

ROBERTO CALASSO

A Folie Baudelaire

Tradução

Joana Angélica d'Avila Melo



Copyright © 2008 by Adelphi Edizioni

Questo libro è stato pubblicato grazie ad un contributo per la traduzione da parte del Ministero degli Affari Esteri italiano.

Obra publicada com incentivo à tradução do Ministério das Relações Exteriores da Itália.

Os editores agradecem a Paulo César de Souza pela tradução de trechos da obra de Friedrich Nietzsche.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Título original

La Folie Baudelaire

Capa

Rita da Costa Aguiar

Preparação

Jane Pessoa

Revisão

Carmen T. S. Costa

Renata Del Nero

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Calasso, Roberto

A Folie Baudelaire / Roberto Calasso ; tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. — 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

Título original: La Folie Baudelaire.
ISBN 978-85-359-2134-2

1. Arte francesa – Século 19 2. Baudelaire, Charles, 1821-1867
– Crítica e interpretação 3. Poesia francesa 1. Título.

12-07832

CDD-841.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia : Literatura francesa : Século 19	841.8
2. Poetas franceses : Século 19	841.8

Diagramação Acqua Estúdio

Papel Pólen Soft

Impressão RR Donnelley

[2012]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

1. A obscuridade natural das coisas	11
2. Ingres, o monomaniaco	98
3. Visitas a Madame Azur	144
4. O sonho do bordel-museu	160
5. O lábil sentimento da modernidade	192
6. A violência da infância	288
7. Kamchatka	308
 Notas	 349
Créditos fotográficos	395
Índice de nomes, lugares e obras	397

1. A obscuridade natural das coisas

Baudelaire propunha encontros clandestinos no Louvre à sua mãe Caroline: “Em Paris, é onde melhor se pode conversar; é aquecido, pode-se esperar ali sem se enfadar e, por outro lado, é o lugar de encontro mais conveniente para uma mulher”.¹ O medo do frio, o terror ao tédio, a mãe tratada como uma amante, a clandestinidade e a decência conjugadas no ambiente da arte: somente Baudelaire podia combinar esses elementos quase sem perceber, com total naturalidade. Era um convite irresistível, que se estende a quem quer que o leia. E qualquer um poderá aceitá-lo vagando por Baudelaire como por um dos Salons sobre os quais ele escreveu, ou mesmo por uma Exposição Universal; encontrando de tudo, o memorável e o efêmero, o sublime e a quinquilharia; e passando continuamente de uma sala a outra. Mas se o fluido unificador era então o impuro ar do tempo, agora o será uma nuvem opiácea, na qual seja possível se esconder e se fortalecer antes de voltar ao ar livre, às vastidões letais e pululantes do século XXI.

“Tudo o que não é imediato é nulo” (Cioran, certa vez, em conversa). Mesmo não fazendo nenhuma concessão ao culto da

expressão bravia, Baudelaire teve, como raros outros, o dom do imediatismo, a capacidade de filtrar palavras que fluem prontamente na circulação mental de quem as encontra. Ali permanecem, às vezes em estado latente, até que um dia voltam a ressoar intactas, dolorosas e encantadas. “Agora ele conversa, em voz baixa, com cada um de nós”,² escreveu Gide em sua introdução de 1917 a *As flores do Mal*. Frase que deve ter impressionado Benjamin, já que a encontramos destacada entre os materiais para o livro sobre as *passages*. Há em Baudelaire (como, depois, em Nietzsche) algo tão íntimo a ponto de aninhar-se na floresta que é a psique de qualquer um, e de não sair mais. É uma voz “surda como o rumor das carroças na noite dos *boudoirs* acolchoados”,³ diz Barrès, repisando as palavras de um assoprador oculto que é o próprio Baudelaire: “Não se escuta mais do que o rolar de alguns fiacres atrasados e exaustos”.⁴ É um tom que surpreende “como uma palavra dita a um ouvido num momento em que não era esperada”,⁵ segundo Rivière. Nos anos por volta da Primeira Guerra, aquela palavra parecia ter se tornado um hóspede indispensável. Repicava num cérebro febril, enquanto Proust escrevia seu ensaio sobre Baudelaire encadeando citações de cor, como se fossem cantilenas infantis.

