

NOTAS SOBRE UMA ESTÉTICA NATIMORTA: O “BUFÃO BELGA” DO ÚLTIMO BAUDELAIRE

NOTES ON A STILLBORN AESTHETICS: THE “BOUFFON BELGE” OF LATE BAUDELAIRE

Patrick Thériault¹

Resumo: Ao mesmo tempo em que acompanha o vivo interesse da literatura do século XIX pelo grotesco, a estética satírica que toma forma em *La Belgique déshabillée* apresenta traços incontestáveis de originalidade. O objetivo do presente artigo é caracterizar os principais aspectos desse “bufão belga”, no qual Baudelaire investira suas últimas promessas de criação.

Palavras-chave: *La Belgique déshabillée*; estilo bufão; bufonaria; sátira.

Abstract: While in keeping with the vivid interest of the 19th-century literature in the grotesque, the satirical aesthetics taking shape in *La Belgique déshabillée* presents incontestable signs of originality. The purpose of the present article is to characterize the main aspects of this “buffon belge,” which holds Baudelaire’s last promise of creation.

Keywords: *La Belgique déshabillée*; buffoon style; buffoonery; satire.

“O espírito de bufonaria pode não excluir a caridade,
mas isso é raro.”

(BAUDELAIRE, 1975, p. 653)²

¹ Universidade de Toronto, Departamento de Francês: <patrick.theriault@utoronto.ca>.

² Todas as nossas referências às obras de Baudelaire aludem a esta edição, cujo segundo volume, também elaborado por Claude Pichois, foi publicado em 1976. Para facilitar a leitura, passaremos a indicá-las no corpo do texto, pela menção entre parênteses da abreviatura OC, seguida do volume (I, II) e dos números das páginas. Procederemos da mesma forma para as referências a *Correspondance* (BAUDELAIRE, 1973), usando a abreviatura CPL.

O último Baudelaire partilha com seu século o entusiasmo pelos “loucos artificiais”, como foram denominados Triboulet, Rigoletto ou Fantasio.³ Seu velho saltimbanco, assim como Fanciouille, é testemunha disso. Mas o bufão pelo qual se interessa ultrapassa esse tipo de *ethos*, basicamente menos cômico do que trágico ou melancólico, e também designa uma escrita satírica. Ele se impõe mesmo como um dos principais objetos de sua reflexão estética. E o vivo interesse que despertou no poeta é, sem dúvida, a ilustração mais perfeita do desejo deste de não se afastar da invenção literária, apesar da redução de suas capacidades criativas, e de permanecer a todo custo no jogo da literatura, mesmo que isso signifique transportar esse jogo ao terreno da farsa e da caricatura. Porque o que o último Baudelaire tenta conceber sob o título de bufão não vem essencialmente de uma forma de expressão literária menor, popular, não nobre. Sua tentativa é ambiciosa; é sustentada por uma pretensão autenticamente estética. O que ele vislumbra através do bufão é mais uma categoria da literatura “séria”, ou seja, institucionalmente digna de atenção e potencialmente fornecedora de capital simbólico; ou, para ser mais exato, é ainda uma categoria relevante da estética, mesmo que seja como categoria-limite, recurso de contestação e carnavalização do Belo.

A correspondência dos anos sessenta ecoa essa ambição. Quase todas as obras em que Baudelaire trabalhou ou que pretendia escrever situam-se sob o signo do bufão. De fato, a palavra surge constantemente sob sua pena: ela qualifica *Le Spleen de Paris*, um livro que promete associar “o assustador ao bufão e até a ternura ao ódio” (CPI II, p. 473); aplica-se ao prefácio, sob a forma de “bufonaria séria” (CPI II, p. 257), previsto para a terceira edição das *Flores do Mal*; resume o próprio espírito do livro, que Baudelaire esperava extrair de sua infeliz experiência de disputa acadêmica, no inverno de 1861-1862 (CPI II, p. 203); da mesma maneira, aparece na maioria das referências ao projeto do livro sobre a Bélgica, por exemplo quando o poeta evoca “um esboço muito sério, muito severo, de *sugestão severa*, sob uma aparência bufônica, em excesso, às vezes (CPI II, p. 581).⁴ É notável que o bufão apareça, em várias dessas ocorrências, em binômios: em conjunto com o “assustador”, o “sério”, o “grave”, o “severo”... Se seu sentido permanece igualmente indefinido, seus predicados têm a função de estetizar o bobo, de legitimá-lo como categoria estética, fazendo

³ Ver: Fréry (2015).

⁴ Ver também: CPI II, pp. 409 e 443. Observemos que o motivo do bufão também inspira o título (“*Bouffonneries*”) da última seção de *Destroços*.

dele um estilo ou uma tonalidade estranhamente híbrida e original por meio de seu hibridismo. A operação equivale a bonificar o bufão com uma mais-valia estética, para conferir um lastro à leveza de que é sinônimo, com uma carga de “seriedade”. Nesse ponto, como em muitos outros, o último Baudelaire parece inspirar-se no autor de *William Shakespeare*: esse Hugo que conseguiu, como sabemos, apreciar tremendamente o valor literário de um grotesco, até então desconsiderado, ao combiná-lo com o sublime. O último Baudelaire pode não ter tido a ingenuidade de acreditar que a seu bufão fosse prometida uma fortuna crítica e simbólica da mesma magnitude, ele que, em tempos melhores, havia teorizado o “cômico absoluto” sem conseguir impô-lo no discurso crítico. Mas não parece haver dúvidas de que ele viu aí uma chance de se renovar como autor para além da rarefação de sua inspiração como poeta.

