

SPLEEN: UMA FORMA DE DIZER “MELANCOLIA” NA POESIA DE CHARLES BAUDELAIRE

Spleen: A way of saying “melancholy” in Charles Baudelaire’s poetry

Andressa Cristina de OLIVEIRA

Universidade Estadual Paulista

andressa.oliveira@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4839-6126>

Thaís de Carvalho EDUARDO

Universidade Estadual Paulista

thais.carvalho@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3994-0353>

RESUMO: Este trabalho visa compreender e explorar o conceito de “*spleen*” enquanto alegoria da “melancolia”, na obra poética em verso *Les Fleurs du Mal* (1857-1861) do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867). Para isto, propomos uma análise literária a partir do recorte do capítulo de poemas denominada “*Spleen et Idéal*”, nos quais se destacam tal sentimento através de sua representação no poema LXXVI – “*Spleen*”, cujo tédio é literalizado por meio de outras alegorias e analogias textuais que dificilmente citam a “melancolia”. Esse fenômeno se materializa dessa forma, uma vez que, a alegoria é presença na ausência, o “não-dito” ou interdito nos fragmentos linguísticos justapostos lançados pela voz lírica. Nossa análise crítica tem como embasamento textos de teóricos como os de Jean Starobinski (2016; 2014) em relação aos poemas analisados, de Walter Benjamin (1984; 2019), de Julia Kristeva (1989) e de Hansen (2006) que compreenderam histórica e estruturalmente o fenômeno da “melancolia” e da “alegoria” por meio de análises teórico-críticas.

PALAVRAS-CHAVE: Baudelaire; Melancolia; *Spleen*; Poesia.

ABSTRACT: This work aims to understand and explore the concept of “*spleen*” as an allegory of “melancholy”, in the poetic work in verse *Les Fleurs du Mal* (1857-1861) by the French poet Charles Baudelaire (1821-1867). For this, we propose a literary analysis based on the section of the poem chapter called “*Spleen et Idéal*”, in which this feeling stands out through its representation in the poem LXXVI – “*Spleen*”, whose boredom is literalized through other allegories and textual analogies that hardly mention “melancholy” literally. This phenomenon materializes since allegory is the presence in absence, of the “unsaid” or forbidden in the juxtaposed linguistic fragments that are released by the poet. Our critical analysis is based on texts by theorists such as Jean Starobinski (2016; 2014) in relation to the analyzed poems, by Walter Benjamin

(1984; 2019), Julia Kristeva (1989) and Hansen (2006) who understood history and structurally the phenomenon of “melancholy” and “allegory” through theoretical-critical analyzes.

KEYWORDS: Baudelaire; Melancholy; *Spleen*; Poetry.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho visa compreender e explorar o conceito de “*spleen*” enquanto alegoria da “melancolia”, na obra poética em verso *Les Fleurs du Mal* (1857-1861) do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867). Para isto, propomos uma análise literária a partir do recorte do capítulo de poemas denominada “*Spleen et Idéal*”, em que se destaca tal sentimento através de sua representação no poema LXXVI – “*Spleen*”, cujo tédio é literalizado por meio de outras alegorias e analogias textuais que dificilmente citam literalmente a “melancolia”. Esse fenômeno se materializa de tal maneira, uma vez que, a alegoria é presença na ausência, o “não-dito” ou interdito nos fragmentos linguísticos justapostos lançados pela voz lírica.

Nossa análise crítica tem como embasamento textos de teóricos como os de Jean Starobinski (2016; 2014) em relação aos poemas analisados, de Walter Benjamin (1984; 2019), de Julia Kristeva (1989) e de Hansen (2006) que compreenderam histórica e estruturalmente o fenômeno da “melancolia” e da “alegoria” por meio de análises teórico-críticas.

