

# ART NÉVROSE

## ANÁLISE SÓCIO-PSICOLÓGICA DO FRACASSO DA REVOLUÇÃO EM FLAUBERT E BAUDELAIRE<sup>1</sup>

Dolf Oehler

Tradução: Márcio Suzuki

### 1.

*Os filósofos apenas interpretam o mundo de modo diferente; cabe modificá-lo.* (Rudi, convalescente)

No último volume do *Idiot de la famille* (vol. III da ed. francesa; V da ed. alemã), Sartre descreve as condições de possibilidade da tão intensa recepção de Flaubert pelo público literário burguês do Segundo Império, empenhando-se em responder à questão: "como pôde a loucura de um indivíduo tornar-se loucura coletiva e até *raison\* estétique* de sua época?"<sup>2</sup> As duas principais premissas de Sartre já estão implícitas no modo como coloca a questão: 1. Antes de 1848, a neurose de Flaubert o separou de seu público literário, pois, embora produto da socialização pequeno-burguesa, o tornou um marginal, e mesmo um marginal literário, que não se enquadrava numa época liberal confiante no progresso. 2. Depois de 1848, essa neurose se tornou literariamente comunicável, pois era correspondida pela concepção geral dos consumidores de literatura, ou seja, a burguesia e as classes médias. Sartre denomina essa concepção "neurose objetiva", caracterizando-a como resultado das atrocidades cometidas pela burguesia contra o proletariado parisiense em junho de 1848. Após 1848, o burguês se transforma num misantropo e pessimista radical, que responde com ódio ao ódio do proletário sangrentamente reprimido, constituindo assim o "homem do ódio"<sup>3</sup>. Segundo Sartre, ele com isso posteriormente se torna irmão de escritores neuróticos como Gustave Flaubert ou Charles Baudelaire, que, muito antes de 1848 e independentemente da política, em virtude de vivências da infância se decidiram por uma *vision du monde* altaneira e hostil, que totalizava o mundo como o mal absoluto, o nada, despojando-o de sua realidade nessa totalização. Essa literatura, chamada por Sartre de "art-névrose" — além de Flaubert

(1) O presente ensaio tem seu contexto de origem nos meus *Pariser Bilder* [Quadros de Paris], vol. III, 1848-71. (O volume I, 1830-1848. *Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, se encontra publicado, desde meados de 1979, na *Edition Suhrkamp*, n.º 725. O volume II *Die verdrängte Revolution* foi editado no outono de 1980 pela EVA.) Com outro título, foi apresentado no último Encontro de Romancistas de Saarbrücken.

(\*) *Räson*, em alemão (N.T.)

(2) J.-P. Sartre, *O Idiota da Família*, Traduzido para o alemão por T. König, vol. V, Reinbeck, 1890, p. 35 (ed. francesa, vol. III, p. 32).

(3) *Ibidem*, p. 246ss (ed. francesa, III, pp. 242ss).

e Baudelaire, menciona Banville, Barbey d'Aurevilly, Bouilhet, Fromentin, Gautier, os irmãos Goncourt, Leconte de Lisle, Louis Ménard como representantes dessa tendência, que para ele culmina na *Oeuvre* de Mallarmé —, apresenta ao leitor da segunda metade do século XIX e, especialmente, do Segundo Império uma falsa objetividade, deformada pelo ódio neurótico, como sendo a verdadeira, o realismo, permitindo que ele se torne, pela leitura, aquilo que secretamente já é há muito tempo — um assassino: "durante a leitura, ele tem o angustiante desejo de fazer o mal pelo mal"<sup>4</sup>.

(4) *Ibidem*, p. 232 (ed. francesa, III, p. 327).

O êxito dessa nova literatura se prende à única condição de que o ódio por ela gerado permaneça num plano genérico, intemporal, e não toque no trauma de 1848. De acordo com Sartre, Flaubert e Baudelaire, ao contrário de Leconte de Lisle, puderam tornar-se populares — junto ao público burguês, bem entendido — porque, graças à sua neurose, não se deram conta da Revolução.

Com a inconveniente simplificação, eis até onde vai a localização sartriana da "art-névrose". Ela me parece importante, tendo em vista que:

1. indica a importância, certamente inexistente na história da literatura até o ano de 1850, das neuroses para a produção bem como para a recepção de textos;
2. postula para essa literatura um vínculo entre neurose individual e neurose social, ou melhor, de classe; e
3. fixa a data de junho de 1848 para a estrutura "névrose individuelle/névrose objective".

