

OS TRÊS “RELÓGIOS” (1857-1862)¹

THE THREE “HORLOGE” (1857-1862)

Jean-Michel Gouvard²

Resumo: Neste artigo, comparo as três versões do poema em prosa “L’Horloge”, com o objetivo de melhor compreender as correções feitas por Charles Baudelaire entre 1857 e 1862. Aponto que elas expressam uma crescente ironia e uma rejeição ao lirismo, uma mudança que pode ser explicada pela evolução do projeto do *Spleen de Paris*, e pela concepção de escrita e poesia que teve o “último Baudelaire”.

Palavras-chave: poema em prosa; ironia; lirismo; genética textual.

Abstract: In this article, I compare the three versions of the prose poem “L’Horloge”, in the aim to better understand the corrections Charles Baudelaire made between 1857 and 1862. I show that they express an increasing irony and a rejection of lyricism, a change we can explain by the evolution of the *Spleen de Paris* project, and by the conception of writing and poetry the “last Baudelaire” had.

Keywords: prose poem; irony; lyricism; text genetics.

Nas muitas cartas que escreveu no final de sua vida, Charles Baudelaire repete à exaustão que o projeto do *Spleen de Paris* é ser um “complemento” às *Flores do Mal*.³ Essa proposição aparece também na

¹ Este artigo retoma em parte um dos capítulos de um ensaio sobre *Baudelaire et le poème en prose (1855-1866)* (título provisório), a ser publicado em 2022.

² Université Bordeaux Montaigne (TELEM): <jmgouvard@gmail.com>.

³ Como se pode ver nos seguintes exemplos: nota para M. Namslauer, final de maio-início de junho de 1863 (p. 299): “a exploração durante CINCO ANOS das *Flores do Mal* [...] e do *Spleen de Paris* (para lhe servir de complemento)”; carta a Victor Hugo de 17 de dezembro de 1863 (p. 339): “enviarei em breve ao senhor *As flores do Mal* [...] com *O spleen de Paris*, destinado a lhe servir de complemento”; carta a Julien Lemer em 6 de julho de 1865 (p. 512): “*O spleen de Paris* (para complementar *As flores do Mal*)”; carta a Narcisse Ancelle de 13 de outubro de 1865: “*O spleen de Paris* (para complementar *As flores do Mal*)”; carta ao mesmo destinatário em 18 de janeiro de 1866 (p. 572): “*As flores do Mal* [...] *Spleen de*

introdução, assinada por Gustave Bourdin e que precede os poemas em prosa publicados no *Le Figaro* de 7 de fevereiro de 1864, a qual teria sido soprada ao jornalista pelo poeta:⁴

O spleen de Paris é o título adotado pelo Sr. C. Baudelaire para o livro que ele preparou e deseja tornar um complemento digno das *Flores do Mal*. [...] a alma sombria e doentia que o autor teve de assumir para escrever *As flores do Mal* é muito semelhante àquela que compõe o *Spleen de Paris* (KOPP, 1973, p. 8).

Um dos argumentos em favor de uma analogia entre as coletâneas deve-se ao fato de que, de 1857 a 1862, Baudelaire publica vários poemas em prosa que têm um equivalente em verso em *As flores do Mal*, quer se trate da primeira ou da segunda edição, se nos ativermos aos títulos que elas trazem e aos temas de que tratam. Já os dois primeiros poemas em prosa, “O crepúsculo do entardecer” e “A solidão”,⁵ assim que aparecem em 1855, seguem dois poemas em versos, “A noite” e “A manhã” (ASSELINÉAU *et al.*, 1855, pp. 73 e 80). São retomados em 1857, no *Le Présent* do dia 24 de agosto, acompanhados de títulos inéditos, “Os projetos”, “O relógio”, “A cabeleira” e “O convite à viagem”, dos quais apenas o primeiro não encontrará um “complemento” em *As flores do Mal*. Os mesmos poemas serão reeditados na *Revue Fantaisiste* de 1º de novembro de 1861, seguidos de três novas composições, “As multidões”, “As viúvas” e “Os velhos saltimbancos”, que não possuem nenhum equivalente em versos. Nós os encontramos na longa série publicada no *La Presse* em agosto e setembro de 1862, com os outros “O convite à viagem” e, apenas em provas, jamais publicado, “A bela Doroteia”, que são os dois últimos textos que fazem explicitamente eco a uma peça em verso. Alguns desses poemas em prosa que foram retomados de uma revista a outra sofreram modificações muito importantes que refletem, de um lado, certas temáticas constantes sob roupagens em frequentes mudanças, mas também uma evolução na própria concepção do projeto do *Spleen* entre o final dos anos de 1850 e o início dos anos de 1860. Este artigo se propõe a dar uma visão geral dessas

Paris, para complementar”; nota para H. Garnier de 6 de fevereiro de 1866 (p. 591): “O *spleen de Paris*, para complementar *As flores do Mal*”. As citações foram retiradas da edição *Correspondance* de Baudelaire (PICHOS; ZIEGLER, 1973).

⁴ A introdução retoma muitas considerações, praticamente palavra por palavra, contidas na carta aberta a Arsène Houssaye, a qual apareceu no início do folheto publicado no *La Presse* do dia 26 de agosto de 1862.

