

AS FLORES DO MAL E O FRACASSO DO POEMA

Marcelo Jacques de Moraes

No intuito de retomar o debate em torno da reflexão baudelairiana sobre as condições da poesia e sobre a relação das *Flores do Mal* com a prosa poética do *Spleen de Paris*, proponho-me a discutir aqui o trabalho do poema como produção/ encenação da experiência do tédio, ou seja, como esvaziamento do aparelho simbólico da existência, das “florestas de símbolos” trabalho que é operado ao longo de toda a obra de Baudelaire.

Para desenvolver essa proposta, vou evocar de imediato um soneto de juventude de Baudelaire. Que, por sua dicção um tanto romântica, talvez se tenha tornado para nós desesperadamente entediante, como certamente ocorreu com alguns dos poemas das *Flores do mal*. Trata-se de *O mau monge* [*Le mauvais moine*], que se tornaria um dos primeiros poemas de *O Spleen e Ideal*, primeira parte de *As Flores do Mal*, e cujo primeiro manuscrito remonta ao início dos anos 1840.

Les cloîtres anciens sur leurs grandes murailles
Étaient en tableaux la sainte Vérité,
Dont l’effet réchauffant les pieuses entrailles,
Tempérait la froideur de leur austérité.

En ces temps où du Christ florissaient les semailles,
Plus d’un illustre moine, aujourd’hui peu cité,
Prenant pour atelier le champ des funérailles,
Glorifiait la Mort avec simplicité.

– Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l’éternité je parcours et j’habite;
Rien n’embellit les murs de ce cloître odieux.

O moine fainéant! quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l’amour de mes yeux?¹

* [“forêts de symboles”], (BAUDELAIRE, Charles. “Correspondances”. *Les Fleurs du mal. Oeuvres complètes*. 2 vol. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975: I, 11.)

* (BAUDELAIRE, Charles. “Le mauvais moine”. *Ibid.*: I, 15-16.)

¹ A tradução que se segue é minha e visa apenas a servir de referência ao leitor, uma vez que retomarei o poema em português ao longo de todo o ensaio.

Os claustros antigos em suas grandes muralhas
Expunham em quadros a santa Verdade,
Cujos efeitos aquecendo as pias entranhas,
Temperava a frieza de sua austeridade.

Nesses tempos em que do Cristo floresciam as sementeiras,
Mais de um ilustre monge, hoje em dia pouco citado,
Tomando por ateliê o cemitério,
Glorificava a Morte com simplicidade.

– Minha alma é um túmulo que, mau cenobita,
Desde a eternidade percorro e habito;
Nada embeleza as paredes desse claustro odioso.

Ó monge ocioso! quando hei de saber fazer
Do espetáculo vivo de minha triste miséria
O trabalho de minhas mãos e o amor de meus olhos?

Façamos primeiro, em linhas gerais, uma leitura mais ou menos direta do poema. Nos dois primeiros quartetos, ele descreve os claustros medievais, cujos muros “expunham em quadros a santa Verdade”; em seguida, alude à simplicidade com que os monges, então, se dedicavam a “glorificar a Morte”, “fazendo do cemitério seu ateliê”. A esse quadro sereno e fértil, em que vida e arte se confundiam na contemplação da Verdade da Morte, o poema opõe, no primeiro terceto, acelerando seu ritmo, que se torna mais cortante, e numa repentina passagem ao presente e à primeira pessoa, a vida enclausurada do poeta, tomado por uma espécie de tensão claustrofóbica. É importante sublinhar que o que estou dizendo aqui, esquematicamente, pode ser ouvido no esquema rítmico e melódico que os versos impõem à leitura.

Historicamente falando, essa passagem ao *spleen* se preparava há muito – e aqui remeto aos desenvolvimentos de Giorgio Agamben em *Estâncias*. De fato, se o “efeito” da arte nos claustros era justamente, como diz o poema de Baudelaire, o de “temperar a frieza da austeridade” da vida monástica, era porque esta já se via ameaçada pela *acedia*, ou *tedium vitae*, este “flagelo pior do que a peste” que, como mostrou o filósofo italiano, ao longo de toda a Idade Média, “penetra nas células e nos claustros dos mosteiros, nas tebaidas dos eremitas, nas trapas dos reclusos”.*

No entanto, tal efeito de verdade e temperança, no presente em que se enuncia o poema, aparece inócuo: esse “mau cenobita”

* (AGAMBEN, Giorgio. *Stanzas. Parole et fantasma dans la culture occidentale*. Trad. de Yves Hersant. Paris: Payot & Rivages, 1998: 21.)

de que se traveste o poeta se vê, então, condenado a “percorrer” e a “habitar”, “desde a eternidade”, o “túmulo” que é sua alma, e, dessa vez, compara o poema, “nada embeleza as paredes desse odioso claustro”.