A apreciação de Sartre acerca da amplitude histórico-ideológica dos melhores textos da "art-névrose" parece-me profundamente equivocada, carecendo de correções. Apoiando-se numa compreensão convencional da literatura de Flaubert e Baudelaire, Sartre não enxerga que a correlação por ele ressaltada entre patologia individual e social já desempenha um papel na concepção e produção das obras da "art-névrose", e não apenas em sua recepção. Por isso, gostaria de expor, contra Sartre, a seguinte tese: o jogo sistemático das correlação entre psique individual e social ou de classe constitui o princípio de composição das obras mais bem-sucedidas dessa literatura, à qual chamei de "estética antiburguesa"<sup>5</sup>. Isso significa que, segundo sua intenção, tais textos não são parte da falsa objetividade, da ideologia negativa da segunda metade do século, conforme o critério adotado por Sartre — que toma, aqui, a recepção pelo conteúdo —, pois eles não a (re)produzem, mas a refletem. Ademais, isso significa que a relação entre neurose subjetiva e objetiva deve ser novamente descrita à luz desses textos, menos como uma relação temporalmente posterior — Sartre fala da histerese de *Madame Bovary*<sup>6</sup> — do que como uma relação simultânea, que, no entanto, só mais tarde poderia ser revelada aos autores em questão, principalmente Baudelaire e Flaubert, ao meditar sobre os acontecimentos históricos dos anos de 1848 e 1851. Em minha opinião, depois de 1848 os principais representantes da "art-névrose" analisam seu próprio malogro no contexto do fracasso da Revolução e conseguem (no que não se acham sozinhos) redescobrir, nas formas de conduta de pessoas engajadas de sua

(5) *Pariser Bilder*, I.

(6) Sartre, *Questions de Méthode*, Paris, 1960, pp. 90ss (coll. Idées/Gallimard.)

geração e classe, elementos essenciais de sua própria neurose, aos quais tornam tendencialmente responsáveis pela catástrofe histórica. Isso que dizer que descobrem a (relativa) universalidade e representatividade de sua própria estrutura psíquica e sua amplitude política no âmbito dos acontecimentos de 1848 e 1851.

No *Second Empire*, essa descoberta os capacita a passar facilmente pelos decretos da censura napoleônica: transvestem os temas tabus da recente história francesa na forma de relatos românticos ou poéticos, confissões, tocando o ponto nevralgico dessa sociedade através da exposição de paixões privadas, aparentemente isoladas, de heróis exóticos, excêntricos ou anacrônicos. Somente por volta do fim do domínio napoleônico, em 1869, surge um romance — a *Education Sentimentale*, de Flaubert — no qual se manifesta a relação até então apenas latente entre o destino privado e político, sem que no entanto apenas com isso se revelasse o sentido de tal relação. Pois o princípio estrutural desse romance, que não por acaso foi recebido com fria rejeição ao ser publicado<sup>7</sup>, é o mesmo que o da "art-névrose" desde 1848-50: sistemática correspondência entre cotidiano burguês e história mundial burguesa, entre formas de conduta, processos eróticos e político-econômicos, entre neurose individual e coletiva. No que concerne à *Education Sentimentale*, esse princípio foi, por certo, pressentido, mas jamais explicitado e esmiuçado pela crítica e pelos estudiosos. Nos estudos filológicos sobre Flaubert, Jacques Proust foi provavelmente o que mais próximo chegou da solução do enigma, ao mostrar que o sentido da *Education* deve ser encontrado unicamente em sua estrutura<sup>8</sup>.

O próprio Sartre não se preocupa em pensar a problemática interpretativa da *Education*; superficial e convencionalmente, ele a valora apenas como documento da lamentável cegueira histórica de Gustave, seu neurótico sem senso de realidade<sup>9</sup>. Todavia, a fim de poder determinar a intenção da obra de um romance como a *Education* e, com isso, o seu lugar histórico, é imprescindível descobrir "como foi feito", para falar com Sklovskij. Naturalmente, mal é possível apenas fazer o esboço disso num espaço tão exíguo. Gostaria, pois, de colocar em discussão alguns aspectos importantes para nossa temática.

(7) Veja-se a esse respeito E. Köhler, "Flaubert und seine 'Education Sentimentale'", in E.K., *Esprit und arkadische Freiheit*. Frankfurt/Bonn, 1966, pp. 198ss.

(8) Proust, J. "Structure et Sens de 'L'Education sentimentale'", in RSH, fasc. 125, janeiro-março de 1967, pp. 67ss.

(9) Veja-se *IF*, pp. 456 e *passim* (ed. francesa, III, p. 448ss).

## 2. Neurose individual e coletiva na *Education Sentimentale*

*Em todas essas expressões se ocultava um desejo de um imenso afeto.* (Milan Kundera, 1973)

Como se sabe, a história de amor entre Frédéric e mme. Arnoux, sobretudo na terceira parte, que vai de 1848 a 1851, se encaixa na história da França entre 1840 e 1867, estabelecendo com ela, de maneira significativa, extremamente impressionante, ora um contraponto, ora um paralelo. Em seu estudo acima citado, Jacques Proust estabeleceu uma homologia

entre duas séries causais paralelas, a do privado-romanesco e a do histórico-político, e descreveu as relações entre ambas as séries como "correspondances poétiques", delas excluindo expressamente qualquer outro laço comum, como a infra-estrutura econômico-política: a rígida composição de Flaubert serve, acima de tudo, a fins artísticos, existindo para "faire rêver"<sup>10</sup>. Minha hipótese, ao contrário, é a de que faz parte da essência de tais correspondências sugerir uma ampla conexão causal sócio-psicológica, que, por motivos políticos, literários e históricos, dificilmente poderia ser expressa de outro modo senão com auxílio de analogias e sugestões poéticas; conexão, pois, entre as estruturas psíquicas das personagens do romance, que são simultaneamente sujeitos e objetos da história, e o próprio curso da história mundial. De tal maneira que a *Histoire d'un jeune homme* — o subtítulo da *Education* — é narrada como o cuidadosamente estruturado *roman vrai* da sociedade burguesa, como uma psicanálise *avant la lettre* do fracasso da Revolução.