Para quem está envolto e quase amortecido pela desolação e pelo esgotamento, é difícil encontrar algo melhor do que abrir uma página de Baudelaire. Prosa, poesia, poemetos em prosa, cartas, fragmentos: tudo cai bem. Mas, se possível, prosa. E, na prosa, aquela sobre os pintores. Às vezes sobre pintores hoje desconhecidos, dos quais já não se conhecem senão o nome e as poucas palavras que Baudelaire lhes dedicou. Nós o observamos em sua *flânerie*, misturado a uma multidão enxameante, e temos a impressão de que um novo sistema nervoso está se sobrepondo ao nosso, submetendo-o a frequentes e mínimos choques e fisgadas. Assim, um sensório entorpecido e árido é obrigado a despertar.

Há uma *onda Baudelaire* que atravessa tudo. Origina-se antes dele e se propaga além de qualquer obstáculo. Entre as cristas e as cavas dessa onda reconhecem-se Chateaubriand, Stendhal, Ingres, Delacroix, Sainte-Beuve, Nietzsche, Flaubert, Manet, Degas, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Proust e outros, como se tivessem sido acometidos pela onda e submergidos por alguns momentos. Ou como se tivessem sido eles a se chocar contra a onda. Empuxos que se cruzam, divergem, ramificam-se. Turbilhões, sorvedouros imprevistos. Depois o percurso recomeça. A onda continua a viajar, avançando sempre rumo ao “fundo do Ignoto”⁶ do qual provinha.

Sentimento de gratidão e de regozijo, quando se leem estas linhas de Baudelaire sobre Millet:

O estilo lhe é nefasto. Seus camponeses são uns pedantes que têm de si mesmos uma opinião alta demais. Exibem uma espécie de embrutecimento sombrio e fatal que me dá vontade de odiá-los. Quer se dediquem à colheita ou à sementeira, quer levem as vacas a pastar, quer tosquiem animais, parecem sempre dizer: “Mas somos nós, pobres deserdados deste mundo, que o fecundamos! Nós cumprimos uma missão, exercemos um sacerdócio!”⁷

O público circulava nos Salons munido de um livrinho que indicava o tema de cada quadro. Julgar um quadro consistia em avaliar a adequação da representação visual ao assunto ilustrado, o qual era geralmente histórico (ou mitológico). Quanto ao resto, paisagens, retratos ou pinturas de gênero. O nu se insinuava aproveitando qualquer oportunidade oferecida por episódios mi-

tológicos, históricos ou bíblicos (é o caso da Esther de Chassériau, arquétipo régio de toda *pin-up*). Ou então era protegido pela etiqueta do gênero orientalista. Um dia Baudelaire observou dois soldados que visitavam o Salon. Estavam em “contemplação perplexa diante de um interior de cozinha: ‘Mas, afinal, onde está Napoleão?’, dizia um (o catálogo trazia o número errado, e a cozinha era assinalada pelo algarismo que correspondia legitimamente a uma batalha célebre). ‘Imbecil!’, disse o outro, ‘não vê que estão preparando a sopa para o retorno dele?’ E foram embora contentes com o pintor e contentes consigo mesmos”.⁸

Os *Salons* de Diderot são o início de toda crítica deambulante, caprichosa, impaciente, instável, que se reporta aos quadros como a quaisquer pessoas, circula curiosa entre paisagens e figuras, usa as imagens como trampolins e pretextos para exercícios de metamorfose aos quais se entrega com a mesma presteza com que depois os descarta. *Fazer um Salon* pode também equivaler a deixar correr diante dos próprios olhos uma sequência de imagens que representam, em fileiras ordenadas, os momentos mais díspares da vida: da mudez inacessível da natureza-morta aos episódios solenes da Bíblia e às cerimônias grandiloquentes da História. Para um homem como Diderot, de mente cambiante e disponível a quase tudo, o Salon tornava-se a oportunidade mais adequada para revelar aquela oficina turbulenta e perenemente ativa que residia em sua cabeça.