DO TÉDIO AO DEMÔNIO DA CURIOSIDADE

« *Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.* »
(*L'Albatros* in Baudelaire, 1975, p. 9)

Para o pensamento baudelaireano, “o tédio” – *l'Ennui*, outra forma de dizer *Spleen* ou a realidade sensível –, prenunciado no poema-prefácio de *Fleurs, Au Lecteur*¹ – é diametralmente contrário ao sentimento suscitado pelo “demônio da curiosidade”, uma vez que ele despreza as variedades presentes no Universo (Gomes, 1997, p. 51-60), isto é, da Natureza atravessada por uma “floresta de símbolos”, que sussurram em uma linguagem hermética “*de confuses paroles*”. Tais elementos, em destaque abaixo no poema, foram pressupostos nos primeiros versos do

¹ “*C'est l'Ennui ! - l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka.*”. Neste trabalho utilizaremos a tradução canônica de Ivan Junqueira (indicaremos por “Baudelaire”, 2006, tradução de Ivan Junqueira): “É o tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção, / Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.” (Baudelaire, 2006, p. 113, tradução de Ivan Junqueira).

soneto composto por alexandrinos perfeitos *Correspondances*, que podemos considerar como o projeto estético do poeta francês Charles Baudelaire:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers. ²
[...]*

(Baudelaire, 1975, p. 11, grifos nossos)

Um “homem de gênio”, para Baudelaire, deve ser movido pela curiosidade e possuir o mais alto grau da imaginação, “*la reine des facultés*”, como o convalescente-*flâneur* do conto poeano *L'Homme des foules* e a criança dotada de seu pleno poder imaginativo, na aurora da infância. Nesses dois seres, os sentidos são aguçados e desde a coisa mais corriqueira diante de seus olhos eles interessa. No entanto, na criança, seus órgãos ainda são frágeis e será apenas na maturidade que o “homem de gênio” se concretizaria encantado pela circunstância, capaz, deste modo, de decifrar a linguagem secreta e simbólica que o cerca no mundo, e como o poeta-Albatroz alçar altos voos rumo ao *Idéal*, o subterfúgio vertical e superior do mundo do *Énnui* que ao longo da obra baudelairiana se desdobra em diversas temáticas e analogias para dizer e representar o sentimento de “melancolia”.

Da mesma maneira que descreve a criança, o poeta caracteriza o “pintor da vida moderna” no *Salon de 1859*, epíteto consagrado ao pintor de *croqui* Constantin Guys, que consegue, segundo Baudelaire, capturar na moda o que ela possui de belo, “[...] *dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire*”,³ transformando-a em uma “Antiguidade” de seu tempo e, posteriormente, Tradição. O limiar entre o eterno e o transitório, Baudelaire denomina, assim, a modernidade – a teoria racional e histórica do belo, formada por duas metades opostas: “*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*.”⁴ (Baudelaire, 1976, p. 694-695, destaques nossos), assim como todo seu

² “A natureza é um templo onde vivos pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares.” (Baudelaire, 2006, p. 127, tradução de Ivan Junqueira).

³ “[...] tirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.” (Baudelaire, 1996, p. 24).

⁴ “[...] A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a **metade** da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (Baudelaire, 1996, p. 24-25, grifos nossos)

pensamento dúbio.

Dessa forma, o olhar do “artista de gênio” se faz imprescindível para a arte da modernidade, já que é preciso encontrar beleza na circunstância, pois o sujeito moderno encontra-se imerso em um tempo histórico linear, descrente de todas as instituições sagradas e políticas que conhecia. O sujeito da modernidade encontra-se regido pelo ritmo dissonante da técnica e do progresso, isto é, um mundo esvaziado, em ausência divina, e dessa forma, ele, enquanto deprimido, é “um ateu radical e soturno.”, um “melancólico-depressivo” (Kristeva, 1989, p. 12-16). Nessa lógica, o homem moderno sente-se cativo em si, ensimesmado e necessita da desautomatização da percepção para, finalmente, se deparar com a Beleza – que recebeu ressignificado a partir dos novos alicerces estéticos da modernidade.