Procuraremos aqui caracterizar os principais aspectos do bufão abordado pelo projeto do “livro satírico sobre a Bélgica” (CPI II, p. 417) e posto em andamento nessa *Belgique déshabillée* na qual Baudelaire trabalhará sobretudo durante o primeiro dos dois anos da sua permanência em Bruxelas.⁵ Tendo em conta o estado rudimentar desse dossiê preparatório, cujas cerca de quatrocentas páginas (acrescidas por um bom acervo de recortes de jornais) revelam mais tropeços do que progresso, tal caracterização implica necessariamente muita extrapolação: a análise, aqui, é um pouco como uma autópsia, e a autópsia de um projeto natimorto, porque permaneceu em grande parte indefinido não apenas no nível material, mas também, obviamente, no plano intencional. Apesar de todos os esboços e ensaios que as caracterizam, as anotações de *La Belgique déshabillée* são interessantes porque nos dão acesso ao laboratório daquela que foi a última experiência criativa real de Baudelaire. Elas nos permitirão vislumbrar mais precisamente a trama de uma sátira que – embora pareça prolongar a tradição de um grotesco bem conhecido de seu século e, de certa forma, bem ancorado na estética de *As flores do Mal* e *Le Spleen de Paris* –, prometia ser incontestavelmente original.

⁵ O escopo limitado deste estudo não nos permite levar em conta as *Amœnitates Belgicæ*. Ainda que absorvendo a mesma inspiração dos fragmentos de *La Belgique illustrée*, os *Amœnitates Belgicæ* suscitam questões distintas, pelas peculiaridades da sua forma (epigramática) e da sua estrutura geral (semelhante ou relacionada com a da coletânea). Além disso, tivemos a oportunidade de lhes dar atenção exclusiva em Thériault (2020a, pp. 189-192).

UM “PERCURSO” VACILANTE

Como qualquer tipo de bufão, aquele esboçado nas páginas de *La Belgique déshabillée* está aparentado com o grotesco. Suas formas ou suas deformidades, seu espírito ou sua falta de espírito poderiam ser atribuídos a toda uma série de influências. Limitando-nos apenas ao século XIX e excluindo o grotesco de Hugo – em relação ao qual, na modernidade, qualquer tentativa de inovação na matéria deve necessariamente se situar –, pensamos, por exemplo, na estética da caricatura (a palavra se impôs desde as primeiras anotações – OC II, p. 819); nas fisiologias literárias que inundaram o mercado editorial da década de 1840; no cômico de situação florescente que estava no apogeu nos palcos da cena do *vaudeville*; na tradição consolidada na França e revigorada pelo romantismo da sátira antiburguesa (BERKOVICIUS, 1977, p. 139); no imaginário estranho de Hoffmann ou mesmo naquele de Pétrus Borel, ainda mais excêntrico, ao qual Baudelaire permaneceria fiel por toda a vida; ou ainda à arte do “farsante”, que ele distinguia em Poe (OC II, p. 321) (e do qual ele pôde continuar a se impregnar em 1864, arrematando sua tradução das *Histoires grotesques et serieux*).

Seria fácil estender a lista dessas possíveis inspirações do bufão belga. Mas, nesse caso como em outros, Baudelaire parece menos ansioso para se inspirar do que para se libertar de seus modelos. Ele continua preocupado com a novidade, ansioso para dar um contorno singular ao seu bufão. Ao estabelecer como objetivo “desnudar” o belga, ele não pretende simplesmente ridicularizá-lo, revelando-o em sua nudez burguesa prototípica; espera também encontrar nele a particularidade que possa atrair a atenção e o desejo do leitor e qualificá-lo como objeto de interesse estético: essa particularidade – ou melhor, essa *incongruência*⁶ – não difere, no fundo, desse “elemento inatingível de beleza” que o caricaturista rastreia “mesmo nas obras destinadas a representar para o homem, sua própria feiura moral e física” (OC II, p. 526). Em outras palavras, a visada estética da sátira, aqui, não cede ao seu objetivo ideológico. Por mais firme

⁶ Retomamos aqui o vocabulário – e, adiante, certos elementos de caracterização – proposto por Alain Vaillant (2016) em sua magistral análise do fenômeno do riso, e, mais precisamente, do riso em Baudelaire (VAILLANT, 2007). O autor define a incongruência nesses termos: “É o ingrediente básico do cômico, o mecanismo elementar com o qual os outros vêm compor. O riso implica em todos os casos a percepção de uma incongruência qualquer, a sensação de que ‘algo está errado’, que há uma contradição, um desacordo chocante e inassimilável” (VAILLANT, 2016, p. 105). Ver também CPl II, p. 384.

que pareça, na correspondência, sua vontade de “dizer a verdade sobre a Bélgica” (CPI II, p. 607)⁷ – vontade bastante “parresíaca” do panfletário ávido por dissolver de uma vez por todas as ilusões morais que a sociedade liberal embalava –, Baudelaire cultiva ambições estéticas. Seus rascunhos parecem mesmo indicar, de um modo por assim dizer infeliz, furioso, um apetite por formas e imagens comparáveis àquele testemunhado por sua poesia (MACÉ, 2014-2105, p. 67).

Obviamente, no século de Monsieur Prudhomme e da popularização midiática do riso, os tipos satíricos abundam e competem entre si. Criar um que seja original é um desafio: a observação, mesmo a mais refinada, não é suficiente para a tarefa; é preciso nela empregar muita imaginação. O principal processo do qual Baudelaire se utiliza para fugir da realidade e “encontrar” o belga, ou seja, para inventá-lo, é o exagero. É no excesso e necessariamente na indignação que ele pretende se distinguir dos satiristas comuns. Ele está longe de ter certeza de que esse é o melhor caminho a seguir, mas não tem outra escolha: sua inspiração debilitada se baseia nos recursos que lhe restam, e a enormidade (ou a anormalidade quantitativa) é de fato a modalidade mais simples da incongruência (VAILLANT, 2016, p. 111) ou o aspecto do cômico que se impõe mais claramente à mente do autor, como à do receptor. Sem dúvida, porque está ciente da facilidade do procedimento (e porque suas tendências maximalistas o encorajam a fazê-lo), Baudelaire, no entanto, superestima a hipérbole; não se contentando em exagerar, ele se entrega a uma espécie de “exagero do exagero”⁸ com efeitos cartunescos: seu belga não é apenas inculto, grosseiro, ignorante, ele é o campeão de todas as categorias de Estupidez, de que fornece evidência, nos enunciados que o descrevem, a abundância de fórmulas superlativas absolutas.