⁵ N.T.: Os títulos em português seguem as traduções constantes da edição brasileira: Baudelaire (2018, pp. 19 e 21).

convergências, estudando as três versões de “O relógio” publicadas em 1857, 1861 e 1862 de um ponto de vista intertextual, lexical e tonal.

“O relógio” em prosa foi publicado pela primeira vez em *Le Présent*, em 24 agosto de 1857:

O relógio

Os chineses veem as horas nos olhos dos gatos; – assim como eu.

Um dia, um missionário, caminhando pelo subúrbio de Nanquim, percebeu que havia esquecido seu relógio e perguntou a um menino que horas eram.

O garoto do Celeste Império primeiro hesitou, depois, reconsiderando, respondeu: Vou lhe dizer. – Poucos instantes depois, reapareceu, trazendo nos braços um gato bem gordo e, olhando, como se diz, no branco dos olhos dele, afirmou sem hesitar: Ainda não é meio-dia em ponto. – O que era verdade (*).

De minha parte, quando tomo em meus braços meu bom gato, meu gato querido, que é, ao mesmo tempo, a honra de sua raça, o orgulho do meu coração e o perfume do meu espírito – seja dia, seja noite, em plena luz ou na sombra perfeita –, no fundo dos seus olhos adoráveis sempre vejo distintamente a hora, sempre a mesma, uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisões de minutos nem de segundos –, uma hora imóvel que não aparece nos relógios e, entretanto, é leve como um suspiro, rápida como uma olhada.

E se algum importuno viesse me incomodar enquanto meu olhar repousasse nesse delicioso quadrante, se algum gênio desonesto e intolerante viesse me dizer: O que você está olhando com tanto zelo? O que você procura nos olhos desse ser? Neles vê as horas, imbecil? eu responderia sem hesitar:

– Sim, eu vejo as horas; são a Eternidade!

* Supondo-se uma memória perfeita ou ao menos muito pródiga, não é difícil compreender como se pode adivinhar as horas pelos olhos de um animal cuja pupila é tão sensível à luz.⁶

O primeiro movimento, por meio de uma anedota pitoresca e exótica que conduz o leitor à China, ilustra uma relação com o tempo concebida como um escoamento do qual se pode mensurar o fluxo, como o faria um relógio, mas como o faz também a pupila do olho do gato, que se contrai à medida que o sol vai em direção a seu zênite. A esse tempo contado se opõe o tempo imóvel do poeta, do qual trata a segunda parte. Ainda que o poeta e os chineses “vejam a hora no olho dos gatos”, o que eles lá leem reflete duas concepções de tempo radicalmente opostas: o chinês leitor de um tempo mensurável e o poeta francês contemplador da eternidade estão nos antípodas um do outro, no sentido literal e simbólico do termo. Essas duas seções contrastam também por sua tonalidade: a primeira assemelha-se à relação de uma narrativa de viagem; a segunda é mais

⁶ N.T.: Tradução adaptada a partir da edição brasileira: Baudelaire (2018).

interiorizada e habitada por um certo lirismo. A inspiração de Baudelaire para a primeira parte veio de uma anedota relatada pelo abade Huc (1854, pp. 329-330), na obra *L'Empire chinois*:

Um dia, quando íamos visitar algumas famílias de agricultores cristãos, encontramos perto de uma fazenda um jovem chinês que apascentava um búfalo pelo caminho. Ao passar por ele, nós lhe perguntamos, por falta de que fazer, se ainda não era meio-dia. O garoto levantou a cabeça e, como o sol estava escondido atrás de espessas nuvens, ele não pôde ler nele a sua resposta. “– O Sol não está claro, nos disse ele, mas esperem um instante...” com essas palavras ele correu em direção à fazenda e retornou alguns minutos depois, trazendo um gato nos braços. “– Ainda não é meio-dia, disse, vejam, olhem.” Ao mesmo tempo em que dizia isso, ele nos mostrava o olho do gato, cujas pálpebras abria com as duas mãos.

Sob a pluma de Baudelaire, o grupo de religiosos do qual fazia parte o abade Huc tornou-se “um missionário”, uma figura tão típica do imaginário colonial quanto anônima, e os detalhes específicos demais, como a visita anunciada a “algumas famílias de agricultores cristãos”, o fato de que o garoto “apascentava um búfalo ao longo do caminho” ou que ele abria as pálpebras [do gato] com as duas mãos foram suprimidos. Do mesmo modo, a denominação “um jovem chinês” tornou-se “o garoto do Celeste Império”. A perífrase “Celeste Império” era recorrente nas obras francesas dedicadas à China. Ela resulta de uma tradução muito livre da fórmula “*tiān xià*”⁷ usada pelos chineses para designar seu país na época imperial e que significa sobretudo “tudo que está sob o céu”, de acordo com sua ambição de hegemonia sobre o mundo inteiro. A tradução desviante “Celeste Império” deve seu sucesso ao fato de que ela veicula dois traços típicos da representação que os franceses tinham dessa nação: sua polidez e seu refinamento.⁸ Essa perífrase enfática foi combinada com um substantivo, “garoto”, que salienta um outro registro. O termo apareceu na metade do século XVIII, na indústria do vidro, antes de se espalhar a outros ofícios, como Victor Hugo lembrará, cinco anos mais tarde, em *Os miseráveis*:

⁷ Transcrição em algarismos romanos de “天下”, segundo o método *hanyu pinyin*.