Como já se observou muitas vezes, a exposição (*Exposition*) do romance ocupa mais do que o dobro das páginas que a ação propriamente dita. Esta só começa realmente por volta do fim da segunda parte, isto é, na véspera da eclosão da Revolução de Fevereiro, e termina na semana do golpe de Estado de Louis Bonaparte. Em 22 de fevereiro de 1848, o jovem flaubertiano Moreau está prestes a atingir o alvo de seus desejos: depois de suspirar em vão por oito anos, finalmente deve obter a sorte grande, corporificada na figura de Marie Arnoux. Todavia, quer o acaso que sua adorada não vá ao encontro da rue Tronchet, pois seu filho estava gravemente enfermo, o que Frédéric poderia ter pressentido<sup>11</sup>. Que faz o transtornado herói? Ele se vinga e num instante se consola, conquistando a amante de M. Arnoux, a frívola Rosanette, a quem já muito antes havia cortejado. Como explicação para sua inesperada coragem, o normalmente tímido romântico cita, espirituosamente, o slogan "je me réformé", usado pela pequena-burguesia oposicionista, a qual, justamente no momento em que ele se prepara para dormir com Rosanette, está prestes a deflagrar uma revolução que ela mesma na verdade não deseja. Na sequência se torna claro que o comportamento erótico de Frédéric, cuja peculiar duplicidade advém do fato de sempre estar mesclado com motivos políticos — ainda que seja frivolidade —, não o caracteriza, por exemplo, como um marginal social, mas como protótipo de uma classe de estirpe, como protótipo de uma geração, a jovem intelectualidade pequeno-burguesa, que vacila indecisa entre o ideal republicano e os atrativos de uma carreira brilhante (como *protégés* de pais burgueses reacionários). O modo como Frédéric, entre fevereiro de 48 e dezembro de 51, cada vez mais profundamente se equivoca em relação a sua grande paixão, que enfim se torna irrecuperavelmente perdida, é mostrado por ele e por sua geração — que Marx deixou marcada como a "entusiasmada juventude burguesa" de 1848<sup>12</sup> — quando buscam, de maneira cada vez menos refletida, os próprios ideais políticos. No entanto, o romance amoroso de Frédéric é mais do que uma mera alegoria política. Os terríveis momentos cruciais de seu desenlace, a venda do mobiliário de

(10) J. Proust, *op. cit.*, p. 79.

(11) Para o significado do acaso na *Education*, veja-se meu ensaio "Zum gesellschaftlichen Standort der 'Neurose-Kunst'", in T. König (org.), *Sartres Flaubert lesen*. Reinbeck, Rowohlt, 1980, pp. 149-90 (dnb, n° 116). Compare-se ali meu posicionamento em relação às correspondentes teses de E. Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und das Notwendige*, Munique, 1973.

(12) MEW, vol. V, p. 133.

Mme. Arnoux na véspera do *coup d'Etat* de dezembro de 51 e, quase imediatamente após, o assassinato de Dussardier, que põe um ponto final no vínculo entre romance e história, ainda uma vez demonstram, quase dolorosamente, a correspondência de história erótico-privada e história político-burguesa, sugerindo, de uma maneira convincente, a interdependência entre elas, tanto mais que é o mesmo *homme de paille*, o ex-democrata Sénecal, quem pode destruir tanto mme. Arnoux (representativa em seu domínio) quanto o revolucionário Dussardier. No primeiro caso, ele age por ordem de Deslaurier, que, por sua vez, é o títere da viúva do capitalista Dambreuse; esta, tendo em vista o casamento com Frédéric, pretende por seu turno dar o golpe definitivo no grande amor deste. No segundo caso, Sénecal é o braço direito do chefe de polícia de Paris e, em última instância, do próprio protagonista do golpe de Estado, Louis Bonaparte. Como foi dito, infelizmente não poderei discutir todo o sistema de correspondências criado, de modo absolutamente convincente, por Flaubert na *Education Sentimentale*, sistema cuja complexidade é trabalhada em seus mínimos detalhes. Seja dito apenas que a personagem Marie Arnoux tende a tornar-se figura-símbolo da República traída, assim como Dussardier incorpora o povo revolucionário e Frédéric encarna a juventude pequeno-burguesa, cuja impotência política possivelmente também deve ser atribuída a uma impotência psíquica: a impossibilidade de uma escolha do objeto que integre o fluxo afetivo e sensível, a qual se deve à não-superação da fixação pela imagem materna<sup>13</sup>. A permanente promiscuidade entre fantasias sexuais e revolucionárias — "E no que diz respeito à República tudo daria certo; em suma, ele achava que era o homem mais feliz do mundo e, excedendo-se, enaltecia as qualidades de Rosanette, comparando-as até mesmo às de sua mulher. Aquilo era outra coisa! Ninguém poderia imaginar pernas tão belas!"<sup>14</sup> é o que diz, numa passagem especialmente picante, a respeito do republicano Arnoux —, essa permanente promiscuidade entre fantasias sexuais e revolucionárias mostra em que medida esses reformadores do mundo pequeno-burgueses sexualizam a política e como, por conseguinte, experimentam a realidade conforme sua estrutura psico-sexual. Após 1850, o Flaubert maduro não extravasa em geral, como afirma Sartre, sua misantropia e seu pessimismo, elevando-se, com isso, imaginariamente acima de seu "être-bourgeois"; ao contrário, seus romances são auto-análises, ensaios de autoterapia, nos quais procura, escrevendo, livrar-se de sua neurose de classe, já que, como na conhecida caricatura de Emma Bovary, expõe e diseca o próprio coração. Assim, numa análise infinita, o escritor Flaubert se emancipa do neurótico Gustave, que conhecemos de Sartre, e lhe empresta uma universalidade, tal como a Emma, Frédéric, Bouvard e Pécuchet. Conscientemente, pois, liga a própria neurose à neurose geral. Esta, todavia, não surgiu somente após 1848: em Flaubert, sua etiologia constantemente remonta ao período romântico da França. 1848 e 1851 são as catástrofes históricas nas quais forçosamente desembocam as "conduites d'échec" da geração de Flaubert. Sem dúvida, como Sartre também o admite em relação à "art-névrose", os contemporâneos não enxergavam a realidade