Essa “empreitada”, ou metáfora da esgrimia, conforme Benjamin (2019) nomeara, é essencialmente *do e para* o poeta, que poderá captar a beleza não mais, ou *apenas*, nos lugares-comuns e idílicos da poesia tradicional. Todavia, a matéria poética, no universo de Baudelaire, está nas esquinas lamacentas de onde jaz uma carniça, como em *La Charogne*, cujo mote poético que se centraliza em um quadro destoante em meio a um encontro romântico-erótico – um tema poético genuinamente clássico, ou nas calçadas de macadame ao lado de sua auréola caída (*Perte d'auréole*). A poesia e o poeta, portanto, em um movimento de deslocamento das caminhadas idílicas na natureza em direção à urbe através dos passos do *flâneur* focalizam representações marginalizadas ou marginais, que, entretanto, serão os atores principais no palco da modernidade e da cidade moderna.

Percorremos algumas características do “pensamento assistemático” (Gomes, 1997) baudelairiano que se desdobra unicamente através de suas poesias e *Salons*, para demonstrar que as analogias em sua poesia (seja em verso ou em prosa) nascem da representação de opostos demasiadamente humanos, da dialética do duplo, das ambivalências que compreendem uma analogia maior: a natureza humana que se serve do bem e do mal, do belo e do grotesco, de maneira aditiva e jamais alternativa ou maniqueísta, traço essencial da modernidade – no belo há o mal, no grotesco há o belo.

A seguir, elencaremos alguns aspectos da obra *Les Fleurs du mal* e sua arquitetura simbólica-dual que alicerçam essa poética de morte-vida, para, enfim, tratar da melancolia.

LES FLEURS DU MAL: OS ALICERCES DE UMA “ARQUITETURA SECRETA”

“*Ser miserável dentre os miseráveis
- Carrego em minhas células sombrias
Antagonismos irreconciliáveis
E as mais opostas idiosincrasias!*”

(Anjos, 1998, p. 69)

As “flores”, símbolo estabelecido no Ocidente ligado à pureza, à beleza harmônica e ao centro espiritual (Chevalier, 1994, p. 439), brotam no solo lamacento do “mal”, compreendido a partir de diversos ângulos por Charles Baudelaire, seja social e/ou moral vangloriando o crime; físico que representa a putrefação humana; ou metafísico – um mal-estar que retrata a melancolia-*spleen* e a angústia de se estar em um mundo de tempo-espaço dissonante da modernidade. Resultando em uma beleza que nasce do mal: as flores (oriundas) do mal.

Da mesma forma dicotômica, Baudelaire compreende os pares opostos *Spleen* e *Idéal*, seção que nomeia os poemas *Spleen* que analisaremos em seguida. Se o *spleen*, enquanto sentimento melancólico, está ligado à representação do *Énnui* (o Tédio), a realidade mundana, o *Idéal* (o Ideal, em português) representa a “realidade sonhada” (Starobinski, 2016, p. 337), da Supranatureza, incompatível com a realidade física onde vivem os homens comuns da equipagem do *Albatroz*. Contudo, a realidade do sonho se dissipa ao despertar, como nos mostra Starobinski (2016, p. 337-338), e essa realidade do mundo da verticalidade baixa dos homens comuns é insuportável, por isso, a única solução, nessa vida, é a morte, a viagem suprema proclamada em *Le Voyage*, poema que fecha a obra *Les Fleurs du mal*.

Observando esses aspectos é possível compreender a arquitetura, « *une architecture secrète* » (Aurevilly *apud* Bonneville, 1972, p. 28), por trás da disposição dos poemas em *Fleurs du mal* percorrida conscientemente por Baudelaire, a partir da segunda edição de 1861, em que 6 poemas da primeira edição, em 1857, foram condenados por obscenidade, em processo judicial e foram retirados. Além deles, outros 32 novos poemas foram adicionados, incluindo o “capítulo” *Tableaux Parisiens*. Nessa nova estrutura, o poeta busca, através da junção dos opostos metafísicos e linguisticamente dos oximoros, uma unidade que reflete a analogia maior da essência humana boa e má.