⁸ Esses clichês estarão, por exemplo, nos fundamentos da representação dos chineses em obras como *Les Tribulations d'un chinois en Chine*, de Jules Verne (1879).

Há muitas variedades no gênero. O moleque escrívão chama-se *saute-ruisseau*,⁹ o cozinheiro chama-se *marmiton*, o padeiro chama-se *mitron*, o criado chama-se *groom*, o marinheiro chama-se *mousse*, o soldado chama-se *tapin*, o pintor, *rapin*, o negociante, *trottin*, o cortesão, *menin*, o Rei, Delfim, o moleque-deus chama-se *bambino* (HUGO, 2017, p. 1.103).

A expressão “garoto do Celeste Império” combina assim uma fórmula estabelecida e empolada, designando a China com um termo popular, que remete à realidade social e econômica da França da metade do século XIX. Ela só podia surpreender e divertir o leitor, muito mais do que o banal “jovem chinês” do original.

A segunda parte do poema opõe ao tempo medido e quantificado do “garoto” um não tempo, uma “mesma hora [...] sem divisão de minutos e segundos” (HUGO, 2017, p. 1.103). O contraste é conduzido quase sem transição. Baudelaire recorre frequentemente a esse procedimento. Ele o retoma entre outros para tratar do mesmo tema em “O quarto duplo”,¹⁰ um dos títulos que compõem o folheto de *La Presse* no dia 26 agosto 1862 (BAUDELAIRE, 2017, pp. 44-47). Um dos parágrafos que, nesse poema, preparam a transição entre o “quarto paradisíaco” e a “pocilga” – “Não! Não há mais minutos, não há mais segundos! O tempo desapareceu; é a Eternidade que reina, uma eternidade de delícias!” – aqui retoma a cláusula de “O relógio”, de 1857, “Sim, eu vejo a hora, é a Eternidade!” (BAUDELAIRE, 2018, p. 40), mas em um tom às vezes mais enfático e mais patético.

Em “O quarto duplo”, o tempo fixo é associado à descrição do “quarto paradisíaco”, que ocupa a primeira metade do poema, ao passo que o tempo mensurável e sua “brutal ditadura” se impõem na segunda, na qual procura descrever a “pocilga” e as vicissitudes de uma vida dominada pelo “eterno tédio” (BAUDELAIRE, 2018, pp. 19-21). À silhueta de uma mulher ideal e adorada – no sentido etimológico do termo, visto que ela é assimilada a uma “estátua” pagã –, substituem-se as funestas figuras do “oficial de justiça”, da “infame concubina” e do “moleque escrívão (*saute-ruisseau*) de um diretor de um jornal”. A expressão “*saute-ruisseau*”, que também Hugo emprega no excerto de *Os miseráveis*, citado acima, era um neologismo. Ela apareceu no início do século XIX, nos estudos de notário,

⁹ Recorremos a duas traduções consolidadas, uma de Balzac, outra de Victor Huho. Uma delas traduz o termo por “moleque escrívão”; a outra, por *mandelete*. Conservamos as formas encontradas, apenas indicando-as aqui, com o fito de dirimir confusões.

¹⁰ N.T.: Os títulos em português seguem aqueles adotados na edição brasileira: Baudelaire (2018). A versão do original não é a mesma que consta na edição definitiva do volume.

e designava “um aprendiz de escrevente encarregado das entregas em um caso” (*Littré*). Baudelaire pôde descobrir, como muitos, em *Coronel Chabert*, um romance que Balzac publica na imprensa em várias versões entre 1832 e 1847, e que se inicia no escritório de um notário, colocando em cena Simonnin, “um escrevente pertencente ao gênero daqueles que são chamados nas bancas de advocacias, de mandaletes (*saute-ruisseaux*)” (BALZAC, 2012, p. 328).¹¹ O termo era suficientemente desconhecido para que o romancista julgasse útil defini-lo:

O mandalete é geralmente, como era Simonnin, um rapazinho de treze para quatorze anos, que, em todas as bancas de advocacia, achava-se sob as ordens especiais do primeiro praticante, cujas mensagens e cartinhas de amor constituem um dos seus encargos, ao mesmo tempo em que leva as citações para os oficiais de justiça e as petições ao Tribunal (BALZAC, 2012, p. 328).

A palavra sai rapidamente dos muros empoeirados das bancas de advocacia para designar um jovem mensageiro, seja lá qual for. O *Dictionnaire de l'Académie Française*, no entanto, só registra essa significação ampliada em 1878, e parece que Baudelaire é o primeiro a empregá-la em um contexto poético. Não obstante um imaginário que emprega igualmente tanto a representação popular do inferno quanto um estado de miséria tão carregado que se torna caricatural, a “estadia do tédio eterno” retratada em “O quarto duplo” integra, com esse “mandalete” (“saute-ruisseau”), um tipo social da sociedade moderna que Baudelaire, assim como Balzac, não deixaram de questionar. Ora, logo depois de haver definido o neologismo, o romancista acrescenta, a propósito de Simonnin, que era “um garoto de Paris por seus costumes”, e, algumas linhas abaixo, Godeschal, um outro escrevente, exclama, a propósito de um cliente: “Que peça podemos pregar nesse chinês aí?” (BALZAC, 2012, p. 328).¹² O “garoto do Celeste Império” de “O relógio” transparece, assim no *incipit* do *Coronel Chabert*, ao lado do moleque de recados (*saute-ruisseau*) de “O quarto duplo”. E, ainda que não esteja em questão o emprego do “Tempo” sobre a “Vida”, o romance se abre com um procedimento que não deixa de estar relacionado com a oposição frontal entre o “sonho” e a “realidade” que “O quarto duplo” põe em cena. O assistente que tratou o cliente por “chinês” prossegue, nestes termos:

¹¹ Edição francesa: Balzac (1855, p. 2).