(13) Veja-se a este respeito S. Freud, *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens*, in *Ges. Werke*, vol. VIII, Londres, 1973.

(14) Flaubert, *Oeuvre*, vol. II, ed. Thibaudet/Dumesnil, Paris, 1952, p. 348. (Tradução de D. O.)

e desconheciam a essência inteiramente analítica dessa literatura, lendo-a, com efeito, de modo a nela buscar a confirmação de seu humanismo negativo, ou seja, se se preferir, uma "lecture névrotique".

### 3. A estrutura psico-sexual de um indivíduo de 1848 na lírica amorosa de Baudelaire

*Cisnes mortos não tostem* (Máxima, fim de 79)

Mostrar as correspondências entre privacidade e política, entre fracasso individual e coletivo só se tornou possível, de uma maneira semi-explicita, na época do *Empire libéral* e, mesmo assim, de um modo bastante arriscado. Durante a primeira década do *Second Empire*, nos "années silencieuses", foi preciso que os escritores encontrassem outras formas de transpor conteúdos políticos, o que o Parnaso da época tentava realizar com alusões tácitas para iniciados, construindo emaranhados simbólicos artificiais que deveriam responder aos olhares familiarizados do contemporâneo que "soubesse ler"\*. Nos anos 50 encontram-se correspondências semelhantes às da *Education*, que é de 1869, com a diferença de que se deixa inteiramente à conjectura do leitor realizar o plano latente das referências histórico-políticas dos textos. Certos procedimentos semânticos, tais como homônimas, ambiguidades, ironia, alusões ao vocabulário das lutas sociais de 1848 a 1851, em suma, aquilo que Baudelaire denomina "rhétorique du Satan", permitem acompanhá-lo na esteira dessas significações camufladas. Em minha interpretação do *Cygne* comeci a desvendar o conteúdo político das *Fleurs du Mal*, e os trabalhos de K. Biermann, Sahlberg, H. O. Stenzel e W. Fietkau, assim como algumas passagens dos meus *Pariser Bilder I* apresentam outros avanços, em parte bastante diferentes e conflitantes, nessa mesma direção<sup>15</sup>. Na verdade, até agora só foram interpretados politicamente aqueles poemas cujas implicações políticas são manifestas — poemas do período da Segunda República — ou se tornam patentes numa observação mais detida, tais como o *Cygne*, *Spleen IV* ou o poema em prosa *Assommons les Pauvres!*<sup>16</sup>. Até hoje permaneceu sem ser notada a grande astúcia com que Baudelaire sobredetermina sua lírica amorosa, de um modo tão refinado que, por trás da manifesta afirmação erótica, se torna visível uma afirmação política. Isso já poderia ser demonstrado no *Cygne*, que também é um poema de amor, mas não é menos perceptível em poemas de amor genuínos, tal como em *A une Passante*, tão primorosamente comentado por Walter Benjamin, e no complementar *Le Vampire*.

#### *A une Passante*

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

(\*) Em alemão: *Superleser*. Literalmente, superleitor.

(15) Veja-se D. Oehler, "Ein hermetischer Sozialist. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen W. Benjamin und B. Brecht", in *Diskussion Deutsch*, 1975, pp. 569ss; *idem*, *Pariser Bilder*, I, pp. 232ss e 252ss; K. Biermann, "Le Cygne und die Tradition der Paris-Lyrik seit 1830", in *Lendemains*, 1977, 6, pp. 91ss; *idem*, "Vom Flaneur zum Mystiker der Massen", in *RZfL*, 1978, 2-3, pp. 298ss; W. Fietkau, *Schwanengesang auf 1848...*, Hamburgo, Reinbeck, 1978; O. Sahlberg (org.), *Baudelaire 1848: Gedichte der Revolution*, Berlin, 1977, especialmente pp. 121ss; H. Stenzel, "Baudelaires Le Cygne — eine Studie zur Dialektik der historisch-gesellschaftlichen Negativität im Werk Baudelaires", in *RZfL*, 1977, 4, pp. 464ss. Uma discussão desses textos, de meus acordos e diferenças com os diversos autores, fica reservada para um outro trabalho.