Assim, à finitude alegorizada nos primeiros oito versos do poema, reiterada pela referência ao anonimato e ao esquecimento dos bons monges que se dedicavam à pintura, e sugerindo, com isso, um tempo que não cessa de retornar sobre si mesmo, eterno retorno reforçado ainda pelo uso do imperfeito e da *mise en abyme* – esses versos também encenam, afinal, a verdade eternizada nos quadros nos muros dos claustros aos quais eles aludem –, a essa finitude, opõe-se, como vemos, uma outra espécie de eternidade, uma espécie de presente absoluto, inarredavelmente encerrado em si mesmo. Assim, à Morte como transcendência incorporada à existência, celebrada na dinâmica de uma vida comunitária, contrapõe-se então a morte em vida do indivíduo, confinado nos limites de sua própria experiência. A um tempo externo aos indivíduos, em que a Verdade se desdobra e se afirma por si mesma e para todos, opõe-se um tempo interior que se eterniza por uma errância tão desorientada quanto estreita, um mundo sem centro de gravidade, em que predomina a infinitude eloqüente do tédio. Sim, porque o tédio em Baudelaire nada tem de contemplativo, ele é freqüentemente agitado, irritadiço... E, como veremos, estará, para o poeta, na origem de toda vitalidade possível. Do “desconhecido”, para empregar um termo que lhe é caro.

É, portanto, essa “alma” esvaziada e condenada a um solilóquio infinito consigo mesma, e que nada vem animar, “aquecer” – como, por exemplo, os tais quadros que “aqueciam as pias entranhas” dos claustros medievais –, é essa alma “ociosa”, que hesita em crer, é essa alma que o poema interroga em seus versos finais, com todo o arrebatamento que Baudelaire toma de empréstimo aos seus contemporâneos românticos. E, mais uma vez, mudando o ritmo, faz com que a questão ressoe ao infinito. Repito os versos:

O moine fainéant! quand saurai-je donc faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l’amour de mes yeux?

Aqui, todos percebemos, já se podem encontrar os traços de um *tópos* baudelaiano que seria destacado e aprofundado por Walter Benjamin, e que se tornaria recorrente na leitura crítica das *Flo-*

res do mal: o poeta dilacerado entre a nostalgia de uma vida nordestina por um *ideal* metafísico compartilhado, que encontrava na arte um veículo privilegiado, e a vida marcada pelo *spleen* que se impõe definitivamente aos habitantes desta Paris capital do século XIX, onde, no rastro da segunda revolução industrial, a aceleração das transformações da vida cotidiana e a imposição da lógica do capitalismo teriam produzido aos poucos um esvaziamento da dimensão simbólica da existência, indiferenciando valores e depondo toda espécie de absoluto, dissolvendo, de um lado, os laços sociais e culturais entre os indivíduos, que se tornam, de fato, “túmulo” solitários, estanques, em meio à multidão que toma as cidades, e dissolvendo também, de outro, as fronteiras que separam a obra de arte da mercadoria. Aliás, diga-se de passagem, não é por acaso que, na composição das *Flores*, Baudelaire faria preceder *O mau monge* de *A musa venal*...

Entretanto, o que realmente me interessa destacar no poema é o fato – que, como veremos, não é sem relação com o que precede – de que esses versos mostram que já se trata também, para Baudelaire, de apresentar, no próprio poema – e aqui refiro-me à poesia de uma maneira geral – que o que o poema sempre expõe é, em última instância, o seu próprio fracasso: a cada poema, o fracasso da poesia. O trabalho do poema baudelaireano – e seu êxito – é, portanto, também, e, talvez, acima de tudo, o trabalho de expor seu próprio fracasso. Nesse sentido, voltaremos a isso, o poema encena a si mesmo como um sintoma, no sentido de que, como mostrou Freud, o sintoma também vive do êxito de seu fracasso: o sintoma vive de revelar aquilo que, do que ele mostra, ele não pode deixar de ocultar... E é na medida em que decepcionam toda espera, e em que, mais do que isso, se fazem ver em sua autonomia em relação a toda espera, que poema e sintoma são formas (ou formações, como diria Freud) legíveis, ou melhor, são formas que exigem leitura...