Diderot não tinha propriamente *um* pensamento, mas a capacidade de fazer jorrar o pensamento. Bastava dar-lhe uma frase, uma interrogação. A partir daí, se Diderot se abandonasse ao seu impetuoso automatismo, podia chegar a qualquer parte. E, no trajeto, descobrir muitas coisas. Mas não se detinha. Quase não sabia o que descobria. Porque era só uma passagem, um gancho

entre muitos. Diderot era o contrário de Kant, que devia legitimar todas as frases. Para ele, toda frase era infundada em si, mas aceitável se impelisse a seguir adiante. Seu ideal era o moto-perpétuo, uma vibração contínua que não permitia recordar de onde se havia partido e deixava o acaso decidir o ponto onde parar. Por isso Diderot disse dos *Salons*: “Nenhuma das minhas obras se parece tanto comigo”.⁹ Porque os *Salons* são puro movimento: não só passamos incessantemente de um quadro a outro como também entramos nos quadros, saímos — e às vezes nos perdemos neles: “Um método razoavelmente bom para descrever os quadros, sobretudo os campestres, é o de entrar no lugar da cena a partir da direita ou da esquerda e, acompanhando ao longo do avanço a borda inferior, descrever os objetos à medida que se apresentam”.¹⁰ O passeio de Diderot pelo Salon, com seu percurso enviesado, entrecortado, turbulento, sujeito a contínuas distrações, digressões, divagações, anuncia o próprio passo que será agora assumido já não pelo pensamento, mas pela experiência inteira. A essa altura, diante do mundo, não se poderá dizer mais do que isto: “Dei à impressão o tempo de chegar e de entrar”.¹¹

Quando viu pela primeira vez seu nome (então Baudelaire-Dufaÿs) na capa de um livro fininho — o *Salon de 1845* —, Baudelaire esperou de imediato que alguém percebesse a afinidade entre aquelas páginas e Diderot. Expediu este bilhete a Champfleury:

Se o senhor quiser escrever a meu respeito um artigo de *troça*, concordo, desde que não me faça muito mal.

Mas, se *quiser me agradar*, escreva algumas linhas sérias, e FALE dos *Salons de Diderot*.

AS DUAS COISAS juntas, isso *talvez fosse melhor*.¹²

Champfleury respeitou o desejo do amigo e, no *Corsaire-Satan*, poucos dias depois, podia-se ler, num artigo anônimo: “M. Baudelaire-Dufaÿs é audaz como Diderot, mas sem o paradoxo”.¹³

Mas o que, em Diderot, atraía Baudelaire? Certamente, não “o culto da Natureza”, aquela “grande religião”¹⁴ que associava Diderot a D’Holbach e era totalmente alheia a Baudelaire. A atração devia-se antes a certo passo do pensamento, a certa capacidade de oscilação psíquica, na qual — como escreveu Baudelaire sobre um personagem teatral de Diderot — “a sensibilidade está unida à ironia e ao mais bizarro cinismo”.¹⁵ E também: não conviria atribuir às coincidências fatais que justamente Diderot tenha sido um dos primeiros franceses a mencionar o *spleen*? Assim ele escrevera a Sophie Volland, em 28 de outubro de 1760: “A senhora não sabe o que é o *spline* ou os vapores ingleses? Eu também não sabia”.¹⁶ Mas seu amigo escocês Hoop iria lhe ilustrar aquele novo flagelo.

Em todos os seus aspectos, Diderot era terreno congenial para Baudelaire, que por fim não conseguiu se conter e abriu o jogo em uma nota do *Salon de 1846*:

Àqueles que às vezes devem ter se escandalizado com minhas piedosas cóleras, recomendo a leitura dos *Salons* de Diderot. Entre outros exemplos de caridade bem-feita, ali verão que o grande filósofo, a propósito de um pintor que lhe fora recomendado, pois tinha muita gente para alimentar, disse que era preciso abolir os quadros ou a família.¹⁷

Em vão procurou-se o trecho correspondente nos *Salons* de Diderot. Mas, certamente, assim Baudelaire queria que Diderot escrevesse.