Temos todas as razões, nesse sentido, para qualificar a presente tentativa estética como bufa, sendo que *bufão* designaria tradicionalmente uma “forma extrema do cômico” (QUÉRO, 1998, p. 383). É ainda mais legítimo caracterizá-la dessa forma considerando que ela apresenta outra dimensão definidora do bufão: ela se articula principalmente em torno da atuação de um personagem e, conseqüentemente, determina uma representação fortemente teatralizada. Ela se conforma à tradição

⁷ Ver também: CPI II, p. 384.

⁸ Tomamos essa expressão de Philippe Muray (2001, p. 58), que a utiliza para caracterizar a arte pela qual Céline transforma certas cenas de seus romances e panfletos em “sequências de quadinhos”.

que faz do bufão um “cômico dos sentidos e um cômico em ação, um cômico do corpo em movimento que, sem dúvida, celebra menos o autor do que o ator” (p. 391). Na maioria de suas notações, que se relacionam com os costumes e a aparência dos belgas, Baudelaire se contenta em coletar (e reciclar, pois vemos uma série de estereótipos)⁹ a “matéria” a partir da qual ele modela seu tipo; mas, nas passagens mais elaboradas, pode-se vê-lo tentando colocar em forma e movimento esse material, na maioria das vezes no contexto de esquetes ou anedotas com dominante comportamental ou “fisiológica”, que apresentam um parentesco inegável com o tradicional bufão de feira ou do teatro italiano.

Julguemos à luz de um extrato particularmente representativo. Neste fragmento do segundo capítulo, dedicado à vida da rua de Bruxelas, Baudelaire é bem-sucedido em dar certa amplitude narrativa a um motivo ao qual volta várias vezes, o “modo belga de caminhar”:

Pobre Bélgica

Bruxelas

Hábitos da Rua

A caminhada belga, louca e pesada.

Os belgas caminham olhando para trás. Parece que uma curiosidade estúpida puxa suas cabeças para trás, enquanto um movimento automático os empurra para a frente. – Um belga pode dar trinta ou quarenta passos com a cabeça para trás, mas infalivelmente chega um momento em que ele esbarra em alguém ou alguma coisa. Fiz muitos circuitos para evitar belgas que caminhavam (OC, II, p. 832).

Quem se interessa pelo bufão é susceptível de se interessar pela caminhada, que é um lugar-comum, um tema quase obrigatório. É ela, por exemplo, que resume o personagem (inscrito em seu próprio nome) do *Hop-Frog* de Poe, já de saída qualificado por sua maneira de se mover “com uma espécie de fascínio *interjeitivo* –, algo entre o salto e o rebolar” (POE, 1984, p. 130). A caminhada do belga, ao mesmo tempo caprichosa e mecânica, “louca e pesada”, é diferente. Ela procede de um cômico de situação manifestamente inspirado pelas piadas dos *vaudevilles* e das fisiologias. Ela constitui uma ilustração perfeita do tipo de comédia que Bergson (1989, p. 29) irá resumir sob a expressão, destinada ao sucesso, como se sabe, “*da mecânica aplicada aos vivos*”. Esse tipo de cômico não se destina a fazer as pessoas pensarem. É espontâneo, como a expressão física a que se refere a sua etimologia (ligada ao italiano “buffare”, que

⁹ Ver: Pichois (1957) e Charlier (1947).

significa “assoar inflando as bochechas” – SOURIAU, 2010, p. 280). Representa o elemento básico do bufão, desse bufão que ordinariamente se considera que se dirige “apenas aos sentidos e não ao espírito” e a propósito de quem nos divertimos dizendo a nós mesmos: “isso faz rir, o que é muito, mas isso é tudo” (MARQUÊS D’ARGENSON *apud* QUÉRO, 1998, p. 390). No regime do bufão, não é preciso ir mais longe: a carga satírica se desembaraça por si mesma, digamos, do jogo dos personagens, neste caso, do comportamento desses autômatos desarticulados (que tanto poderiam ser marionetes quanto atores de cinema burlescos) sujeitos a uma lógica deambulatória tão disfuncional quanto irresistível, que infalivelmente os destina a “esbarrar em alguém ou em alguma coisa”. A incongruência da cena é mais do que suficiente para significar a inépcia e a natureza desmiolada de seus protagonistas.

Não é necessário ir além, e ainda assim o leitor dessa passagem – tanto mais se frequentou um pouco a obra de Baudelaire e caso tenha se habituado a descobrir em seu texto um pensamento ou um “turn of pensiveness” (OC II, p. 173) propício à expansão alegórica das imagens – é levado a se perguntar se o bufão não está apontando para um determinado horizonte simbólico, além de seu consumo imediatamente cômico. O próprio motivo da caminha convida a isso. É sugestivo, e talvez leve diretamente a essa “sugestão severa” que Baudelaire afirmava querer inscrever no coração de seu livro belga e mais exatamente no reverso de sua “aparência bufônica, em excesso, às vezes” (CPI II, p. 581). A ideia de caminhada implica a de progressão e, por isso mesmo, comunica muito naturalmente com a de progresso, nesse caso de um *progresso* destinado ao acidente ou à catástrofe. Tal associação combina perfeitamente com os propósitos desse livro belga que promete uma “zombaria de tudo o que se chama progresso” (CPI II, p. 611) e que deve culminar em um epílogo de tom apocalíptico (OC II, p. 956).¹⁰ Apoiada nos escritos de Joseph de Maistre, como sabemos, a denúncia do progresso serve de *leitmotiv* para o discurso reacionário do último Baudelaire, que destaca no mesmo movimento o pecado original, objeção primeira que invalida a tese da perfectibilidade do “homem”. Para ele, “a crença no progresso é uma doutrina de preguiçosos, uma doutrina de belgas” (OC I, p. 681). Ninguém mais do que eles, entre os representantes das “raças enfraquecidas” (OC II, p. 580), abdicou tão claramente de sua vontade individual em nome do

¹⁰ Sobre esse epílogo, ver nosso artigo: Thériault (2020b).