Mas voltando aos últimos versos de *O mau monge*: a crer no que eles dizem, poderíamos acrescentar ao poema um subtítulo que, algumas décadas mais tarde, conviria perfeitamente aos ares do tempo: poderíamos dizer, à maneira de Magritte, *O mau monge*, ou isso não é um poema... É como se o poema já fosse então para Baudelaire, como de fato sempre o seria, um quase-poema, a iminência do poema... Vida e arte, conhecimento e verdade, definitivamente, não se confundem mais... Embora seja preciso dei-

claro, digo--o rapidamente, que, para Baudelaire, eles sempre insistirão em se buscar... Mas no que diz respeito a essa exposição do fracasso da poesia, poderíamos citar muitos outros poemas das Flores, e é nela que, de fato, culmina o livro. Assim, a invocação à Morte e ao desconhecido do último poema do livro, *Le Voyage*,* ao projetar para além de si, e portanto, para além do próprio volume, a realização do que ali se quer conceber como poesia – o mergulho no desconhecido –, permite concluir qual é o “amargo saber que se tira da viagem”:² “Este país nos entedia”: As Flores do Mal, isso (ainda) não é o desconhecido, isso (ainda) não é um livro...

O livro resta por fazer, depois do livro: para usar uma imagem de Derrida em sua leitura de Artaud, o que *As Flores* encenam é, na melhor das hipóteses, “a noite que precede o livro”, na qual “o signo ainda não está separado da força”...² Pois o tédio, nós o vemos, é a última figura dessa noite nas *Flores*...

Aqui abro um parêntese para fazer uma pequena observação, para evocar uma vez mais esta inevitável polêmica que sempre rondou Baudelaire – e que, é claro, não poderia deixar de aparecer num evento como este. É curioso como a leitura de sua obra parece ter passado por várias fases... Primeiramente a condenação parcial das *Flores* por seus contemporâneos, e, pouco a pouco, o reconhecimento de sua originalidade absoluta, em razão de sua mestria formal – ou a despeito dela, o que também varia –, e tudo isso em vários eixos de leitura. Em meio a essa crescente celebração, os poemas em prosa foram, até poucas décadas atrás, considerados inferiores, espécies de simulacros dos poemas em versos. Até que curiosamente, como por ironia, nessa confrontação com a prosa do *Spleen de Paris*, os leitores começaram a aderir literalmente – mas por um viés que não me parece propriamente baudelaireano – a esta tese das *Flores* a que me refiro: é verdade, isso ainda não era um livro... Sequer era Baudelaire, aliás... Baudelaire, o verdadeiro Baudelaire, o moderno, é o último Baudelaire, é o *Spleen de Paris*... Isso sim é um livro! Assim, as *Flores do Mal*, em seu classicismo de tinturas românticas, seriam uma espécie de canto do cisne – do signo –, ou então, na melhor das hipóteses, um laboratório que permitiria implodir uma certa poesia para dar início àquela que seria a poesia da modernidade, a poesia de seu tempo – e, mais ainda, do nosso: o *Spleen de Paris*.

² Eis a frase de Derrida: “*Dans l’illisibilité théâtrale, dans la nuit qui précède le livre, le signe n’est pas encore séparé de la force.*” DERRIDA, Jacques. “La parole soufflée”. *L’Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, p.284.

* (BAUDELAIRE, Charles. “Le Voyage”. *Les Fleurs du mal*. Op cit.: I, 129-134.)

* [“*amer savoir, celui qu’on tire du voyage*”]

* [“*Ce pays nous ennuie*”]

Isso certamente tem sua razão de ser. A prosificação da forma e do tom são certamente uma vocação fundamental das *Flores*, e a prosa do *Spleen* pode ser lida como seu acabamento – ou inacabamento, como se queira – natural. Basta ver a quantidade e a qualidade dos poetas que se valeram, depois de Baudelaire, da prosa, e a abertura para outras formas que estes, por sua vez, forçaram... Além disso, como alguns já lembraram aqui, muitas dessas *flores* se tornaram intragáveis. O problema, a meu ver, é o de condenar uma forma por outra em nome de uma contemporaneidade que garantiria o estatuto poético... Se a poesia das *Flores* já assume, como vemos, uma negatividade ao postular para si uma forma que ela não é, é porque sua vocação principal é para a alteração... E porque o estatuto poético, para Baudelaire, só é pensável no regime da auto-ironia, de uma certa impostura, como veremos a seguir. Independentemente da forma escolhida...