¹² N.T.: Tradução adaptada a partir da edição brasileira do livro: Balzac (2012, p. 328); Balzac (1855, p. 2).

Depois, ele continuou seu improviso: – *Mas, na sua nobre e benevolente sabedoria, Sua Majestade Luís Dezoito* (escreva por extenso, senhor Desroches, sábio, que está fazendo a primeira via!), *no momento em que retomou as rédeas do seu reino, compreendeu...* (que é que essa pândega terá compreendido?) *a alta missão que lhe fora confiada pela Divina Providência!...* (ponto de exclamação e três pontinhos: o pessoal do Tribunal é bastante religioso para aguentar isso), *e seu primeiro pensamento foi, como o prova a data da ordenação abaixo especificada, reparar os infortúnios causados pelos horríveis e tristes desastres desses nossos tempos revolucionários, restituindo aos seus fiéis e numerosos servidores* (numerosos é uma lisonja que deverá agradar ao Tribunal) *todos os seus bens que não foram vendidos [...]* (BALZAC, 2012, p. 328).

Godeshal dita um texto a respeito de Luís XVIII e que pretende ser excessivamente complacente com o soberano, a fim de agradar aos magistrados aos quais ele se dirige. Mas ele se interrompe regularmente para fazer ouvir uma voz dissonante, que zomba “desse pândego” do Luís XVIII, dos juízes que são seus vassalos e de sua própria hipocrisia. A um discurso elogioso de fachada se opõe a realidade política e social, de algum modo desnudada pelos apartes. Se adquire outra dimensão, a tensão que “O quarto duplo” constrói *é da mesma natureza, o “sonho” se apagando diante da “realidade”, o “quarto paradisíaco” diante da “pocilga”, a “Eternidade” diante da “brutal ditadura do Tempo” – ou o inverso em “O relógio”*. Essas coincidências não permitem afirmar que Baudelaire teria em mente o *incipit* do Coronel Chabert quando compôs seus dois poemas em prosa, ao contrário da anedota narrada pelo abade Huc, no *Império chinês*, que lhe inspirou o início de “O relógio”. Elas estabelecem, todavia, que o “garoto”, o “chinês” e o “mandaleté” (*saute-ruisseau*) são todos figuras da Paris moderna, amplamente difundidos na sociedade, e que, por mais divertida que sua evocação possa ser, tinham conotações mais ou menos pejorativas, de acordo com o que o poeta pensa do tempo contado e mensurável. E essa oposição entre “realidade” e “sonho” era um lugar comum daqueles tempos novos, ao qual se vinculava uma função crítica, qual quer que fosse o seu teor.¹³

Os dois poemas em prosa de Baudelaire não possuem, contudo, a mesma dinâmica. Em “O relógio” de 1857, o tempo mensurado do “garoto do Celeste Império” e o tempo parado do poeta estão justapostos. As duas representações coexistem no texto, mas sem que essa coexistência

¹³ Esse *topos* tem origem na corrente romântica e sua postura crítica em relação à “modernidade”. Cf. Löwy e Sayre (1992).

pareça problemática. Não é o que ocorre em “O quarto duplo”, que é mais dialético: a perda do “recinto espiritual” e do sentimento de eternidade que lhe é associado foi apresentada como uma queda do paraíso em direção ao inferno, a passagem de um lugar a outro em que não há senão “Luxo, calma e volúpia”, como o formula a versão em versos de “O convite à viagem”, para um mundo material em que “o Tempo reina soberano [com] todo o seu cortejo demoníaco de Recordações, Remorsos, Espasmos, Medos, Angústias, pesadelos, Cóleras e Nevroses” (BAUDELAIRE, 2018, p. 20).¹⁴ O resultado é uma sórdida dramatização da realidade, acentuada pela alusão ao láudano e ao fato de que tanto a ilusão quanto o dilaceramento do véu das aparências seriam decorrentes do consumo desse produto.

Seu teor como sua tonalidade convidam a aproximar “O quarto duplo” de um outro “O relógio”, aquele em versos que Baudelaire havia publicado na *L'Artiste*, em 15 de outubro de 1860, depois na edição de 1861 de *As flores do Mal* (BAUDELAIRE, 1991, pp. 122-123). Em ambos os textos, o Tempo é representado como a causa de inefáveis tormentos. A personificação de “O relógio” como “[t]rês mil e seiscentas vezes à hora, o Segundo/ Sopra” (BAUDELAIRE, 2019, p. 257) parece ter conduzido, em “O quarto duplo”, a prosopopeia dos segundos, que “são forte e solenemente acentuados, e, cada um deles, jorrando do pêndulo, diz: ‘– Eu sou a Vida, a insuportável Vida!’” (2018, p. 20). Da mesma forma, o leitmotiv do poema em verso “Lembra-te!”, que retorna em várias estrofes, inclusive em outras línguas – “Remember! [...] *Esto memor!*” –, é retomado em “O quarto duplo” pelas duas exclamativas justapostas “eu me lembro! eu me lembro!”, assim como a referência a “Sífide”, que nos dois textos encarna, sob uma forma alegórica, um estado perdido para sempre. Lá onde “O relógio” prediz que “[p]ara o horizonte, irá o Prazer vaporoso,/ Tal na coxia, a sílfide num obscuro canto” (BAUDELAIRE, 2019, p. 257), “O quarto duplo” se lamenta do que “[o] quarto paradisíaco, o ídolo, a soberana dos sonhos, a *Sífide*, como dizia o grande René, toda aquela magia desapareceu” (2018, p. 20). A imagem tem como intertexto confesso a “sífide” que Chateaubriand tornou sua musa e seu ideal no livro III do primeiro tomo das *Mémoires d'autre-tombe*, sob a forma de uma mulher etérea. Mas ela se inspira também em *La Sylphide*, um balé criado na Ópera de Paris em 1832 por Filippo Taglioni, contando no papel principal com sua filha, a dançarina Marie Taglioni. O coreógrafo lhe ensinou movimentos inspirados na cena