Progresso; ninguém negou tão cegamente o pecado original ou sacrificou tão covardemente sua autonomia intelectual e, por consequência, sua dignidade de homem no altar das quimeras despertadas pela fé coletiva na perfectibilidade humana. Ninguém, portanto, é mais preguiçoso do que os belgas.

A referência ao “movimento automático”, que “empurra para a frente” os belgas, traduz essa “preguiça” progressista. Ela ecoa o motivo da detração que se encontra em outra parte do dossiê preparatório e que faz dos belgas um “povo autômato” (OC II, p. 947) governado por um rei idôneo: “rei constitucional/ Autômato no hotel Garni” (p. 916). Ainda que os belgas mencionados nesse excerto não possam sequer congratular-se por andarem de modo preguiçoso, mecanicamente, em linha reta: ao “puxar a cabeça para trás”, a “curiosidade tola” que os anima e que constitui neles a parte “viva” (no sentido da fórmula de Bergson) torna-os incapazes de seguir o movimento automático do progresso. Essa curiosidade acrescenta muito ao interesse do cenário alegórico: diante do movimento previamente determinado pelo progresso, ela representa uma espécie de tendência *retrógrada*. Ela sugere que algo a propósito dos belgas – algo “tolo” como um velho reflexo religioso ou um fundo de superstição? – resiste ou escapa mais ou menos inconscientemente ao programa da modernidade liberal.

Assim, um argumento alegórico parece bem se depreender da peça: ele permanece geral, mas pode-se entender que aponta para a incapacidade fundamental dos belgas de seguir a doutrina do Progresso, ou então (segundo uma variante de alcance crítico equivalente) para a fundamental impropriedade dessa doutrina tipicamente belga, que não pode ser seguida de modo adequado, com um passo reto e regular, por seus adeptos.

Esse argumento empresta certa substância filosófica ao extrato e, ao distanciá-lo do modelo tradicional e tradicionalmente espontâneo do bufão, especifica seu caráter baudelairiano. Não é a única particularidade do extrato que contribui para lhe conferir um tal caráter. Há pelo menos mais uma: o fato de o autor não se ocultar diante da atuação do personagem-ator que interpreta o bufão, mas intervir “ele mesmo”, pela voz do enunciador, no âmbito da representação. Com efeito, terá sido notado que a descrição da caminhada belga é finalizada e é validada por um testemunho do recurso ao “eu”: “Fiz muitos circuitos para evitar os belgas que caminhavam”. *La Belgique déshabillée* tem poucas passagens onde o

“eu” baudelairiano faz assim sua aparição. Por outro lado, a maioria de seus fragmentos mais desenvolvidos apresenta marcadores de subjetividade. Podemos deduzir que o bufão belga teria reservado um lugar significativo para a expressão do enunciador, que teria feito se ouvir sua voz; e que esse lugar teria sido o de um observador ou de um espectador, como é o caso dos pequenos poemas em prosa. Obviamente, é difícil imaginar que a identidade desse enunciador pudesse ter recoberto a complexidade ética e hermenêutica do narrador (se é que se pode falar de *um* narrador) dos poemas de *Le Spleen de Paris*. Porque, se Baudelaire se coloca em cena numa passagem como a da caminhada belga, é para assumir uma função, não subversiva, mas normativa: é primeiro em relação a ele que a indignidade ou a estupidez belga devem ser medidas. Ao se inserir na representação, ele pode mais facilmente colocar em evidência a ruptura que o separa dos belgas, ampliar a lacuna que divide seu mundo ético do deles. Ele pode mais facilmente aumentar sua *distância* como satirista – já que todo satirista, por definição e diferentemente do polemista que dialoga e pode se identificar com seu oponente, deve distanciar-se claramente do objeto de sua denúncia (ANGENOT, 1982, p. 36). Por esse jogo de contrastes, ele não apenas acusa a feiura moral e física dos belgas; ele fortalece os traços de sua própria persona como escritor; consolida sua cenografia autoral reproduzindo alguns de seus gestos e atos mais característicos. E é mais precisamente a figura do Baudelaire dândi que reflete, especularmente, a dos belgas. Qual motivo seria melhor que o de seu andar desequilibrado para denunciá-las como perfeitas “contredandies” (KEMPF, 1977)¹¹ e apontar, em negativo, a graça e o refinamento do dândi baudelairiano, a arte (a respeito da qual Balzac se divertiu fazendo uma “teoria”, a Teoria da Marcha – GOETZ, 2006, [s.p.]) graças à qual consegue ao mesmo tempo misturar-se e distinguir-se na multidão, graças à qual consegue infiltrar-se nos grandes agrupamentos, escapando aos “automatismos” em massa?

Tal seria o efeito pragmático almejado, o tipo de subjetivação esperado, da sátira que se esboça em *La Belgique déshabillée*. No entanto, adivinhamos nesse objetivo o sintoma de um certo mal: se Baudelaire se mostra tão perspicaz, tão discriminatório, é porque luta para se distinguir. De fato, na Bélgica, ele não reconhece mais a si mesmo; os contornos da sua identidade, que dependem essencialmente da sua imagem de autor, vão-se apagando. O perigo da indiferenciação com que se vê

¹¹ N.T.: A palavra em francês parece criar um neologismo a partir da junção de “contradança” [contredance] e *dandy*.