Mas antes de retomar no final essa relação complicada entre poesia e prosa, complicação para cuja trama a obra de Baudelaire não contribuiu pouco, eu queria retomar a discussão a respeito da relação deste trabalho do poema rumo a seu próprio fracasso com a alegoria do tédio, que é exposto por Baudelaire como o sintoma por excelência da modernidade.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que, por meio da exposição de seu fracasso, o poema expõe também a auto-ironia que marcaria toda a obra de Baudelaire: ao contrário de certa tonalidade romântica que, precisamente, ela, a obra de Baudelaire, desde o início, trata de tentar ironizar, ela jamais se excluirá daquilo que ironiza, concebendo, assim, a poesia, desde sempre, como um espécie de tensão entre o que ela é e o que ela não é... Vemos isso com o poema de juventude... A poesia está ali mesmo onde ela se dissolve, se aniquila no contato com o que ela não é... É essa a sua “impropriedade substancial”, como dirá Jean-Luc Nancy da poesia de um modo geral.*

Nesse sentido se pode ler, por exemplo, a ambigüidade das relações entre “espetáculo” e “trabalho” do último terceto de *O mau monge*. É claro que a auto-ironia do poema está aqui, como em qualquer caso, ligada às circunstâncias de sua produção e, no caso de Baudelaire, ela atinge, bem entendido, a sociedade do século XIX. É esse alcance, aliás, de que essa ambigüidade específica entre “espetáculo” e “trabalho” é exemplar, é esse alcance que levaria Agamben a ver na identificação do poema como “mercadoria ab-

* (NANCY, Jean-Luc. *Résistance de la poésie*. Bordeaux: William Blake & Co., 2004: 10.)

soluta” o caráter verdadeiramente revolucionário da poética baudelaireana.* Esse exemplo mostra todo o potencial crítico da obra de Baudelaire, evocado e discutido por Benjamin, pelo próprio Agamben, ou por um Dolf Oehler...

* (Cf. AGAMBEN, G. Op. cit.: 78-84)

Mas, dentro desse quadro, quero destacar uma dimensão mais geral da auto-ironia, e que diz respeito à relação entre experiência e poesia... No caso em questão, o “espetáculo vivo de [sua] triste miséria” que o poeta declara desejar transformar no “trabalho de [suas] mãos” e no “amor de [seus] olhos” já se oferece, justamente, como “espetáculo”, no trabalho do poema de exposição da impossibilidade, no presente, de tal transformação. É no poema que a vida miserável pode cintilar como espetáculo e se desvanecer em pura perda. É no poema que a experiência se constitui, que ela invade o presente, formando-o, dando-lhe forma, e alcançando-se retroativamente à dimensão de vivido ao mesmo tempo em que se dissolve enquanto tal. E é o poema que se torna desde então a única forma de conservar esse presente que, então, se intensifica e se altera definitivamente. É o poema que objetiva esse presente e que, materializando-se e materializando esse presente, se torna estranho àquele que o produz – como o é também, para um sujeito qualquer, o sintoma, quando se exterioriza para ele em sua emergência anacrônica, impelindo-o, ao estranhar-se, a tornar-se leitor de si mesmo. O êxito do poema está ligado justamente a esse abismo que a objetivação pelo trabalho da língua cava entre a experiência por que se passa e a experiência concertada,³ produzindo um efeito de intensidade que o desejo do vivo, sempre enfeitado pela crença no objeto – mesmo o objeto-poema –, irremediavelmente dispersava.