Desse modo, a estrutura final da segunda edição de *Fleurs du mal* (1861) dispõe-se da seguinte maneira: O poema-prólogo *Au lecteur*; o primeiro capítulo *Spleen et Idéal* com 85 poemas, que refletem sobre essa existência humana dúbia e aditiva (bem *mais* mal); o segundo

Tableaux Parisiens que conta com 18 poemas de temáticas urbanas que retratam a estética da *modernité*, alegoria da nova concepção de Belo, leva em conta a camada humana do grotesco; o terceiro intitulado *Le vin* com 5 poemas que representam a embriaguez resultante das experiências, posteriormente abandonadas, dos paraísos artificiais, uma forma de *Idéal*; o capítulo seguinte, *Les Fleurs du Mal* com 9 poemas que circulam em torno das diversas faces do mal encarnadas em diferentes formas; o sexto capítulo *Révolte* com 3 poemas que representam a figura do poeta enquanto Satã, embevecido pela ironia; e, por fim, *La Mort* que fecha a obra com 6 poemas que tratam, oportunamente, do fim da jornada errante deste sujeito jogado em um mundo esvaziado de referências, onde deus está morto, um melancólico que se atira, se sacrifica, perante ao abismo – um “lapso no espaço-tempo” (Starobinski, 2016, p. 342) – e, assim, se atira nas incertezas e descobertas do *Inconnu* para trazer algo novo à superfície.

Juntos, esses capítulos totalizam 127 poemas, além dos 6 condenados (que foram republicados somente na edição original de 1949). Esses poemas retratam em si, em diversas temáticas e alegorias, tentativas de escapar do *Ennui*, mas essa possibilidade não existe, pois “o sonho fracassa” (Starobinski, 2016, p. 337) e, assim, resta apenas a morte, que leva o homem a algo totalmente novo, além das ideias deste mundo sem deus.

O “*Spleen*”, nesse universo, se enquadra em um “emblema da melancolia” (Starobinski, 2014, p. 15), dado que, são poucas vezes que Baudelaire emprega a palavra “melancolia” ou o adjetivo “melancólico” em poesia, repetindo-os diversas vezes em cartas e nos textos estéticos, quando possui mais liberdade formal (Starobinski, 2014, p. 15). Para que a representação dessa pulsão se faça presente, Starobinski (2014, p. 15-16) nos mostra que o poeta recorre a equivalentes metafóricos, operando “deslocamentos semânticos” em seus poemas, um desafio do trabalho poético, questão preciosa a Baudelaire, evitando nomear o sentimento melancólico, em busca de novos caminhos poéticos menos evidentes. Assim, o sentimento de *spleen* emerge na poesia de *Les Fleurs du mal* a partir de analogias diversas, nunca textualmente citado, apenas nos títulos de poemas que representam imgeticamente a melancolia.

De fato, a “melancolia” não é uma “invenção” francesa, devido a uma tradição católica, distante do protestantismo, e do “tom” gaulês para as representações religiosas ora cômicas, ora eróticas (Kristeva, 1989, p. 13). O termo “*spleen*” enquanto *melancolia* esteve em voga nas expressões artísticas da França a partir da chegada das ideias do romantismo alemão e, sobretudo, inglês, por meio do conceito byroniano de *mal do século*, importados por Madame de Staël e Chateaubriand no início do século XIX.

No entanto, é possível encontrar registros do termo desde 1760 em cartas do filósofo Denis Diderot à Mlle. Sophie Volland como “*spline*” ou “*les vapeurs anglaises*” (Marshal, 2000) já com o sentido de angústia existencial, nas *lettres françaises*. A palavra de origem inglesa, se traduzida para o português, remete ao órgão responsável por filtrar o sangue, o “baço” (em francês “*rate*”). Quando acometido, o baço deixa de realizar sua função vital e o indivíduo secreta um líquido escuro, denominado “bile negra”, junto a um sentimento de imensa fraqueza física e mental, que conhecemos por melancolia.