¹⁴ N.T.: Tradução adaptada a partir da edição brasileira: Baudelaire (2018, p. 20).

italiana e a fez usar um vestido de musselina com anáguas bufantes, do qual nasceu o tutu que se conhece até os dias de hoje. O sucesso do *ballet*, que se inspira na novela fantástica de Charles Nodier “Trilby”, foi imediato e consagrou Marie Taglioni como o arquétipo de dançarina “romântica”, de gestos tão graciosos quanto “vaporosos”, como o dirá Baudelaire, a propósito de Amina Boschetti, impondo um cânone que irá, de forma duradoura, marcar a coreografia das cenas parisienses. Mesmo o termo “sífide” irá se beneficiar desse entusiasmo e, na metade do século, será empregado para denominar uma mulher esbelta, cuja beleza e elegância se deseja sublinhar. Balzac, Mérimée, Hugo o utilizam (*Trésor de la langue française*), e Baudelaire retoma então, nesses seus dois poemas, em versos como em prosa, esse cliché que tinha a vantagem de estar “na moda” no início dos anos 1860 e, portanto, de ser tão moderno e novo quanto “garoto”, “chinês” ou “moleque escrivão” (*saute-ruisseau*) – sendo muito mais positivo do que eles.

O tema de que tratam, com alguns meses de intervalo, “O relógio” em verso e “O quarto duplo” é o do *tempus fugit*, um lugar comum da poesia lírica, do qual “O relógio” de Théophile Gautier seria talvez o exemplo mais conhecido na viragem dos anos de 1850-1860 (PICHOLS,1975). Jules Lefèvre-Deumier (1854, p. 410) também tinha feito a sua versão no *Le Livre du promeneur ou Les Mois et les jours*, uma coletânea composta por tantos poemas em prosa quanto os dias que há em um ano:

Os relógios

As ampulhetas nos advertem de que nós todos nos convertemos naquilo que conta nossos instantes. As clepsidras nos dizem que não há um minuto nesse mundo que não possa ser marcado por uma lágrima e que as gerações que se sucedem nada mais são do que gotas de água caindo. Oradores silenciosos, os relógios de sol medem com a sombra a duração da luz e repetem incessantemente que, dor e prazer, nada acontece que não faça parte da morte. Ampulhetas, relógios de água, relógios de sol falavam ao pensamento quando se dirigiam aos olhos. O homem descobriu que isso não era suficiente. Ele forçou o ouvido a escutar e ouvir a fuga do tempo. Sem querer saber do que viria a ser, ele colocou sinos no rebanho de suas horas e, graças a essa feliz invenção, pode ouvir de momento em momento tocarem os dobres mortuários de alguma parte de sua vida.

A ideia segundo a qual, ao inventar o relógio, “o homem [...] forçou o ouvido a ouvir e escutar a fuga do tempo”, que ele “colocou sinos no rebanho de suas horas” e que “pode ouvir de momento em momento tocarem os dobres mortuários de alguma parte de sua vida”, poderia ser a

origem da personificação do “Segundo” em Baudelaire, que, “[t]rês mil e seiscentas vezes à hora, o Segundo/ Sopra: Lembra-te! – [...] / com a sua voz/ de inseto”. Do mesmo modo, a “clepsidra” que, dos três instrumentos antigos utilizados para medir o tempo mencionados por Lefèvre-Daumier, é o mais singular, encontra-se no alexandrino “A clepsidra se esvazia; o abismo tem sede”: ora, esse emprego da palavra “clepsidra” é único na poesia de Baudelaire (2019, p. 257).

Mas a estrutura do poema de Lefèvre-Deumier prefigura também aquela de “O relógio” em prosa e de “O quarto duplo”: um primeiro movimento evoca os instrumentos de medida dos tempos antigos e silenciosos, à imagem da leitura da hora no olho dos gatos pelos chineses, pois ele é seguido de um segundo dedicado aos “relógios”, tão modernos quanto ruidosos, ao mesmo tempo em que um tom meio lírico, meio patético se afirma e conduz o autor a predizer “os dobres mortuários de alguma parte de sua vida”. A primeira parte evoca aquela de “O relógio” em prosa, uma leitura da hora não mais no espaço (a China,) mas no tempo (a antiguidade), sendo este descrito primeiro para introduzir por contraste aquela parte que caracteriza os tempos modernos. Ao passo que a segunda seção, que retoma a retórica de inspiração cristã do *memento mori*, prefigura o segundo eixo de “O quarto duplo” e certos tons de “O relógio” em versos.