(16) Sobre este último, veja-se D. Oehler, "Assommons les Pauvres!": Dialektik der Befreiung bei Baudelaire... in GRM, 1975, pp. 454ss, e o capítulo VI, 3, de meus *Pariser Bilder*, I: *Guter Volkshass...* pp. 255ss.

Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!\*

(\*) "A uma transeunte: A rua ensurdecadora à minha volta bramava./Alta, delicada, em luto profundo, dor majestosa./Uma mulher, de mão exuberante, passou/Levantando, balançando o bordado e a barra da saia://Ágil e nobre, com sua perna escultural./Eu, eu bebia, crispado como um insensato./Em seu olho, céu lívido onde se forma a tempestade./A dor que fascina e o prazer que mata./Um clarão... depois, a noite! — Bel-dade fugitiva/Cujo olhar me fez subitamente renascer./Não te verei de novo antes da eternidade?//Em algum lugar, bem longe daqui! Tarde demais! talvez *jamais*/ Pois ignoro para onde foges, tu não sabes para onde vou/ Tu, a quem eu teria amado, tu que sabias disso!"

Na verdade, Benjamin viu no soneto apenas o aspecto importante para a fenomenologia geral do erotismo na grande cidade, mas não o aspecto alegórico, pelo qual também pode ser lido como uma condensação do momento fugaz em que a inebriada juventude de 1848 depara com a imagem da liberdade. No entanto, com a precisão que lhe é peculiar e na forma de uma comparação congenial ao poema, Benjamin acentua a primordial importância da multidão para a vivência aqui descrita: "Nenhuma locução, nenhuma palavra nomeia a multidão no soneto (...) E, no entanto, o acontecimento depende unicamente dela, assim como o curso do veleiro depende do vento [...] a aparição que fascina o habitante da grande cidade — longe de ter na multidão apenas um adversário, um elemento hostil a ele — só lhe é proporcionada pela massa"<sup>17</sup>. Benjamin quase apreende o duplo significado e o duplo aspecto do poema, embora também lhe escape que a multidão possui uma dupla figura: como multidão inofensiva, neutra enquanto classe, na vivência banal do dia-a-dia, e como multidão insurgente do povo, como massa revolucionária, no sentido histórico enfático. E é esta última que o poema menciona já na primeira linha. Pois o sujeito e o predicado da primeira frase, que dá o tom do poema, apenas à primeira vista são unívocos. Não é preciso lembrar o título do livro *La Rue*, de Vallès<sup>18</sup>, para demonstrar o quão dissimulado é este verso introdutório. A astúcia de Baudelaire consiste em ao mesmo tempo encobrir e evocar os gritos de rua do ano da Revolução reprimida, 1848, mediante o ameaçador ruído de rua da nova Paris: o que requer ouvidos apurados, e apenas estes. Mas também na sequência o encontro com uma bela desconhecida devia despertar recordações daquela caminhada pelas ruas de Paris doze anos antes — o poema foi publicado em outubro de 1860 no *Artiste* —, pois cada fase, cada detalhe desse encontro implica associações com o mundo de imagens e vivências de 1848. Em meio aos gritos e uivos da rua surge diante do melancólico a viúva que passa em toda a sua majestade e o tira de seu spleen — ela é como a *Liberte* de Delacroix

(17) W. Benjamin, *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Dois Fragmentos. Frankfurt, 1969, p. 130.

(18) Sobre a semântica desse título favorito de Vallès, vejam-se as observações de R. Bellets na edição *Pléiade (Oeuvres, Paris, 1975, vol. I, pp. 1468ss)*.

ao gosto do dândi e teórico da modernidade Charles Baudelaire; todavia, essa grande e divina figura feminina não é a

forte femme aux puissantes mamelles,  
A la voix rauque, aux durs appas,<sup>19</sup>

celebrada por Auguste Barbier após a Revolução de Julho, mas a burguesia elegante de pretensões aristocráticas; ou seja, é antes uma senhora do tipo da Mme. Aupicks do que uma mulher da espécie de Marianne. A bela viúva tem, porém, mais de um aspecto em comum com as alegorias de Delacroix e Barbier. No poema à transeunte, ainda que de uma maneira refinada, não é difícil reconhecer Barbier:

[...] du feu dans les prunelles  
Agile et marchant à grand pas,  
Se plaîte aux cris du peuple<sup>20</sup>