Na corrente de insolência, descaramento e imediatismo que liga os *Salons* de Diderot aos de Baudelaire, há um elo intermediário: a *Histoire de la peinture en Italie* [História da pintura na Itália] de Stendhal. Impresso em 1817 para um público quase ine-

xistente, esse livro deve ter parecido ao jovem Baudelaire um incentivo precioso. Não tanto pela compreensão dos pintores, o que jamais foi o forte de Stendhal, mas por sua maneira impertinente, expedita, presunçosa, como a de quem se dispõe a tudo, mas não a se entediar enquanto escreve. Stendhal havia saqueado Lanzi para se poupar de certas incumbências cansativas (descrições, datas, detalhes) na redação do livro. Já Baudelaire se apropriou de duas passagens do livro de Stendhal por devoção, segundo a regra pela qual o verdadeiro escritor não toma de empréstimo, mas rouba. E o fez no ponto mais delicado do seu *Salon de 1846*, no qual fala de Ingres. Toda a história da literatura — aquela história secreta que ninguém será capaz de escrever jamais, a não ser parcialmente, porque os escritores são muito hábeis em dissimular — pode ser vista como uma sinuosa guirlanda de plágios. Entenda-se: não aqueles funcionais, devidos à pressa e à preguiça, como os operados por Stendhal sobre Lanzi; mas sim os outros, baseados na admiração e num processo de assimilação fisiológica que é um dos mistérios mais protegidos da literatura. Os dois trechos que Baudelaire subtraiu a Stendhal são perfeitamente harmonizados com sua prosa e intervêm num momento crucial da argumentação. Escrever é aquilo que, como o eros, faz oscilarem e torna porosos os anteparos do ego. E todo estilo se forma por sucessivas campanhas — com pelotões de invasores ou exércitos inteiros — em territórios alheios. Quem quisesse dar um exemplo do timbre inconfundível do Baudelaire crítico poderia até escolher algumas de suas linhas que, na origem, pertenciam a Stendhal:

M. Ingres desenha admiravelmente bem, e desenha depressa. Em seus esboços, naturalmente atinge o ideal; seu desenho, em geral pouco carregado, não contém muitos traços; mas cada um restitui um contorno importante. Comparem-nos aos desenhos de todos esses operários da pintura — com frequência, seus alunos; primei-

ro eles restituem as minúcias, e justamente por isso encantam o homem comum, cujo olho, em todos os gêneros, só se abre para o que é pequeno.¹⁸

Há também outro caso: “o Belo não é senão a promessa da felicidade”.¹⁹ Baudelaire devia dar muita importância a essas palavras, que são uma variação a partir de Stendhal, pois citou-as três vezes em seus escritos. Ele as encontrara em *Do amor* [*De L'Amour*], livro que até então circulava no reduzido círculo dos *happy few*. Stendhal não se referia à arte, mas à beleza feminina. Que Stendhal encarava sua célebre definição da beleza sem nela insinuar implicações metafísicas pode-se inferir de uma anotação sua em *Rome, Naples et Florence*. São cinco da manhã e ele sai, ainda fascinado, de um baile da sociedade dos negociantes de Milão. Anota: “Jamais vi em minha vida uma reunião de mulheres tão bonitas; a beleza delas faz baixar os olhos. Para um francês, tem um caráter nobre e nebuloso que faz pensar na felicidade das paixões, bem mais do que nos prazeres passageiros de uma galantaria vivaz e jovial. A beleza nunca é, parece-me, senão uma *promessa de felicidade*”.²⁰ Nota-se de imediato a vivacidade infantil, o *presto* de Stendhal. Baudelaire, com base nessas palavras, percorrerá outra estrada. Stendhal pensa na vida — e sacia-se dela. Baudelaire não pode evitar acrescentar uma reflexão, operando um deslocamento decisivo: desvia as palavras de Stendhal para a arte e não fala de “beleza”, mas do “Belo”. Agora já não se trata da graça feminina, mas de uma categoria platônica. E aqui advém o choque com a *felicidade*, que a especulação estética — até mesmo em Kant — ainda não conseguira vincular ao Belo. Não só isso, mas também, com essa leve e arrebatadora torção do discurso, a “promessa” desenvolve um halo escatológico. Qual será, afinal, a felicidade que se prenuncia no Belo? Certamente, não aquela celebrada com petulância no século das Luzes. Baudelaire nunca se

sentiu atraído, por constituição, a seguir esse caminho. Mas de que outra felicidade pode tratar-se? É como se, agora, aquela *promesse du bonheur* se referisse à vida perfeita. A algo que extrapola o estético e o absorve. É essa — de Baudelaire, bem mais que de Stendhal — a luz utópica na qual a *promesse du bonheur* ressurgirá quase um século mais tarde: em *Minima moralia* de Adorno.