então confrontado associa-se em seu imaginário à multidão apinhada, ondulante, espectral e finalmente invasora dos belgas. O desejo neurótico de singularidade que sempre presidiu sua atividade literária culmina em uma obsessão que o leva a ver no outro, na primeira pessoa que encontra, uma ameaça à integridade de seu Eu.¹² É por isso que o Belga lhe aparece não apenas como o modelo da “micagem” e da falsificação, mas também como um ser sujo, repulsivo, abjeto, do qual ele deve manter uma distância segura. É também por isso que esse belga em quem ele projeta a figura do “contredandy” reflete mais intimamente sua própria incapacidade de se definir como artista, como dândi. O retrato caricatural que lhe é oferecido capta admiravelmente a verdade, que ele próprio enunciou, segundo a qual “o que mais abominamos nos outros são os nossos próprios vícios” (BAUDELAIRE *apud* SCHNEIDER, 1994, p. 154). E, muito além do que o caricaturista pode admitir, os críticos discerniram nesse retrato uma inquietante comunidade de traços que confirma o parentesco, quase a permutabilidade, das identidades do Belga e de Baudelaire.¹³

ENTRE TRANSCENDÊNCIA E “TRANSDECENDÊNCIA”

O excerto que acabamos de analisar a título de amostra, não mais do que qualquer outro fragmento de *La Belgique déshabillée*, não poderia por si só ilustrar todas as tentativas que o projeto do bufão belga suscita no plano estético. Ele é, sob certos aspectos, incompleto, lacunar. O fato de que ele não encontre nenhum equivalente epigramático nas *Amœnitates Belgicæ* (que também não resumem todas as ambições do bufão belga, mas que constituem no mínimo uma antologia dos pontos e anedotas mais maliciosamente picantes de *La Belgique déshabillée*) deixa inclusive pairar algumas dúvidas quanto a seu potencial cômico: presumivelmente, Baudelaire julgou que a incongruência de sua peça de teatro não era suficiente para provocar um riso ou um sorriso totalmente sarcástico.

E, novamente, sem dúvida, isso não é tudo o que lhe falta, nem o que prioritariamente lhe falta. Certas notações do dossiê preparatório – em que a pena do poeta parece orientar mais claramente a do satirista – dão a impressão de que Baudelaire se esforça por incutir uma dose de estranheza *fantástica* em suas representações grotescas, dessa estranheza que caracteriza as imagens grotescas mais evocativas de *As flores do Mal*

¹² Ver Burton (1998) e Thélot (1993).

¹³ Ver Schneider (1994, p. 88) e Hirt (2005, p. 39).

e *Le Spleen de Paris*. Essas notações são breves e relativamente pouco numerosas, mas sem dúvida manifestam o esforço estético mais marcante no contexto da escrita do bufão belga. O esforço, também, é mais claramente dirigido a esse tipo de transcendência poética que Baudelaire associa à expansão sobrenaturalista da imaginação, ao desdobramento “caridoso” da alma. O fragmento sobre a caminhada belga testemunha um esforço semelhante, mas não consegue sustentá-lo a ponto de produzir um efeito que se possa julgar verdadeiramente fantástico: de fato, a caminhada que encena é “louca e pesada”, mas a incongruência dessa loucura pesada ou desse peso louco parece muito pouco desenvolvida para se comunicar, *fantasticamente*, com a dimensão do sonho.

A evocação dos “cegos” nos *Tableaux parisiens* é impregnada dessa grotesca estranheza que é propícia a suscitar a imaginação poética. Ela pode servir como ilustração. Além disso, em certos aspectos de sua aparência física, os cegos de Baudelaire se assemelham aos seus belgas. “Como os manequins; vagamente ridículos” (OC I, p. 92), eles também se apresentam sob feições grotescas e têm um jeito, se não automático, pelo menos “sonambúlico”. Diferenciam-se, porém, dos Belgas de nosso fragmento por serem mais “terríveis”: caminham “terríveis, singulares como sonâmbulos;/ Lançando seus globos escuros quem sabe onde” (OC I, p. 92). Lá onde sua aparência geral captura a imaginação, seu aspecto terrível como que a faz estremecer. Ele confere uma qualidade infernal a sua feiura e uma mecanicidade, por assim dizer, fatal a seu modo de caminhar, que na verdade lembra o dos mortos-vivos popularizados pelas obras fantásticas. O predicado “terrível” não captura por si só toda a dimensão fantástica que muitas vezes realça o grotesco baudelairiano, mas certamente constitui um componente que lhe é essencial. Também o poeta parece ansioso por aplicá-lo aos Belgas. Numa tentativa de definir seu olhar, ele observa, por exemplo:

Rosto escuro sem olhar, como o de um ciclope, um ciclope, não caolho, mas cego.

Citar os versos de Pétrus Borel. Ausência de olhar, coisa terrível (OC II, p. 829).

O olhar vazio, tópico da literatura fantástica, é um dos motivos mais propensos a inspirar o sentimento de terror. Ele põe em alerta a imaginação, interpela o inconsciente. Baudelaire pensa nisso com referência à monstruosa criatura que Borel evoca no prólogo de *Madame Putiphar* – “um gnomo sem pálpebra,/ Sem pupila e sem testa [...]” (OC

II, p. 954). O terrível que ele entrevê nessa “coisa” não parece diferir do que é tradicionalmente concebido, no discurso estético: ele corresponde ao exato oposto do cômico extremo, o bufão.¹⁴ É provável que, apreendido como tal e sustentado por uma inspiração mais rica, o terrível tenha ocupado um lugar de eleição na estética belga e que tenha constituído mais precisamente, na aliança de tendências fortemente antitéticas que prometia ser, o complemento mais indicado, por ser o mais oposto, a seu substrato cômico. Talvez o terrível seja mesmo a expressão superlativa do “sério” ou do “severo” ao qual Baudelaire, em sua correspondência, tende a associar seu projeto bufão (CPI II, p. 581).

As notações de *La Belgique déshabillée* colocam em jogo outras qualidades estéticas ou tons que, sem encobrir a extrema intensidade do terrível, concorrem como ele para imprimir um caráter fantástico aos motivos grotescos. Esse é mais claramente o caso nas notações que detalham a “fisionomia belga”, como estas:

O rosto belga, ou melhor, de Bruxelas, obscuro, informe, pálido ou espirituoso, mandíbulas construídas de modo bizarro; estupidez ameaçadora (OC II, p. 823).