A desconhecida possui vários atributos da alegoria da liberdade: beleza, grandeza, majestade, altivez, ar vitorioso, ameaçador etc., além do aspecto escultural e do apelo maternal; e, no entanto, esse ser enigmático "avec sa jambe de statue" e olhar de medusa — numa estrofe do *Chant du vote* altamente apreciada por Benjamin, Pierre Dupont falava da "grande face de Méduse" da República<sup>21</sup> — é também uma mulher de carne e osso, uma parisiense, cuja barra do vestido acreditamos tocar, e cujo perfume acreditamos sentir. Ela é uma autêntica figura mista, tal como conhecemos da *Interpretação de Sonhos* — de fato, uma criação de sonho e desejo, na qual "passado, presente e futuro se encontram enfileirados, como no fio contínuo do desejo";<sup>22</sup> em primeiro lugar vem, empiricamente, a transeunte de 1860, com a qual se pensa vivenciar o *coup de foudre* e a quem se espera reencontrar na eternidade; depois vem, lançando raios, a fatal *Liberté* de 1848, que abarca todas as imagens de desejo de liberdade, república, natureza, pátria, França, tais como foram formuladas na iconografia republicana; e, por fim, vem a mãe incestuosamente amada, especialmente aquela que, nos anos de 1827-8, vestira luto, aquela que pela viuvez estava mais próxima do contato do menino de seis anos, e que o adulto Baudelaire não pôde nem possuir, nem a ela renunciar<sup>23</sup>. "O êxtase do homem da grande cidade não é tanto um amor à primeira vista, mas à vista final", escreveu Benjamin<sup>24</sup>. Contudo, esse último olhar do homem da cidade é, observado mais de perto, um sorvo de prazer e vida, suplicante e esmorecido, nos olhos da grande mãe inflexível; e essa extravagância, essa auto-satisfação do voyeur, fornece a cifra do comportamento erótico-político dos jovens burgueses de 1848: lastimável contrapartida ao violento *coût révolutionnaire*

(19) "forte mulher de grandes seios, voz rouca, duros encantos". A. Barbier, *La Curée*, III, apud E. Crépét, *Les Poètes Français*, vol. IV, Paris, 1887, p. 338.

(20) "... fogo nas pupilas/ágil e marchando a largos passos/Se alegra com os gritos do povo."

(21) Citado por Benjamin, p.25.

(22) S. Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, in *Studienausgabe*, Frankfurt, vol. X, 1969, p. 274.

(23) Também no *Cygne* subitamente surge, na capital, uma figura mista em traje de luto: Andrômaca — ela também a um só tempo mãe e alegoria da República. Veja-se D. Oehler, "Ein hermetischer Sozialist", pp. 578ss. A imagem da mãe é o centro de um comentário mais ortodoxamente psicanalítico, que vale a pena ler, de E.M. Knapp-Tepperberg, "Baudelaire: 'A une Passante'", *Psychoanalytische Bemerkungen zu einer Textvariante*, in *GRM*, 1974, 24, pp. 182-92. A variante estudada pela autora, "m'a fait souvenir et renaître", também é elucidativa para uma leitura político-alegórica.

(24) Benjamin, *op. cit.*, p. 130.



da *Liberté* com o povo de 1830, que os ditirambos de Barbier pretendiam testemunhar, e em que, no fundo, se vê o mesmo medo da Revolução que em nosso soneto, embora ali esse medo se converta em euforia. Também a *Liberté* de Barbier era uma *femme fatale*.

Qui ne prend ses amours que dans la populace,  
Qui ne prête son large flanc  
Qu'à des gens forts comme elle, et qui veut qu'on l'embrasse  
Avec des bras rouges de sang.<sup>25</sup>

Benjamin diz, com razão, que *A une Passante* instaura "a figura do choque, a figura da catástrofe"<sup>26</sup>. De uma catástrofe sexual, que pode se repetir diariamente, e de uma catástrofe política, que, da perspectiva desse poema, parece definitiva: a essa juventude de 1848, da qual o poeta dos *Limbes* já pela primeira vez em junho de 1850 se anunciava como o psico-históriógrafo, a República se apresentava, em fevereiro, como uma mulher enviuvada, disponível; todavia, além dos impetuosos desejos, essa aparição também despertava medos muito fortes. Curvada em convulsão, paralisada, petrificada, ofuscada, essa juventude nada fez para impedir que a augusta imagem desaparecesse tal como havia surgido: no clamor da multidão. Foi assim que a juventude restou, pobre e desamparada, fixada na graciosa senhora Revolução, cuja imagem, no entanto, desde então estava impregnada pelo *remords*, pela atormentadora lembrança de uma falta irreparável. O instante\*, que tudo prometia, tudo destruiu, deixando que a noite surgisse inteira, depois que, sob o domínio dos próprios desejos e medos, não se soube aproveitá-lo. Como Medusa, a República não paralisou seus inimigos, mas seus filhos e veneradores pequeno-burgueses, e estes *physiquement dépolitiques*, como diz Baudelaire na famosa carta a seu tutor de março de 1852, por ela suspiraram melancolicamente, quando tudo já estava decidido. Não se sabe ao certo se o autor do poema expõe criticamente ou perpetua a passividade, a postura daquele que quer ser libertado. Essa última alternativa seria correta, caso o verso final fosse de fato o grito espontâneo que pretende ser. O amante, que sobretudo não sabe para onde deve ir, endebeça por fim uma censura à transeunte, porque esta não se interessou por seu tímido admirador (de resto, antípoda do revolucionário, tal como se apresenta na figura do cisne), não lhe concedendo espontaneamente, diante do mero apelo do olhar, a felicidade secretamente desejada. Somente a partir de todo o contexto das *Fleurs du Mal* se depreende que esse eu lírico está para Baudelaire quase do mesmo modo que Frédéric para Gustave Flaubert.