A compreensão desse sentimento “*spleenético*” remonta a um tempo anterior ao século V a.C., a partir de estudos históricos sobre a melancolia (Starobinski, 2016). Os textos hipocráticos associam-no junto à bile negra, ao “desequilíbrio dos humores” (Starobinski, 2016, p. 20), à teoria humoral ligada aos quatro elementos da natureza e ao tempo circular das estações do ano. O melancólico é telúrico, analogicamente associado à *secura* da terra outonal cujos líquidos vitais evaporaram. Já o Renascimento é considerado “a idade de ouro da melancolia” quando se instaura como “apanágio do artista” (Starobinski, 2016, p. 52). Já na Idade Moderna, no século XVIII, alinham-se novos conceitos baseados nas observações do sistema nervoso, a partir desse momento, a melancolia é vista como a “doença do ser sensível”, uma doença moral que vitima o sujeito à própria ideia que ele formou sobre si e o mundo (Starobinski, 2016, p. 66-67).

Mais tarde, na segunda metade do século XIX, Starobinski (2016, p. 355) nos mostra a astúcia poética de Charles Baudelaire ao tentar retratar a experiência do *spleen* e da melancolia de maneira imediata, concebendo imagetivamente sentimentos que só serão passíveis de serem analisados pela Psicanálise, décadas mais tarde. Isto se dá em seu duplo universo poético, Baudelaire ressignifica o conceito de *spleen*, representado na estética romântica francesa como “*mal de vivre*”, em que a morte era a única solução poética e vital, transformando-o, de maneira ambivalente, em um “motivo [poético] da *morte viva*” (Starobinski, 2016, p. 349, itálicos do original) nos quatro poemas *Spleen*, principalmente o segundo (LXXVI), anunciando um sentimento melancolia de forma ambivalente, uma vez que vida e morte coexistem de forma “metafísica”, diante de uma crise de representação na modernidade (Kristeva, 1989, p 12).

A morte disfarça a vida, a morte se sobrepõe à vida e vice-versa. Na psicologia do melancólico, a morte e a vida são uma insustentável unidade que se auto e retroalimentam, de maneira viciosa. Assim, preocupado com o fazer poético, o poeta-melancólico “literaliza” esse

sentimento, comunicando tal “desastre psíquico” poeticamente a partir de alegorias íntimas e universais no poema *LXXVI – Spleen*.

SPLEEN: UMA OUTRA FORMA DE DIZER “MELANCOLIA”

« *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.* »

(*LXXVI – Spleen*, in Baudelaire, 1975, p. 73)

Walter Benjamin (*apud* Hansen, 2006, p. 19) compreende a alegoria como um “antídoto contra o mito”, isto é, ela é uma tentativa de romper com o caráter convencional da representação de um sistema de pensamento clássico, em busca de novas formas de retratar a arte, uma ferramenta genuína da modernidade ocidental, que na literatura baudelaireana tentava suprir dos modismos do romantismo e da significação imediata do símbolo, pelo processo de substituição da alegoria (Benjamin, 1963, p. 187).

Hansen (2006, p. 7-17) define “alegoria” como um procedimento intencional e construtivo dos poetas, que diz “b” para significar “a” mesmo que “b” seja totalmente independente do significado de “a”, presença *in absentia* (Hansen, 2006, p. 33). Assim, a alegoria define-se, finalmente, como uma “técnica metafórica de representar e personificar abstração.” (Hansen, 2006, p. 7).

A subsistência da vida na morte como polos coexistentes eram, antes, representadas na gramática literária da Tradição pelo mito de Eros, a personificação mítica da vida, e Tântatos, a personificação da morte, personagens que serão analisadas por Freud como “[...] o emaranhado de figuras antagônicas articuladas sob o conceito de **pulsão de vida e pulsão de morte** (‘destrutividade’). O mundo então aparece como um pulso rítmico de **vida criativa e morte destrutivo**.” (Decroix, 2021, s/p., tradução e grifos nossos). O melancólico, o atípico, quando pende para o ritmo da morte na melancolia, “vagueia e se afoga em si” (Han, 2017, p. 10), em seu próprio inventário de pulsões morte-vida.

A “pulsão ritmada” de vida e morte míticas, se ressignifica na alegoria do sentimento *spleenético* de “morte viva” na modernidade de Baudelaire. O poeta da circunstância, do prosaísmo, das ruas, mas também do isolamento, das imagens melancólicas, de um poeta-Satã expulso dos céus, retrata essa presença ambivalente a partir procedimentos que deslocam o

olhar do leitor mediante um universo semântico individual e íntimo do isolamento⁵ melancólico no desespero da eternidade e, ao mesmo tempo, do elemento eterno e universal através de alegorias justapostos em um único objeto, a linguagem, a poesia.