No entanto, o eco de Lefèvre-Deumier não termina aí. Na data de 10 de janeiro, figura no *Le Livre du promeneur* um outro poema em prosa que trata do *tempus fugit* (LEFÈVRE-DEUMIER, 1854, p. 15):

Os vampiros

A lembrança de uma felicidade que não existe mais é um mal que degrada a vida. E um demônio implacável que nos segue até em nossos sonhos, para roer um a um todos os fios de nossa alma. É como esses monstros importados da Ásia por sobreposição e chamados vampiros, esses espectros de amigos perdidos que a morte torna ferozes e que vivem do sangue daqueles que amaram, esses fantasmas impiedosos que alimentam os vivos. Desde que se reconheça o fantasma, não se deve tremer diante dele, mas deixá-lo complacentemente se nutrir em você. É necessário, como no Oriente, abrir o túmulo do cadáver que te persegue e pregá-lo em seu caixão com uma estaca no peito. Abra então seu coração onde jaz o morto faminto que te devora e atravesse seus pensamentos como uma espada através de sua sombra.

O vampiro remonta no folclore ao fim da Idade Média, mas o termo não será registrado nos dicionários na França senão a partir do meio do século XVIII. Fica particularmente em voga no meio do século XIX,

visto que remete a um imaginário fantástico que havia contribuído para difundir e impor os romances góticos ingleses e o romantismo negro, mas também porque designava um homem de negócios sem escrúpulos, que enriquece provocando a ruína de outrem, uma figura típica dos meios comerciais (*Littré*). Ora, o texto apresenta diversas similitudes com o imaginário-desenvolvido por Baudelaire em seus poemas em torno do relógio e do tempo que passa. Encontramos aí o motivo da memória, com a afirmação liminar de que “A lembrança de uma felicidade que não existe mais é um mal que degrada a vida”, que é um lugar comum do *memento mori*. Mas a imagem do “demônio implacável que nos segue até em nossos sonhos, para roer um a um todos os fios de nossa alma” desenvolvida por Lefèvre-Deumier se assemelha ao “demoníaco cortejo” que acompanha o Tempo em “O quarto duplo”, assim como a definição dos “vampiros, esses espectros de amigos perdidos que a morte torna ferozes e que vivem do sangue daqueles que amaram, esses fantasmas impiedosos que alimentam os vivos” se reflete em “o Espectro”, que, em Baudelaire, toma as formas sucessivas do oficial de justiça, da “concubina infame” e do “*saute-ruisseau* de um diretor de jornal” (BAUDELAIRE, 2018, p. 20). Do mesmo modo, a ideia de “viv[er] do sangue daqueles que amaram” se encontra no grito de triunfo do Tempo em “O relógio”: “E tua vida suguei com meu focinho imundo!” (2019, p. 257), na encruzilhada de um imaginário entre o vampiro e o inseto. Enfim, a evocação por Lefèvre-Deumier do tempo sob a forma de um “morto faminto que te devora”, através de uma metáfora muito concreta tal como aquelas de que Baudelaire gostava (ROBB, 1993, pp. 75-81), ressoa em uníssono, em “[c]ada instante devora-te um pouco do encanto/ Dado ao homem durante seu terreno pouso” (BAUDELAIRE, 2019, p. 257), de “O relógio” em verso e, ainda que a expressão lá adquira um sentido positivo, se reflete aos olhos da Sílfide de “O quarto duplo”, os quais “devoram o olhar do imprudente que os contempla” (2018, p. 19).

Uma outra característica comum a “O relógio” em versos de 1860 e a “O quarto duplo” de 1862 é sua tonalidade. Deslizando brutalmente do “quarto paradisíaco” à “pocilga”, “O quarto duplo” passa de um registro lírico deslumbrado para um tom patético que é aquele que predomina em “O relógio” em versos. Por comparação, a versão de 1857 de “O relógio” em prosa é menos lírica do que esses dois textos, sobretudo nem um pouco lírica na primeira parte, em que reescreve a anedota do abade Huc. No entanto, quando publica “O relógio” em prosa na *Revue Fantaisiste* de 1 de novembro de 1861, Baudelaire introduz diversas modificações no texto.