A fisionomia humana é pesada, empastada.

Cabeças de grandes coelhos amarelos, cílios amarelos.

Ar de ovelhas que sonham (OC II, p. 824).

A pregação atesta uma intenção estética bastante coerente: a aparência simultaneamente “obscura”, “sem forma”, “bizarra” dos belgas, sua “estupidez” “ameaçadora” suscita uma mistura de afetos pertencentes ao registro da estranheza fantástica. Da mesma forma, a alusão às “cabeças de grandes coelhos amarelos” torna um pouco mais vívida a intensidade desse bufão infamiliar [Unheimlich-bouffon].

Nesse conjunto de parágrafos, como em muitos outros dedicados à caracterização da aparência física belga, sentimos a pressão de um olhar perscrutador, que investiga as aparências e se concentra nos detalhes com a esperança de neles detectar a incongruência que poderia servir de gancho para a imaginação do leitor. Mas lemos ainda mais claramente os sinais de um reconhecimento do fracasso: o de um poeta que tenta em vão aprofundar suas intuições em imagens, suas visões em perspectivas, e que se atropela, sem sair do lugar. Seus belgas podem parecer aludados como “ovelhas que sonham”, não levam a imaginação para além dos

¹⁴ Ver Quéro (1998, p. 386).

clichês e representações esperados. O tipo que deveriam compor, Galatea recalcitrante, recusa-se a tomar forma plenamente e, de modo incidental, a situar-se no interior de uma sequência narrativa como a do fragmento sobre a caminhada belga. Disperso nos numerosos fragmentos de descrição que as páginas de *La Belgique déshabillée* repetem, sem realmente amplificá-los, esse tipo parece incuravelmente condenado a permanecer informe: mutilado, fragmentado, decomposto – portanto, em certo sentido, *analísado*, mas pouco ou nada sintetizado.¹⁵

Apesar de todas as suas dificuldades, Baudelaire parece determinado a investir o material belga de significado e transcendência. Ainda que isso signifique dar a esse material sem contorno a forma... do vazio. É assim que os belgas se tornam “*Ruminantes* que não digerem nada” (OC II, p. 853). Mesmo em Flaubert, em quem é difícil não pensar, a estupidez de inspiração bovina não atinge esse ápice de negatividade: Homais ou Bouvard e Pécuchet ainda “digerem” o discurso, mesmo sendo discursos demais. Quanto aos belgas, “ruminam” apenas ar. Assim, esses seres completamente inacessíveis à comunicação (e, nisso, análogos às mulheres, na pior concepção que delas tem Baudelaire) representam, em última instância, hipóstases do “Nada”:

O belga é incomunicável para você, como a mulher, porque ele não tem nada para comunicar a você, e você é incomunicável para ele, por causa de sua impenetrabilidade. – Nada tão misterioso, profundo e breve quanto o Vazio! (OCII, p. 867).

Em caso de dúvida, a assimilação do belga ao “Nada” ou sua personificação como “ruminante” confirmam a ligação do último Baudelaire à alegoria.¹⁶ É compreensível que, até o fim de sua vida criativa, o poeta tenha permanecido fiel ao paradigma estético e hermenêutico do qual ele terá derivado sua concepção “hieroglífica” da modernidade. Mas suspeita-se também que, se ele se volta mais uma vez para a alegoria e se esboça mais precisamente esse tipo de alegoria negativa, é como último

¹⁵ Nota-se que Baudelaire “confessa” sua incapacidade de compor seu tipo belga por meio de uma metáfora animal (o molusco) e de um tema político (a “inconsistência” nacional da Bélgica) que são particularmente sugestivos: quando evoca o “belga [que] vegeta ainda, pura maravilha de molusco”, “cortado em seções, dividido, invadido, conquistado, espancado, saqueado” (OC II, p. 953), não há dúvida de que ele considera seu próprio tipo belga... que escorrega por entre seus dedos e inspira nele um sentimento de despeito misturado com desgosto.

¹⁶ Ver Labarthe (2015).

recurso, por não ter conseguido “bufonear” o belga. Por não oferecer apreensão real a sua observação ou a sua imaginação, o belga torna-se aos seus olhos a encarnação do vazio, o signo do Insignificante, a figura do que “não tem nada a comunicar”. Sua alegorização, nesse sentido, não reflete simplesmente uma projeção forte (pois não há dúvida de que a vítima da ruminação estéril, ou da baboseira muito prosaica, é Baudelaire);¹⁷ ela trai também certa estratégia de compensação: permite conferir um mínimo de dignidade estética àquilo que dificilmente a encontraria em outro lugar e, incidentalmente, ao infeliz criador, oferece a virtude consoladora de mascarar um pouco, sob o ouropel da personificação ou da animalização, o abismo de seu fracasso.

Devemos interpretar esse fracasso como uma encarnação belga da “comédia absoluta”, dessa comédia superior que o autor de *alegorizarão l'essence du rire* também chama de “grotesco” e da qual o poeta de *As flores do Mal* e *Le Spleen de Paris* parece se aproximar em alguns lugares? Em outras palavras, Baudelaire na Bélgica ainda tinha em vista o ideal cômico que parece ter informado a maior parte de sua criação? O quadro genérico de *La Belgique déshabillée*, imediatamente, não leva a pensar assim: quanto mais não seja porque é instrutivo, porque se coloca a serviço da moral, a sátira participa efetivamente do “cômico ordinário” ou “significativo”. Ou seja, desse tipo de riso do qual Molière e Voltaire são os representantes mais ilustres na França e ao qual Baudelaire associa até Rabelais, estimando que o “grande mestre francês do grotesco guarda em meio às suas mais enormes fantasias algo útil e razoável” e que seu cômico tem “quase sempre a transparência de um apólogo” (OC II, p. 537). Por tudo isso, influenciado como é por seus objetivos satíricos, o bufão belga não parece apontar inteiramente na direção do cômico significativo. O caráter falsamente sedutor das estranhezas fantásticas ou alegóricas como as que acabamos de mencionar sugere, de fato, que esse projeto – também e talvez principalmente – pretendia libertar-se da estética realista, da “transparência” hermenêutica e das determinações morais (“úteis” e “razoáveis”) próprias ao cômico significativo. No que diz respeito à experiência estética, e ainda mais no contexto de uma estética interrompida *in status nascendi*, como é o bufão belga, não se deve ser demasiado afirmativo, mas podemos concluir que o efeito pretendido, aqui, converge, pelo menos parcialmente, para aquele do cômico absoluto,