O poema *LXXVI – Spleen*, objeto de análise deste trabalho, inicia-se a partir da enunciação de um “eu” que situa o leitor atemporalidade através da memória e da marcação temporal eterna em “*mille ans*”, no seguinte verso, que ocupa a primeira estrofe do poema dividido em três partes: “*J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans.*”⁶ (Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos). E nos versos seguintes, da segunda estrofe, observamos, junto à análise de Starobinski (2016, p. 349-350), o “crescimento quantitativo dos objetos rememorados” que ultrapassam a medida do tempo possível de “*mille ans*”:

[...]
*Un gros meuble à tiroirs encombrés de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.*⁷
[...]
(Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos)

Nesses versos, é como se o eu-melancólico abrisse suas gavetas de lembranças íntimas ao leitor. Como quem guarda em uma caixa de alvitres secretos, fragmentos da juventude, suas avarias, um “acúmulo” ou um “receptáculo” de lembranças em “*Un gros meuble à tiroirs*”, correspondente individual de “*boudoir*” (Starobinski, 2016, p. 351-355).

Essas lembranças caracterizam-se por objetos de ausência como o luto pelos versos jamais escritos (em “*Des vers*” e em “*de romances*”), dos bilhetes de amor e os cachos da amada perdida num tempo alhures, que se comportam como “*quittance*” – uma quitação, uma fatura,

⁵ Compagnon (2014, tradução nossa) aponta que alguns poemas do *Fleurs du mal*, da segunda edição de 1861 – o capítulo *Tableaux Parisiens*, foram escritos concomitantemente aos poematos em prosa do *Spleen de Paris* como *Le Crépuscule du soir*, *La solitude* em 1855 e *Les Projets*, *L’horloge*, *La Chevelure* e *L’Invitation au voyage* em 1857 (Compagnon, 2014, p. 10). Dentre os poemas do *Spleen* destacam-se temas da representação público-urbana e da evasão alhures no ideal, no entanto, assim como em *Fleurs*, o espaço íntimo e a melancolia, enquanto *spleen*, insatisfação do sujeito, igualmente são explorados.

⁶ “Eu tenho mais recordações do que há em mil anos.” (Baudelaire, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira).

⁷ “Uma cômoda imensa atulhada de planos, / Versos, cartas de amor, romances, escrituras, / Com grossos cachos de cabelos entre as faturas, / Guarda menos segredos que meu coração.” (Baudelaire, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira). Compreendemos a tradução de “*cerveau*” para “coração”, por questões de conservação fônica em língua portuguesa, uma escolha viável do exímio tradutor, no entanto, em nossa análise conversamos o sentido de “cérebro”, símbolo orgânico da razão, e neste caso, da tentativa de racionalizar memórias e lembranças atemporais, acometidas pelo esquecimento.

que guarda os cabelos como a prova de que a boa lembrança erótica – a pulsação de Eros, foi mais forte um dia que a morte (“*de billets doux*” e em “*Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances*”), como um eterno elo com o passado idealizado pela memória – característica primordial da melancolia.

Todavia, é importante citar que, Starobinski (2016, p. 354-355) nos indica outra chave de interpretação para o elemento “*quittance*” no poema, compreendido como os recibos dos credores que perseguem o sujeito-poético decadente atolado em dívidas, catalisando sua situação de imensa tristeza e prostração. A ambiguidade da colocação do verso nos permite as duas leituras, uma vez que esses elementos escondem segredos numa linguagem e sintaxes quase irreveladas (*Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau*).

