffi.”⁹⁶ (p. 342)

⁹⁵ “não há nenhuma linha que não seja marcada pela sinceridade”.

⁹⁶ “Charles Baudelaire deixou esta comédia calando-se. Quanto a mim, eu a deixo com estas palavras inevitáveis. Precisei de um livro, onde para ele o silêncio bastou.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para os aficionados por biografias, talvez o livro *Os últimos dias de Charles Baudelaire*, de Bernard-Henri Lévy, seja um ponto de frustração sobre esses últimos dias passados em Bruxelas, exílio que continua até hoje um mistério, inclusive para os biógrafos. Mas, preencher esses espaços e tirar vantagem dos vazios na biografia do escritor de *As flores do mal* talvez seja exatamente o ponto de genialidade da obra. Conhecido por seus romances em que privilegia estruturas polifônicas, Lévy repete a fórmula em seu segundo romance, mas a eleva a um grau maior de complexidade, já que lida com uma figura real, controversa e bastante conhecida e admirada.

Apesar do reconhecimento do livro na época de seu lançamento, ele quase não é estudado por sua arquitetura estrutural, sendo abordado por críticos e leitores na superficialidade da procura pela veracidade dos dados biográficos do poeta. O artigo do professor Edson Rosa intitulado *Quando a aranha perde o fio da meada* destaca a necessidade da busca, nos romances contemporâneos franceses, de uma identidade do romance, ideia preconizada por André Gide, contrariando a crítica, que busca por uma identidade do indivíduo. O artigo destaca ainda a relação entre ficção e realidade e alteridade do sujeito na tradição literária. Essa concepção, por ser pertinente, traz maior contribuição para o empreendimento de uma leitura mais aprofundada do fazer literário e da construção de um romance pós-moderno. A partir dessa premissa, procurei investigar a forma como o romance se constrói através do próprio fazer literário e como as mais diversas possibilidades narrativas estão ligadas ao romance moderno, alargando as possibilidades de criação por meio da literatura.

Bernard-Henri Lévy se debruçou sobre as cartas, os textos avulsos, as críticas, as biografias e os livros do poeta para criar esse romance original com um fio de ironia acerca justamente dessa tentativa de aprisionar o sujeito real em uma etiqueta biográfica falseada, que se vê pretensiosamente como verdade, mas não passa de uma versão contada por alguém.

Lévy conduz esse romance de maneira genial, dá vida aos personagens prejudicados ou beneficiados pela convivência com o escritor, fazendo uso de um narrador em terceira pessoa para falar por Baudelaire, evitando assim cair na armadilha narrativa da autoria. Mas o faz de maneira igualmente tendenciosa ao reconstruir literariamente personagens e sentimentos a partir de dados reais, trazendo para o romance uma perspectiva “leviana”, sendo esse o fio irônico presente no título desse trabalho, através do jogo de palavras com seu nome.

O livro também é uma espécie de resposta irônica às biografias existentes sobre Charles Baudelaire, que procuram na vida externa do escritor algo que justifique toda sua obra. Dessa forma, o autor convida a repensar o lugar da literatura, a grandeza que se impõe aos sujeitos de uma escrita, que os faz muitas vezes maiores que sua obra. O leitor é chamado a tirar a literatura, seja de Baudelaire ou de outros, de seu pedestal imaculado a fim de ler de fato a obra que comunica em profundidades. O romance encerra, afinal, uma proposta de releitura de *As Flores do Mal*, agora, sob outras condições.

Os últimos dias de Charles Baudelaire é uma espécie de romance às avessas, que leva o leitor a sair de sua própria *afasia* e ir abandonando aos poucos sua expectativa de biografia, pois a que tem diante dos olhos se desveste de sua farsa, ensinando que é necessário desaprender Baudelaire para recuperá-lo mais à frente na exaltação de sua obra. O livro é uma “antibiografia” que vai eclodir na releitura e recriação moderna da poesia baudelairiana como jogo de possibilidades. Pode-se afirmar que o texto de Lévy funciona como uma grande homenagem a Baudelaire, restituindo-lhe uma certa dignidade, e constitui igualmente uma celebração à criação literária.

Um moribundo afásico em um quarto de hotel numa cidade que aparenta detestar, maldito entre os seus, tomado pela sífilis e por suas memórias do passado, é recuperado e ressignificado por sua obra, em que suas fraquezas se revelam suas virtudes e compõem a matéria de sua alma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. In: ASSIS, Machado de. Primas de Sapucaia. São Paulo: Globo, 1997, p. 43-49.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Traduzido por: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Tradução de: Les fleurs du mal.
- _____. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057740n>. Acesso em: 27 ago 2021.
- _____. *Baudelaire Lettres - 1841-1866*. Mercure de France 1907. p. 538-539. Correspondance Générale. Tome V. Pages 315 et 316. Exposition : Petit Palais. 1968.
- _____. *Journaux intimes. Fusées. Mon cœur mis à nu*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1920. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206339d/f43.double>. Acesso em: 27 ago 2021.
- _____. *O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. “Elogio da maquilagem”. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 56-57.
- _____. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. UK : John Wiley & Sons, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAUTIER, Théophile. *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*. Paris: Paulin, 1833. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1521329r>. Acesso em: 27 ago 2021.
- _____. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- LÉVY, Bernard-Henri. *Les derniers jours de Charles Baudelaire*. Paris: Éditions Grasset &

- Fasquelle, 1988.
- _____. *Os últimos dias de Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- MORAES, Marcelo Jacques de. "*Les derniers jours de Charles Baudelaire*", de Bernard-Henri Levy: *l'écriture comme traversée d'une oeuvre*. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, [S.l.], v.2, p. 123-130, out. 1997. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/314>. Acesso em: 27 set. 2021.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Fragments sobre poesia e literatura seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- _____. Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Philosophische Lehrjahre*. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. XVIII. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1963.
- SILVA, Edson Rosa da. *A reflexão da literatura: Ensaio sobre literatura francesa*. Curitiba: 1990, pp. 147–54.
- SOUZA, Ronaldo de Melo. *Ensaio de Poética e Hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.
- STANZEL, Franz K. *Narrative Situations in the Novel : Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Translated by James P. Puskas. U.S: Indiana University Press, 1971.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- _____. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 9-40.
- SWEDENBORG, Emanuel. *O Céu e suas Maravilhas e o Inferno segundo o que foi Ouvido e Visto*. Rio de Janeiro: Doutrinas Celestes, 2005.