Quero dizer com isso que o presente figurado nas *Flores do Mal* não consiste simplesmente em um dado da experiência (individual ou histórica, pouco importa) que o poema viria de algum modo representar e/ou criticar. A experiência do presente como condição do poema para Baudelaire não é pré-poética, ela é pós-poética. O poema se afirma como o próprio lugar da experiência, como sua forma por excelência, e não como sua expressão. E é a partir de seu transbordamento como forma no mundo – ou, mais

³ Em sua reflexão sobre a forma em Georges Bataille, Georges Didi-Huberman explora essa distinção entre “*expérience subie*” e “*expérience concertée*” de uma maneira que nos parece bastante rentável. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris: Ed. Macula, 1995 : 11.

especificamente, em nosso caso, como poema, na língua – que se tece a experiência em sua infinita espessura de presente. Dizendo de outro modo: é por intermédio da forma-poema que, retroativamente, se torna possível transbordar de volta para dentro do acontecimento que teria deflagrado tal experiência. O que Baudelaire sintetizaria mais adiante, em *O pintor da vida moderna*, com a expressão “memória do presente”*

* [“*mémoire du présent*”]. (BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne. Oeuvres complètes*. Op. cit.: II, 696.)

Mas, em Baudelaire, o que alegoriza essa iminência do poema sempre aquém do poema, e que o poema encena, é, já o sabemos, o tédio. É na tensão máxima do tédio, no esvaziamento máximo do mundo, é no que, de fato, “nada embeleza as paredes desse claustro odioso”, é daí que surgem as condições do poema. Mas se o poema é, no limite, irrealizável, é porque insiste em esperar a si mesmo: é porque suas “pias entranhas” ainda não foram suficientemente resfriadas. Ou seja, o tédio é ainda insuficiente, e este é mais um aspecto fundamental da ironia baudelaireana: a espera do poema é ainda “pia”, crente. O que o poema deve construir é uma espera sem objeto: o tédio em estado puro, o tédio que não espera: a pura “agitação petrificada”, na expressão de Benjamin, como a da “implacável Vênus [que] fita ao longe não sei o quê com seus olhos de mármore...”* Lembro aqui de uma outra frase de Benjamin, do *Livro das Passagens*: “Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. O fato de o sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos”.*

* [“*l’implacable vénus [qui] regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre*”]. (BAUDELAIRE, Charles. “O Bobo e a Vênus”. *O Spleen de Paris*. Trad. de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995: 137-138. BAUDELAIRE, Charles. “Le Fou et la Vénus”. *Le Spleen de Paris. Oeuvres complètes*. Op. cit.: I, 283-284)

* (BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira de Willi Bolle. Colaboração de Olgária Matos. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006: 145.)

E parece-me que é disso que tendemos a nos esquecer um pouco na reflexão sobre a alegoria do tédio baudelaireano: é que ele é desesperadamente reivindicado, mas, diabolicamente, de fato, jamais alcançado! Nesse sentido, recordemos ainda a auto-ironia com que Baudelaire conclui seu poema em prosa *Perda de auréola* [*Perte d’auréole*]. Diante da sugestão de um cúmplice, que o encontra em um lugar de má reputação depois de ter perdido sua auréola, de que fizesse um cartaz comunicando a perda ou de que desse queixa na polícia, o poeta afirma:

Ah, não. Me sinto bem. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me aborrece. Depois, penso com alegria que algum poeta medíocre vai achá-la e com ela, impudentemente, se cobrir. Fazer alguém feliz, que prazer! E principalmente um felizardo que me faça rir! Pense em X ou em Z! Hein! Como vai ser engraçado!

* (Baudelaire, Charles. “Perda de auréola”. *O Spleen de Paris*. Op. cit.: 137-138.)

[– Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m’avez reconnu. D’ailleurs la dignité m’ennuie. Ensuite, je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s’en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!]*

* (BAUDELAIRE, Charles. “Perte d’auréole”. *Le Spleen de Paris*. Op. cit.: I, 352.)

Como os contemporâneos riram, aliás, do próprio Baudelaire aspirando a uma cadeira na Academia ... E, aqui entre nós, quem também, ainda hoje, não ri de vez em quando pensando em nossos XX e ZZ equilibrando suas respectivas auréolas – isto é, crenedo em sua própria impostura?