Na primeira parte, ele apaga o “assim como eu” que finalizava o primeiro parágrafo e suprime a nota explicativa: “não é difícil compreender como se podem adivinhar as horas pelos olhos de um animal cuja pupila é tão sensível à luz”. A anedota do “missionário” e do “garoto do Celeste Império” é assim desvinculada de toda intervenção da voz do narrador e aparece como um feito, uma relação de viagem objetiva e neutra – à imagem da medida do tempo segundo o sistema convencional das horas. O ataque da segunda parte – “de minha parte, quando tomo em meus braços meu bom gato, meu gato querido” – torna-se em 1861: “De minha parte, quando tomo em meus braços esse gato extraordinário”, que é menos ingênuo e mais enfático; e irá se tornar, na terceira versão, no *La Presse* do 24 de setembro de 1862: “De minha parte, se me inclino na direção da bela Felina, a tão bem denominada” (2018, p. 19). Essas variantes traduzem uma vontade cada vez mais marcada de embelezar a proposição, e, de um aceno ao realismo afetado melodioso – “meu bom gato, meu caro gato” –, passamos à evocação de uma gata – e não mais de um gato – cujo nome, “Felina”, metamorfoseia parcialmente em ser humano, o adjetivo “felino, felina”, aplicando-se aos homens ou mulheres de corpos delgados e esbeltos, à semelhança dos gatos (*Littre*). Ela reencontra, dessa forma, no imaginário do poeta, “[o] ídolo, a soberana dos sonhos, a Sílfide” de “O quarto duplo”, as duas entidades femininas associadas à Eternidade e à felicidade. Do mesmo modo, onde o texto de 1857 menciona “a sombra opaca [...] de seus olhos adoráveis”, aquele de 1861 fala de uma “sombra perfeita”, assim como seus olhos, que eram em 1857 um “amável quadrante”, tornam-se a partir de 1861 “delicioso quadrante”. A composição de “O relógio” em versos parece então ter incitado Baudelaire a acentuar o lirismo do poema em prosa homônimo de uma versão à outra. Um outro índice dessa influência é a correção feita na queda final. Em 1857, o “Gênio desonesto e intolerante” interpela o poeta lhe perguntando: “O que olhas com tanto cuidado? O que procuras nos olhos deste ser? Você vê as horas neles, imbecil?”. Em 1861, o mesmo “Gênio” encerra o discurso exclamando: “Você vê o tempo neles, mortal pródigo e ocioso?”. Para além da maior força lírica da fórmula, o “mortal pródigo” faz eco a duas apóstrofes de “O relógio” em verso, publicado no jornal *L'Artiste* em 15 de outubro de 1860: “Lembra-te, dilapidador!” e “Os minutos são gangas, *leviano mortal*/ Não se há de as deixar sem de seu ouro dispor!” (grifo meu).

Se “O relógio” em versos de 1860, “O relógio” em prosa de 1861 e “O quarto duplo” de 1862 são intimamente associados pelo léxico e pela rede

de imagens que veiculam, todos eles adquirem também acentos líricos mais justos do que a versão de “O relógio” em prosa de 1857. Uma outra etapa é transposta com a terceira versão de “O relógio”, publicada no *La Presse* de 24 de setembro de 1862. O texto se enriquece com um último parágrafo, que é dissonante em relação àqueles que o precedem:

[...] E não é, madame, que temos aqui um madrigal verdadeiramente meritório e tão enfático quanto a senhora? Na verdade, tive tanto prazer em bordar este pretensioso galanteio que não lhe pedirei nada em troca (BAUDELAIRE, 2018, p. 40).

Nada no poema sugere por antecipação que o locutor se dirige a sua amante, como a apóstrofe “senhora” e os termos “madrigal” e “galanteio” levam a inferir com essa cláusula inesperada, de ironia mordaz. O “madrigal”, que constituía as linhas precedentes, era no século XVII um cumprimento galante, dirigido a uma mulher, sob a forma de versos livres, mas, no século XIX, tendo o gênero caído em desuso, a palavra passou a se aplicar, sobretudo para designar propostas amorosas dirigidas a uma mulher, em versos ou prosa. Nessa acepção, o termo era colorido por uma dimensão pejorativa, que contrastava com o adjetivo que lhe era atribuído por Baudelaire, “meritório”, intensificado pelo advérbio “verdadeiramente”. Que o amante considere seus elogios possuidores de certo mérito que seria de ordem literária, ou que merecem uma recompensa, ou são ainda mais merecedores que a destinatária das palavras doces – ela não as mereceria de todo modo –, de qualquer forma se manifesta aí uma atitude que dificilmente estaria de acordo com os códigos do gênero e que amplifica a comparação cheia de arrogância: “tão enfático quanto a senhora”. A pose de *dandy* é ainda mais acentuada pela frase com que se encerra o poema, na qual o locutor requalifica o seu próprio texto como “pretensioso galanteio” que ele “bordou”, verbo geralmente aplicado a uma história em que embelezamos a realidade atribuindo protagonismo a nós mesmos. Rompe assim com o pacto subjacente do (verdadeiro) madrigal, cujo autor, desejoso de seduzir aquela a quem ele é destinado, não teria de modo algum sublinhado o estilo afetado. E persiste e assina, enquanto declara nada mais “pedir em troca” sob o pretexto de que ele mesmo teve “prazer” ao escrever o texto em questão, ao passo que um verdadeiro amante não teria tido outra intenção senão garantir que fosse sua bela a sentir prazer ao lê-lo.

Ao agir na contracorrente do que as regras de um madrigal poderiam ter lhe imposto, o locutor surge de modo paradoxal como profundamente