No momento em que aparece a fotografia — e o mundo se prestava a se reproduzir infinitas vezes mais que o costureiro —, já estava pronta para acolhê-la uma *concupiscentia oculorum* na qual alguns seres se reconheciam com a cumplicidade imediata dos perversos. “Este pecado é o nosso pecado [...]. Nunca um olho foi mais ávido que o nosso”,²¹ precisou Gautier. E a voz de Baudelaire se confundia com a dele: “Muito jovens, meus olhos cheios de imagens pintadas ou gravadas jamais tinham podido saciar-se, e creio que os mundos poderiam acabar, *impavidum ferient*, antes que eu me tornasse iconoclasta”.²² Em vez disso, formara-se uma pequena tribo de iconólatras, que exploravam os meandros das grandes cidades, imergindo nas “delícias do caos e da imensidão”,²³ transbordantes de simulacros.

A avidez dos olhos, nutrida pelos incontáveis objetos de arte garimpados e perscrutados, foi um poderoso estímulo para a prosa de Baudelaire. Ele adestrava sua pena para “lutar contra as representações plásticas”.²⁴ E era uma *hypnerotomachia*, uma “luta de amor em sonho”, mais que uma guerra. Inventar a partir do nada não encantava Baudelaire. Precisava sempre elaborar um material preexistente, um fantasma qualquer entrevisto numa galeria, num livro ou na rua, como se a escrita fosse sobretudo uma obra de transposição de um registro das formas para outro. Assim nasceram algumas de suas frases perfeitas, que se deixam contemplar longamente, e fazem esquecer de imediato que também po-

diam ser a descrição de uma aquarela: “A carruagem leva a galope, por uma alameda zebrada de sombra e luz, as beldades reclinadas como num barquinho, indolentes, escutando vagamente os galanteios que lhes caem nos ouvidos e abandonando-se, preguiçosas, à brisa do passeio”.²⁵ Bem pouco poderá captar de Baudelaire quem não participar, em alguma medida, de sua única devoção, que é voltada para as imagens. Se uma confissão dele deve ser entendida literalmente, e em todas as suas consequências, é aquela declarada numa frase de *Meu coração desnudado* [*Mon cœur mis à nu*]: “Glorificar o culto das imagens (minha grande, minha única, minha primitiva paixão)”.²⁶

Avia-se a redação de um livro quando quem escreve se descobre magnetizado por certa direção, rumo a certo arco da circunferência, que às vezes é mínimo, delimitável em poucos graus. Então, tudo o que vem ao encontro disso — até um manifesto, ou um emblema, ou um título de jornal, ou palavras ouvidas por acaso num café ou num sonho — deposita-se numa zona protegida como material à espera de elaboração. Assim agiam os Salons sobre Baudelaire. A cada vez, eram um pretexto para que soassem os acordes inconfundíveis de sua prosa em formação — e também dos versos. Observemo-lo em movimento: Baudelaire está passando em revista os quadros no Salon de 1859 e chegou à pintura de assunto militar. Vasta zona deprimente. Porque “este gênero de pintura, se refletirmos bem a respeito, exige a falsidade ou a nulidade”.²⁷ Mas o cronista tem seus deveres e prossegue, encontrando ainda alguma coisa a admirar: um quadro de Tabar no qual os uniformes se destacam como papoulas sobre “um vasto oceano verdejante”.²⁸ É uma cena da Guerra da Crimeia.