No segundo poema de amor, *Le Vampire*, mais uma vez quem fala é um amante passivo, que agora espera a libertação, não da amada, mas de seu bando.

(25) "Aquele que não escolhe seus amantes senão no povo/que não oferece o largo regaço senão a pessoas fortes como ela, e quer que a abracem/ com braços vermelhos de sangue." (Cf. supra)

(26) Benjamin, *op. cit.*, p. 137.

(\*) Em alemão: *Augenblick*. Literalmente: piscar de olhos.

*Le Vampire*

Toi qui, comme un coup de couteau,  
 Dans mon coeur plaintif es entrée;  
 Toi qui, forte comme un troupeau  
 De démons, vins, folle et parée,  
 De mon esprit humilié  
 Faire ton lit et ton domaine;  
 — Infame à qui je suis lié  
 Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtue,  
 Comme à la bouteille l'ivrogne,  
 Comme aux vermines la charogne,  
 — Maudite, maudite sois-tu!

J'ai prié le glaive rapide  
 De conquérir ma liberté,  
 Et j'ai dit au poison perfide  
 De secourir ma lâcheté.

Hélas! le poison et le glaive  
 M'ont pris en dédain et m'ont dit:  
 "Tu n'es pas digne qu'on t'enleve  
 A ton esclavage maudit,

Imbécile! — de son empire  
 Si nos efforts te délivraient,  
 Tes baisers ressusciteraient  
 Le cadavre de ton vampire!"\*

(\*) "O Vampiro: Tu que, como um golpe de navalha, entraste em meu peito queixoso; Tu que, forte como um bando de demônios, vieste, doida e formosa, // De meu humilhado espírito/Fazer teu leito e domínio/Infame, a quem estou ligado/Como o condenado à cadeia, // Como ao jogo o jogador teimoso/Como à garrafa o bêbado/Como aos vermes a carniça./ Maldita, maldita sejas!// Pedi ao gládio veloz/Que conquistasse minha liberdade./E disse ao pérfido veneno/Que ajudasse minha covardia./ /Ai! o veneno e o gládio/Me desdenharam e disseram: "Não és digno para que te libertem/de tua maldita escravidão/Imbecil! — de seu império/se nossos esforços te livrassem, /Teus beijos ressuscitariam/O cadáver do teu vampiro!"

À maldição impotente precedeu aquilo que, a despeito do secreto desejo do amante, faltou no encontro com a transeunte: a violação pela mulher. No entanto, a *domina* desse poema quase não se assemelha à viúva ativa do soneto, e menos ainda à resoluta *Liberté* de Barbier; ela é comparada a um bando de demônios e, além de "forte", apostrofada como "folie et parée" e como "Infâme": o negativo da mulher ideal do poema anterior. Assim como no *Cygne* se inscreve junho de 48 e assim como em *A une Passante* se inscreve fevereiro de 48, assim também no *Vampire* está invisivelmente inscrita a data histórica de dezembro de 1851<sup>27</sup>. No entanto, seu significado alegórico-político é ressaltado justamente pela oscilação das comparações entre o plano da significação sexual e o da significação política, oscilação na qual a representação da dependência escrava fornece o *tertium comparationis*. Baudaliere toma cuidado para que a pessoa fálica e despótica (apenas no final se percebe que se trata de uma mulher) remeta

(27) Veja-se D. Oehler, "Ein hermetischer Sozialist", pp. 576ss.

expressamente a Louis Bonaparte, o "coup de couteau" no *coup d'Etat*: a em si imotivada, indisfarçavelmente sarcástica comparação da maldita senhora com uma horda de demônios, bem como com seus demais atributos, pode trazer ao olho do espírito do leitor — pressupondo-se, naturalmente, que tais idéias lhe sejam compreensíveis — todo o séquito confusamente composto do *prince-président*, incluindo a camarilha de 10 de Dezembro, devidamente satanizada por Hugo em sua época. As plásticas comparações, com as quais Baudelaire descreve a psicologia da servidão sexual, ganham, visivelmente, maior peso, de modo que, a partir da quarta estrofe, o poema corre o risco de soçobrar, tornando-se transparente enquanto mera alegoria do amor-ódio de uma sociedade masoquista em relação a seu tirano. Tal perigo é exorcismado principalmente pela confessada forma do eu do poema, sua falsa imediatez e passionalidade, que fazem parte da estratégia do autor das *Fleurs du Mal*. Seria possível tornar patente que, aqui, Baudelaire estabelece um sistema de correspondência entre formas *a priori* diferentes de servidão erótica e política, que apresenta uma estrutura de personalidade neurótica que predestina seu portador à servidão. As revoltas desse *imbécile* que amaldiçoa seu dominador são mais caprichos de sonhos diurnos do que ações. Incapaz de atividade autônoma, ele não pode existir por muito tempo sem um abalo passivo ou ativo, mas sobretudo não pode existir sem o prazeroso sofrimento de sentir-se subjugado e tolhido — de resto, a esperança do extasiado, de poder delegar o trabalho de libertação às armas de outros, remete o historiador à esperança da burguesia liberal de dezembro de 1851, que, como Victor Hugo, correu para o Faubourg Saint-Antoine, a fim de ser salva pelo proletariado de Paris, depositando depois sua sorte em alguém que praticasse um atentado. A estrofe final desqualifica radicalmente essas fantasias de liberdade pequeno-burguesas, ao mostrar que a elas corresponde uma vontade de impotência. Nas trevas da restauração napoleônica e nessa infra-estrutura psico-sexual com fixações neuróticas, o pretenso revolucionário de 1848 descobre em si próprio o agente da contra-revolução permanente, e somente essa descoberta transformada em crítica de si e da sociedade o torna um revolucionário potencial. E uma vez mais um malicioso duplo sentido toca bem de perto o limite daquilo que podia ser dito em 1855-57: uma provocação ortográfica qualquer, a letra maiúscula em "empire" ("Imbécile! — de son Empire/Si nos efforts te délivraient[...]", e a idéia latente do poema seria revelada, e o poeta poderia ser condenado ao silêncio — não apenas à mais rigorosa autocensura — pela justiça imperial, por motivos que não seriam o da mera imoralidade! Chamo a atenção do leitor não familiarizado com o linguajar político da época — a quem talvez uma tal interpretação pareça pouco convincente — para o fato de que a comparação entre déspotas e usurpadores e aves de rapina, parasitas, sanguessugas etc. já tinha então uma longa tradição, que remontava ao Ancien Régime, e também para o fato de que, no *Vampire*, Baudelaire se inspira na mesma fonte de imagens crítico-social que Karl Marx, que, de modo congenial, condensa a representação do vampirismo da nova sociedade no fim de seu *Dezoito Brumário de Louis*