sincero, dada a extensão em que tal comportamento parece inimaginável, como também o sublinham igualmente os advérbios “verdadeiramente” e “na verdade”. Mas o valor de verdade ligado a essas últimas linhas faz com o que o texto que precede seja percebido retrospectivamente como falso. Nas versões de 1857 e 1861, o locutor parecia encarnar um *alter ego* muito próximo do poeta, tanto que os temas que eles recuperam estão de acordo com aqueles que caracterizam, entre outros, a poesia em verso de Baudelaire, ao passo que a cláusula acrescida em 1862 deixa entrever um jovem janota, desagradável e fútil. E se “O relógio” é apenas um “Madrigal”, um “pretensioso galanteio”, o tema do *tempus fugit* não é mais do que um lugar comum do discurso amoroso. O empréstimo de *L’Empire de la Chine* de Huc é apenas um plágio mundano sem grande imaginação, e a expressão “o garoto do Celeste Império”, uma reviravolta mais desajeitada do que divertida, com associação de um termo popular em voga e um clichê sociocultural. Do mesmo modo, a expressão “e olhando, como se diz, no branco dos olhos dele”, que qualifica a maneira como o jovem chinês olha os olhos do felino, torna-se um jogo de palavras em vez de um feliz gracejo, bem como “gato muito gordo” – que o menino traz em seus braços – toma uma coloração rústica quase cômica. Convém ainda ressaltar a última variante do texto em sua versão de 1862: para além do acréscimo do último parágrafo, Baudelaire também duplicou a denominação “Gênio desonesto e intolerante” que interpela o locutor no final do texto, aí discernindo “algum Demônio do contratempo”. O jogo de palavras é tal que é difícil de levar à sério o “Demônio”. Ele é o mestre do “contratempo”, quer dizer, do tempo que é “contra” aquele a que o poeta aspira, o tempo mensurado que se opõe ao tempo eterno e imóvel. Mas ele intervém também a “contratempo”, no sentido adverbial do termo, visto que procura arrancar o poeta do devaneio no qual a contemplação do olhar da “bela Felina” o mergulhou. Esse texto, se dá a impressão até as suas últimas linhas de tratar do tema multissecular do *tempus fugit*, parece ao mesmo tempo minado pelo humor e pela autoderrisão, não sendo tão sério nem tão ambicioso como parecia antes que o leitor chegasse ao último e breve parágrafo – o qual só pode deixá-lo aturdido. Em vez de correr o risco de que o “Demônio do contratempo” vença, em vez de perder a “Eternidade” antes mesmo de tê-la conquistado, Baudelaire prefere zombar de suas aspirações e pretensões, e ele mesmo desacreditá-las, colorindo-as com uma ironia corrosiva (MURPHY, 2007, pp. 15 e 32). Se é lírico, se despeja sua “dor”, é transformando-a em escárnio (GOUVARD, 2019). É nessa

postura decepcionante e defensiva, nesse gesto desabusado que reduz a nada o trabalho do poeta a fim de assim tentar salvá-lo, que reside a originalidade da *démarche* do último Baudelaire, tal como se desenha em 1862 nessa última versão de “O relógio”. Não obstante as declarações do poeta sobre o tema, sua empreitada na escrita da poesia em prosa tomou efetivamente nos últimos anos uma cor que não mais era aquela de *As flores do Mal*, de tal sorte que “a alma sombria e doentia do autor” não é mais, na verdade, “quase, a mesma”, ao contrário do que avançará dois anos mais tarde Gustave Bourdin no *Le Figaro*.

Traduzido por:
Francine W. Ricieri¹⁵
Maria Lúcia Dias Mendes¹⁶

REFERÊNCIAS

- ASSELINÉAU, Charles *et al.* *Fontainebleau – Hommage à C. F. Denecourt. – Paysages – Légendes – Souvenirs – Fantaisies*. Paris: Hachette, 1855.
- BALZAC, Honoré de. *Le Colonel Chabert*. In: *Œuvres complètes*, t. X. Paris: A. Houssiaux, 1855.
- BALZAC, Honoré de. *O Coronel Chabert*. In: *A comédia humana: estudos de costumes, cenas da vida privada*. Introdução, orientação e notas Paulo Rónai. 3. ed. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Orgs. Claude Pichois e Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973, 2 tomos.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. T. I. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. (Coll. La Pléiade)
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Éd. Jacques Dupont. Paris: GF, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Ed. Aurélia Cervoni e Andrea Schellino. Paris: GF, 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris*. Pref. Marcelo Jacques de Moraes. Trad. Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

¹⁵ Professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp): <francinericieri@gmail.com>.

¹⁶ Professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp): <maria.mendes@unifesp.br>.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. e org. Júlio Castagnon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019.
- GOUVARD, Jean-Michel. Le Lyrisme dans *Le Spleen de Paris* ou comment être lyrique sans l'être. In: BIGLARI, Amir; WATTEYNE, Nathalie (Orgs.). *Scènes d'énonciation de la poésie lyrique moderne. Approches critiques, repères historiques, perspectives culturelles*. Paris: Classiques Garnier, 2019, pp. 171-188.
- KOPP, Robert. Introdução. In: BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Gallimard, 1973.
- HUC, Évariste Régis [abade Huc]. *L'Empire chinois*. T. II. Paris: Gaume, 1854.
- HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2017.
- LEFÈVRE-DEUMIER, Jules. *Le Livre du promeneur ou Les Mois et les jours*. Paris: Amyot, 1854.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992.
- MURPHY, Steve. Logiques du cabotin. In: *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. Paris: Champion, 2007, pp. 15-32.
- PICHOIS, Claude. Notes. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. T. I. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975, pp. 990-992. (Coll. La Pléiade)
- ROBB, Graham. *La Poésie de Baudelaire et la poésie française 1838-1852*. Paris: Aubier, 1993, pp. 75-81.
- VERNE, Jules. *Les Tribulations d'un chinois en Chine*. Paris: Hetzel, 1879.

Recebido: 14/6/2022

Aceito: 26/7/2022

Publicado: 18/8/2022