E aqui, repentinamente, como um cavalo extravagante, Baudelaire *desvia-se* de seu percurso obrigatório e envereda por algumas linhas definitivas sobre o processo imaginativo:

Porque a fantasia é tão mais perigosa quanto mais fácil e mais aberta; perigosa como a poesia em prosa, como o romance, assemelha-se ao amor que uma prostituta inspira e que cai rapidamente na puerilidade ou na baixeza; perigosa como toda liberdade absoluta. Mas a fantasia é vasta como o universo multiplicado por todos os seres pensantes que o habitam. É a primeira coisa que aparece, interpretada pelo primeiro que aparece; e, se este último não tiver uma alma que lance uma luz mágica e sobrenatural sobre a obscuridade natural das coisas, ela é uma inutilidade horrível, é a primeira coisa a ser contaminada pelo primeiro a chegar. Aqui, portanto, já não existe analogia, a não ser por acaso; mas, ao contrário, perturbação e contraste, um campo variegado por ausência de uma cultura regular.²⁹

São linhas que, de repente, se projetam muito longe. É uma mistura de autobiografia, história literária e metafísica, como ninguém havia ousado até aquele momento. E que, plausivelmente, ninguém notaria naquela crônica de um Salon semelhante aos muitos que o tinham precedido e que se lhe seguiriam. Mas justamente aqui, como os uniformes-papoulas de Tabar, “uma luz mágica e sobrenatural” avulta sobre a “obscuridade natural das coisas”. Nestas quatro últimas palavras ressoa um daqueles acordes que *são* Baudelaire. Em vão iremos procurá-lo sob os dedos de Hugo ou de Gautier. A “obscuridade natural das coisas”: é a percepção mais comum, aquela que reúne todos. Mas, para que ganhasse um nome, devia-se chegar a Baudelaire. E ele devia esconder essas palavras no comentário sobre um quadro entre os muitos de tema militar. Algo semelhante ocorre na maneira pela qual o próprio Baudelaire se deixa perceber. Com frequência através de pedaços de versos, fragmentos de frases dispersas na prosa. Mas é o suficiente. Baudelaire age como Chopin (o primeiro que aproximou os dois nomes foi Gide, em nota a um artigo de 1910).

Penetra aonde outros não chegam, como um sussurro insuprimível, porque sua fonte sonora é indefinida e muito próxima. Reconhecemos Chopin e Baudelaire sobretudo pelo timbre, que pode sobrevir em lufadas vindas de um piano escondido atrás de persianas entrecerradas ou destacar-se da poeira da memória. E, mesmo assim, fere.

O que Baudelaire queria dizer ao escrever: “Aqui, portanto, já não existe analogia, a não ser por acaso”?³⁰ Era uma conclusão brusca, resolutive. O subentendido? Se não há analogia, não há pensamento, não há modo de tratar, de elaborar a “obscuridade natural das coisas”.³¹ *Analogia*, esta palavra mal-afamada entre os filósofos das Luzes, pouco rigorosa, não confiável, assentada — como a metáfora — no vasto território daquilo que é impróprio, revelava-se agora, para Baudelaire, a única chave capaz de alcançar aquele conhecimento “que lança uma luz mágica e sobrenatural sobre a obscuridade natural das coisas”.³² E por acaso existem outras formas do conhecimento? Certamente, mas não aquelas que podem atrair Baudelaire. Para ele, a analogia é uma ciência. E talvez até a ciência suprema, se a imaginação é a “rainha das faculdades”.³³ De fato — como Baudelaire explicará na memorável carta a Alphonse Toussenel —, “a *imaginação* é a mais *científica* das faculdades, visto que é a única a compreender a *analogia universal*, ou aquilo que uma religião mística denomina *correspondência*”.³⁴ Daí o sentimento de desconforto, de intolerabilidade, de repulsa, quando alguém usa uma *falsa analogia*. É como assistir a um cálculo baseado num erro evidente, que repercute sobre todas as coisas, mas que é suportado porque a maioria considera a analogia algo de ornamental e não compromissivo. Naquelas linhas de uma carta ocasional a um fourierista antissemita e cultor de uma zoologia fantástica, Baudelaire havia aproveitado a ocasião para evocar sua Musa, que se chamava Analogia.