¹⁷ Ver Richer e Ruff (1976, p. 19).

tanto é verdade, como Alain Vaillant (2007, p. 133) viu claramente, que essa forma superior de cômico tem como principal característica “combinar o fantástico e a fantasia, a potência do sonho e a força do riso” e “ser assimilada à excitação alegremente sardônica da imaginação, convidada a engendrar visões inconcebíveis pelo critério da razão ou da moralidade” (p. 138).

Em relação ao ideal do cômico absoluto, a avaliação estética do bufão belga parece necessariamente modesta. Ela se resume a um saldo de algumas imagens e passagens evocativas. Note-se que Baudelaire, desde o início, não parece ter ignorado o desafio representado por seu empreendimento de estetizar o bufão. Mesmo antes de partir para Bruxelas, em seus *Fusées*, observou: “O espírito de bufonaria pode não excluir a caridade, mas é raro” (OC I, p. 653). Ficaríamos tentados a acrescentar, à luz da experiência belga: o esforço de transcendência da “caridade” poética, no regime do bufão, não só “raramente” tem êxito, como muitas vezes está ausente. É fato que as notações de *La Belgique déshabillée*, assumindo um interesse estético e apontando para um bufão distintamente inovador, parecem esmagadas sob o peso de notações simplesmente estúpidas e perversas, quer estas sejam expressas no modo de observação degradante, da anedota escabrosa ou da grande piada (prefiguradora ou já representativa da “história belga”).¹⁸ A recepção de *La Belgique déshabillée*, que atraiu pouca atenção apesar da excelente reedição crítica diligentemente preparada por André Guyaux, tenderia mesmo a mostrar que a parte inspiradora ou transcendente de seu bufão pode facilmente passar despercebida e que somos muito menos suscetíveis de sermos atraídos por ela do que de ficarmos chocados pela crueza e aparente gratuidade do assunto, a ponto de nos afastarmos dele e julgá-lo indigno do poeta de *As flores do Mal*.

Mas o discurso que inspira tal reação deve ser jogado fora? Ou, em termos mais precisos, tudo o que é desconsiderado como desperdício neste caso realmente merece ser excluído da atenção estética? Não podemos imaginar que parte desse material entre na composição do bufão belga – de uma *outra versão*, eminentemente não “caridosa”, do bufão belga? Consideremos finalmente essa possibilidade relendo uma passagem representativa de um cômico não apenas grosseiro, mas escatológico, alojado no nível mais baixo do grotesco:

¹⁸ Ver Beaufils (2004).

BRUXELAS

Caraterísticas gerais

Sem galanteria, sem modéstia.

A mulher belga.

Mijadas e cagadas das senhoras belgas.

A mãe belga, em sua latrina (porta aberta), brinca com seu filho e sorri para os vizinhos. [...] (OC II, p. 839).

Para o autor de *Le Spleen de Paris*, a lama ainda representava ouro em potencial, para este Baudelaire ocupado com “mijadas e cagadas” a “matéria” belga gravita apenas em torno de sua realidade (ou de seu “Real”) orgânico. Decididamente, as tendências regressivas às quais ele se entrega deixam muito pouco espaço para a transcendência poética.

Essa utilização da escatologia para fins de sátira, essa execração do Outro no registro da excreção (isso em que os panfletários da Terceira República se tornarão especialistas – GARANCHER, 2021, [s.p.]), procede claramente da liberação das pulsões. Mas talvez não seja motivada apenas por sua função mitigadora. Talvez aqui (como em outras áreas da arte e da literatura, pensemos, por exemplo, na escrita de Georges Bataille) o retorno do reprimido (*le défoulement*) não seja sinônimo de relaxamento completo em termos de criação; talvez não assinale o abandono de toda ambição estética. É admissível pensar que, mesmo sendo pesadamente carregado de frustrações, o discurso escatológico de Baudelaire constitui mais um recurso estético, mais um “último recurso” na linha de sua busca por um bufão sem precedentes. Um bufão, porém, que já não capitalizaria o *estranhamento* fantástico ou alegórico da imaginação, mas o poder de fascinação do abjeto. Um bufão que não visaria mais à transcendência, e sim a uma espécie de “transdescendência”.¹⁹ Esse bufão de última hora e última oportunidade seria o produto de uma escrita ao mesmo tempo desinibida e descomplicada, que negaria a maior parte de suas aspirações idealistas e de suas complicações alegóricas para se abrir sem restrições ao gozo – a essa “alegria de descer” que Baudelaire associa à “postulação” humana em direção a “Satanás” (OC I, p. 682). Grotesco não mais superior, mas radicalmente inferior, infernal, esse bufão seria essencialmente antiestético, “antiaurático”: com ele, a incongruência poético-cômica

¹⁹ Tomamos emprestada a expressão a Sieburth (2021[no prelo], p. 21), obra a sair ainda no primeiro trimestre de 2022. Agradecemos a Richard Sieburth por nos permitir ler seu trabalho antes da publicação.

só cintilaria no lampejo de uma transgressão, em um movimento de descompressão ou “condensação” abruptamente dessublimatória. O riso desse bufão não teria outra função senão barrar definitivamente a elevação poética ao ancorar a representação no orgânico, no excremento, no impuro. Não é disso que trata o excerto acima – do qual podemos apenas extrapolar um escandaloso esboço belga ou “mais do mesmo” [chose vue], sobre o tema de uma “mãe com filho” sorrindo em meio à merda?