Assim, essa lógica diabólica do tédio encena uma espécie de embriaguez sem objeto, um desejo que deseja desejar mas que não se sustenta diante do que se lhe apresenta, e que retira do mundo, e, como vimos em *O mau monge*, da própria poesia, qualquer limpidez simbólica, levando, assim, esta última ao seu próprio fracasso. Trata-se, portanto, de, “num bocejo” capaz de “[engolir] o mundo” – esta é, como se sabe, a primeira imagem do tédio nas *Flores*, no poema-prefácio – trata-se de, nesse bocejo, abri-la, a poesia, para o vazio do futuro e da linguagem. Para a infinitude virtual do presente sempre já passado e sempre ainda por vir, como a virtualidade infinita do amor da passante, que sempre já ocorreu sem jamais ter ocorrido.* E daí a instabilidade do poema que dá a ver essa infinitude, e que não pode soar senão como “um falso acorde/ Na divina sinfonia”, como escreve Baudelaire no inevitável *L’Héautontimorouménos*.*

* [“dans un bâillement [capable d’avalier] le monde”], (BAUDELAIRE, Charles. “Au Lecteur”. *Les Fleurs du mal*. Op cit.: I, 5-6.)

* (Cf. BAUDELAIRE, Charles. “À une passante”. *Les Fleurs du mal*. Op cit.: I, 92-93.)

* [“un faux accord/ Dans la divine symphonie”]

* (BAUDELAIRE, Charles. “L’Héautontimorouménos”. *Les Fleurs du mal*. Op cit.: I, 78-79.)

Para concluir, mais um breve comentário sobre a relação entre a poesia e a prosa em Baudelaire.

Em uma de suas magníficas cartas, Flaubert afirmava: “O que a prosa tem de terrível é que ela não tem fim.”** O que, ao contrário, parecia fascinar Baudelaire. Cito uma frase bem conhecida do prefácio do *Spleen*: “Retire-se uma vértebra, e os dois pedaços desta tortuosa fantasia poderão ser facilmente emendados.”** Essa virtualidade da prosa talvez de fato soasse cada vez mais atraente para o gosto do infinito, essa fantasia não menos tortuosa enraizada no tédio baudelairiano.

* [“Voilà ce que la prose a de terrible: c’est qu’elle n’a pas de fin.”]

* [“Enlevez une vertèbre et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine.”] (BAUDELAIRE, Charles. “A Arsène Houssaye”. *O Spleen de Paris*. Op. cit.: 15-16. BAUDELAIRE, Charles. “À Arsène Houssaye”. *Le Spleen de Paris*. Op. cit.: I, 275-276)

Mas nesse sentido, se a poesia tende à prosa, se faz ouvir aquilo que só a prosa é capaz de dizer, não pode confundir-se com ela... O verso vive do corte, do branco, da luta com seu fim, que a arbitrariedade da forma fixa exige. E essa luta contra o jorro do sentido que se impõe no final de cada verso, luta, no limite, contra o fim

do poema, essa recusa de seu fim, na infinitização de sua iminência que jamais se consuma, este mau monge que foi Baudelaire a encenou de forma inigualável, a meu ver, em suas *Flores do mal*.

Desse ponto de vista, creio eu, a artificialidade imponente das *Flores* não pode ser tomada apenas como um estágio que levaria inexoravelmente à prosa fluente de *Spleen de Paris*, mas também como o seu contraponto irônico e necessário.

Marcelo Jacques de Moraes

Marcelo Jacques de Moraes é professor de Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – e doutor pela mesma instituição (1996), com pós-doutorado na Universidade de Paris VIII (2003). É pesquisador do CNPq e tem artigos publicados em revistas e livros no Brasil e no exterior.

Resumo

A partir de uma leitura do poema *O mau monge*, o ensaio retoma o debate em torno da reflexão baudelairiana sobre as condições da poesia, apresentando o trabalho do poema como produção/ enunciação da experiência de seu próprio fracasso.

Abstract

Basing itself on a reading of *The bad monk*, the essay revisits the discussion about Baudelaire's reflection on the conditions of poetry, which presents the poem's work as production/ mise en scène of the experience of its own failure.

Résumé

À partir d'une lecture du poème *Le mauvais moine*, l'essai reprend le débat autour de la réflexion baudelairienne sur les conditions de la poésie, présentant le travail du poème comme production/ mise en scène de l'expérience de son propre échec.

Palavras-chave: Baudelaire; Poesia Francesa; Poema em prosa; Modernidade

Key words: Baudelaire; French Poetry; Prose Poem; Modernity

Mots-clés: Baudelaire; Poésie Française; Poème en prose; Modernité

Recebido em
25/04/2007

Aprovado em
12/06/2007