(28)MEW, VIII, p. 201.

(29) *Les Vampires* é o título de um panfleto do socialista e futura participante da comuna A. Vermorel contra o Segundo Império e os políticos burgueses, principais responsáveis pelo fracasso da Segunda República. Devo a meu aluno Manfred Ertl a indicação de uma frase importante no capítulo final das *Confissões de um Revolucionário*, (datadas de outubro de 1849), de Proudhon: "Tomemos cuidado para não insuflar nova vida a esse cadáver movido por um espírito infernal. Esconjurá-lo através do direito de voto poderá enterrá-lo para sempre em seu túmulo." (edição G. Hillmann, Reinbeck, 1969, p. 223.) Temos aqui não apenas a comparação com o vampiro, mas também a imagem que produz o derradeiro efeito do poema. É bem possível que o poema de Baudelaire tenha sido concebido como correção da ainda bem otimista autocritica das *Confissões* de Proudhon, em cujo início se encontra a famosa e ao mesmo tempo abstrata afirmação "Não estávamos amadurecidos para a liberdade", juntamente com a exortação algo ingênua: "Se agora aprendermos a compreendê-la, ela se tornará realidade pelo fato de nossa compreensão." (p.7) Também o poema em prosa *Assommons les Pauvres!*, que contém a teoria revolucionária de Baudelaire, é uma resposta a Proudhon. Cf. *Panser Bilder I*, pp. 155ss.

*Bonaparte*. "A ordem burguesa", escreve Marx, "que no início do século colocou o Estado como vigia da nova parcela que surgia e o encheu de louros, tornou-se o vampiro que lhe suga o sangue e a medula, e o lança na caldeira de alquimista do capital"<sup>28</sup>. O número de caricaturas em que o próprio Napoleão III e seu séquito são comparados com bestas repugnantes é enorme — e, entre elas, também se encontra o vampiro<sup>29</sup>.

No terceiro volume dos *Pariser Bilder* há mais coisas a respeito desta e de outras *Fleurs du Mal*. Se, para finalizar, tirarmos as consequências de nossa leitura de Flaubert e Baudelaire, poderemos afirmar: depois de 1848, os melhores representantes da "art-névrose", Baudelaire e Flaubert, reconheceram as tendências e tentações de suas neuroses individuais como correspondências do procedimento político de sua própria geração e classe, pondo a descoberto a "neurose objetiva" de sua época, ao provocar o distanciamento (*verfremdeten*) da própria história como *Histoire* poético-fictícia *d'un jeune homme / d'une jeune femme*, como Flaubert, ou como *histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne*, como Baudelaire<sup>30</sup>. Longe de desconhecer a realidade histórica de sua sociedade, devido às dificuldades neuróticas com o real — diagnosticadas por Sartre como tendência à perda do senso de realidade (*Derealisierungstendenzen*) —, eles a analisaram, graças justamente ao íntimo conhecimento da própria psique, com uma agudez e plenitude insuperáveis em toda a literatura desde então.

(30) "História das agitações espirituais da juventude moderna". Veja-se o vol. I da edição F.M. de Crépet/Blin/Pichois. Paris, 1968, pp. 536ss.

Dolf Oehler ensina Literatura Comparada na França e na Alemanha.

#### RESUMO

Diferentemente do que pretendia Sartre, a produção literária de Flaubert e Baudelaire não constitui apenas um momento de falsa objetividade, da ideologia negativa da segunda metade do século XIX. A partir de uma profunda meditação sobre os acontecimentos da época, Flaubert e Baudelaire estabelecem um jogo sistemático de correspondências entre psique individual e dimensão histórico-social, o que os qualifica a figurar entre os autores de uma "estética antiburguesa".