Assim como, conforme vimos, os elementos minimamente “pensantes” e “esteticistas” do bufão belga podem ser inscritos em continuidade com *As flores do Mal* e *Le Spleen de Paris*, podem ser colocados no eixo de seu ideal cômico e alegórico, notamos que, desse outro lado, dessa vertente “transcendente”, o bufão de Baudelaire parece estar em sintonia com uma das tendências mais determinantes de sua produção tardia: a saber, com esse movimento de “deriva genérico” que leva sua poesia para o não poético e, de forma mais geral, que leva sua escrita para o mais longe possível do Ideal. Na medida em que parece destinado a se opor a qualquer forma de idealização, a trabalhar pelo desaparecimento ou pela revogação da transcendência poética, o bufão de caráter de “merda” de *La Belgique déshabillée* parece até participar desse movimento de deriva de modo exemplar. Talvez seja seu ponto final. Nesse caso, paradoxalmente sinalizaria, nos limites do prosaico, uma certa forma de realização “estética”.

Traduzido por:

Francine Fernandes Weiss Ricieri²⁰

Maria Lúcia Dias Mendes²¹

REFERÊNCIAS

ANGENOT, Marc. *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982. (Coll. Langages et Sociétés)

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. T. I e II. Éd. Claude Pichois e Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973. (Coll. Bibliothèque de La Pléiade)

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. T. I. Éd. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. (Coll. Bibliothèque de La Pléiade)

²⁰ Professora na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp): <weiss.francine@unifesp.br>.

²¹ Professora na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp): <maria.mendes@unifesp.br>.

- BAUDELAIRE, Charles. Œuvres complètes. T. II. Éd. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. (Coll. Bibliothèque de La Pléiade)
- BEAUFILS, Thomas. *Les Belges*. Le Cavalier bleu. Paris: 2004, pp. 75-78. (Coll. Idées Reçues)
- BERGSON, Henri. *Le Rire*. Paris: PUF, 1989[1900]. (Coll. Quadrige)
- BERKOVICIUS, André. Visages du bourgeois dans le roman populaire (1800-1830). *Romantisme*, n. 17-18, 1977, p. 139.
- BURTON, Richard D. E. Baudelaire, Belgians, Jews. *Essays in French Literature*, n. 35-36, 1998, pp. 69-112.
- CHARLIER, Gustave. *Passages*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1947, pp. 178-180.
- FRÉRY, Nicolas. Le “Fou artificiel” et ses avatars dans l’œuvre de Baudelaire. *Romantisme*, n. 170, abr. 2015, pp. 127-144.
- GARANCHER, Édouard. Une Apocalypse bréneuse. Scatologie et eschatologie dans l’imaginaire millénariste de Léon Bloy. *Silène* [en ligne], 2021, p. 88. Disponible em: <http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=278>. Acesso em: 10 nov. 2021.
- GOETZ, Benoît. Théorie de la démarche. Ébauche d’une philosophie du geste. *Le Portique* [en ligne], v. 17, 2006 [mis en ligne le 16 décembre 2008]. Disponible em: <http://journals.openedition.org/leportique/791>>. Acesso em: 4 nov. 2021.
- HIRT, André. *L’Étoilement de l’existence*. Paris: Kimé, 2005.
- KEMPF, Roger. Du Belge comme contredandy. In: *Dandies. Baudelaire et cie*. Paris: Seuil, 1977, pp. 103-118. (Coll. Pierres Vives)
- LABARTHE, Patrick. *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*. Genève: Droz, 2015[1999], pp. 83-84. (Coll. Titre Courant)
- MACÉ, Marielle. Baudelaire, une esthétique de l’existence. *L’Année Baudelaire*, v. 18-19, 2014-2015, pp. 49-67.
- MURAY, Philippe. *Céline*. Paris: Gallimard, 2001. (Coll. Tel)
- PICHOIS, Claude. *L’Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870*. Paris: Nizet, 1957.
- POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad. C. Baudelaire. Paris: A. Quantin, 1884.
- QUÉRO, Dominique. L’Esthétique du “bouffon”. In: BERTRAND, Dominique (éd.). *Poétiques du burlesque. Actes du Colloque International du Centre de Recherches*

(sur les “Littératures Modernes et Contemporaines” de l’Université Blaise Pascal, 22-24 février 1996). Paris: Honoré Champion/Champion-Varia, 1998, pp. 383-392.

RICHER, Jean; RUFF, Marcel A. *Les derniers mois de Charles Baudelaire et la publication posthume de ses œuvres. Correspondances-Documents*. Paris: Nizet, 1976.

SCHNEIDER, Michel. *Baudelaire. Les Années profondes*. Paris : Seuil, 1994. (Coll. La Librairie du XX^e Siècle)

SIEBURTH, Richard. [Nota]. In: BAUDELAIRE, Charles. *Late Fragments. Flaires, My Heart Laid Bare, Prose Poems, Belgium Disrobed*. Éd. e trad. Richard Sieburth. New Haven: Yale University Press, [obra a sair no primeiro trimestre de 2022]).

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d’esthétique*. Paris: PUF, 2010[1990]. (Coll. Quadrige / Dicos Poche)

THÉLOT, Jérôme. *Baudelaire. Violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1993, pp. 220-224. (Coll. Bibliothèque des Idées)

THÉRIAULT, Patrick. Baudelaire épigrammatiste: à propos des *Amœnitates Belgicæ*. *Poétique*, n. 188, fév. 2020a, pp. 189- 209.

THÉRIAULT, Patrick. Baudelaire prophète c(h)olérique: l’invocation au choléra dans *La Belgique déshabillée*. *Études Françaises*, v. 56, fev. 2020b, pp. 7-31.

VAILLANT, Alain. *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. (Coll. Interférences)

VAILLANT, Alain. *La Civilisation du rire*. Paris: CNRS Éditions, 2016.

Recebido: 14/6/2022

Aceito: 22/7/2022

Publicado: 23/8/2022