As gavetas atoladas de lembranças no velho *boudoir* escondem tantas memórias, no entanto, não mais que o triste cérebro desse sujeito infeliz que nos comunica suas quimeras. Da enunciação de um *eu* e da analogia de suas lembranças íntimas, as imagens dos pequenos objetos pessoais, na mesma estrofe, passam a versar sobre a imensidão universal a partir do elemento espacial “*pyramide*” – remetendo a uma ideia de hieróglifo guardado na essência das memórias passadas, conforme os seguintes versos:

[...]
C'est une **pyramide**, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
- **Je suis un cimetière abhorré de la lune**,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.⁸
[...]
(Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos)

Contudo, mesmo diante desse imenso símbolo da universalidade humana, de uma sociedade, distante, grandiosa e hermética, como consiste no emblema das pirâmides, o eu-melancólico se isola em um “*caveau*” (um porão) cuja “[...] imensidão espacial se soma à distância psicológica.” (Starobinski, 2016, p. 353). E, de maneira espiralada, retoma alegoricamente ao tema da universalidade, comparando o espaço do isolamento do eu como uma fossa comum (“*fosse commune*”), onde jaz uma infinidade de possibilidades de eus-

⁸ “É uma pirâmide, um fantástico porão, / E jazigo não há que mais mortos possua. / - Eu sou um cemitério odiado pela lua, / Onde, como remorsos, vermes atrevidos / Andam sempre a irritar meus mortos mais queridos.” (Baudelaire, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira).

individualidades, em meio a essa tristeza generalizada. Esse procedimento consiste na alegoria, isto é, “[...] o tropo de um salto contínuo, ou seja, **toda ela apresenta incompatibilidade semântica**, pois funciona como **transposição contínua do próprio pelo figurado**. Por isso, ela é também uma espacialização do inteligível (ou do próprio) no sensível (no figurado).” (Hansen, 2006, p. 31, grifos nossos).

O procedimento alegórico, se analisado de maneira fragmentada, consiste em uma soma de metáforas e, no caso deste poema, de pulsões opostas entre vida/morte, de elementos da esfera individual/universal que se justapõem. Esses fatores garantem-lhe instabilidade, uma vez que o significado de uma metáfora poderá chocar-se com outra, caracterizando a alegoria, em seu traço distintivo de oposição total ao símbolo, que consiste, sobretudo, em uma unidade harmônica e totalizante.

Novamente, esse eu-melancólico anuncia possuir tantas lembranças, comparável a um cemitério, correspondente universal de “*fosse commune*” (Starobinski, 2016, p. 351), e se assegura odiado pela Lua, emblema da escuridão, expressando-se através de um travessão que rompe com a organicidade, até então estabelecida no poema, como o grito de um vencido: - ***Je suis un cimetière abhorré de la lune [...]***. (Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos). Nesse cemitério, onde jazem os mais acerbos remorsos, constatamos o núcleo da melancolia do eu-*spleenético*, a perda do objeto (Kristeva, 1989, p. 16), que, no caso, ainda segue irrevelada, até o verso seguinte, que nos mostra sua natureza específica, isto é, o real motivo de seu luto, a presença em ausência, refletindo o caráter meta-literário do poema: “*Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.*” (Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos). A presença da ausência da alegoria, se estabelece linguística, semântica e sentimentalmente nesse sujeito.

Nos seguintes versos, o eu-melancólico retorna às questões íntimas e individuais, e novamente em um corolário, se compara a um móvel repleto de lembranças, em *boudoir* – o antigo gabinete feminino e privativo de vestir –, alegorizadas em rosas murchas em meio ao turbilhão de modas que, assim como o seu tempo no mundo, já viveram o efêmero estopim.

Dos modismos, ficam os tons pasteis de um Boucher – figura emblemática do Rococó francês no século XVIII – ironizando com a rima em **Boucher/débouché**, “destampado”. E por essa ação, reiterando a função dos sentidos para o homem de gênio em que as portas da percepção estão livres, como as tintas de seus quadros, esse eu-melancólico encontra-se desvanecido, desbotado, indicando a impermanência, ação e passagem do tempo tanto nas

pinturas, como nas lembranças, que, no entanto, também conserva a vida no par “morte-vida”, a partir “[...] [d]o odor do frasco atravessou mais de um século: é uma alma sobrevivente. Graças à presença prolongada do perfume, as figuras empalidecidas não pertencem à morte: são seres respirantes.” (Starobinski, 2016, p. 351), conforme os seguintes versos:

[...]

*Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.*⁹

[...]

(Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos)

A terceira, e última parte do poema (v. 8-14), o sujeito retorna ao sentimento de insatisfação maior, agente da imensa melancolia dos dias indolentes (“*les boiteuses journées*”), que não é citada textualmente, mas alegorizada como o sentimento do tédio, *l'ennui* (“*fruit de la morne incuriosité*”), enfim, o *spleen*, que de maneira circular é nomeado apenas no título e no fim do poema, mas nunca como *spleen* ou melancolia. É este o anseio negativo evocado em oposição ao sentimento que acessa o *idéal*, a imensa curiosidade dos homens de gênio:

[...]

*Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,*¹⁰

[...]

(Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos)

Para o melancólico, o tédio é uma condenação, em que “*Prend les proportions de l'immortalité.*”¹¹ (Baudelaire, 1975, p. 73). No mundo moderno, fadado ao progresso e ao abismo do tempo, o tédio é proporcionalmente eterno e “insuperável”; “O *spleen* se enuncia, pois, como a experiência quase simultânea de uma inclusão da morte na cripta interior (pirâmide ou porão) de um sofrimento interminável – o tédio – fadado a jamais serenar.” (Starobinski,

⁹ “Sou como um camarim onde há rosas fanadas, / Em meio a um turbilhão de modas já passadas, / Onde os tristes pastéis de um Boucher desbotado / Ainda aspiram o odor de um frasco destampado.” (Baudelaire, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira).

¹⁰ “Nada iguala o arrasta-se dos trôpegos dias, / Quando sob o rigor das brancas invernias, / O tédio, taciturno exílio da vontade, / Assume as proporções da própria eternidade.” (Baudelaire, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira).

¹¹ “Assume as proporções da própria eternidade.” (Baudelaire, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira).

2016, p. 352, itálicos do original). Ele se torna os próprios elementos de eternidade universal que o poema invoca – as pirâmides e a esfinge – em um vazio imenso de um “*Saharah brumeux*”.

E o eu-*spleenético*, do início do poema, agora condenado ao tédio imortal, despersonaliza-se e torna-se um “*tu*”, “- *Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !*”¹² (Baudelaire, 1975, p. 73, grifos nossos). Enfim, esse sujeito percebe que a imortalidade, está sujeita ao tédio e vice e versa, em outra justaposição.

Assim, nessa “viagem” que Baudelaire proporciona em *Les Fleurs du mal*, arquitetada de maneira consciente, a partir da imensa tristeza da vida tediosa e melancólica e da possibilidade onírica, o sujeito-lírico demonstra que a única forma possível de se escapar desse mundo esvaziado do *spleen* e da impossibilidade *ideal* do mundo *alhures*, é a morte – em negação à imortalidade, que condena os homens ao tédio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma nova concepção de linguagem poética, Charles Baudelaire arquiteta sua obra divisora de águas da modernidade francesa. A partir de *Les Fleurs du mal* é possível compreender parte do pensamento baudelaiano jamais reunido em uma poética ou composição, como fora de um Edgar Poe. Neste trabalho, versamos compreender a “melancolia” a partir desse projeto estético que retratou o sentimento da imensa tristeza, alegorizado em *spleen*, na compreensão de um mundo justaposto em *spleen/idéal*, *bem/mal*, *individual/universal*.

Conforme nos mostrara os teóricos do tema, o poeta raramente empregou textualmente o termo “melancolia” ou “melancólico” em poesia, mas desfrutava da vertente *spleenética* a partir de alegorias utilizadas como um “antídoto contra os mitos” que ilustravam a tradição, conforme a ideia de Benjamin (1984).

¹² “- Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombro!” (Baudelaire, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Augusto dos. *Vítima do dualismo* In: **Eu e outras poesias**. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 69.

BAUDELAIRE, Charles. **Baudelaire Œuvres complètes I**. Édition établie par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1975. vol. I. 1605 p.

_____. **Baudelaire Œuvres complètes II**. Édition établie par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1976. vol. II. 1691 p.

_____. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura).

_____. **As flores do mal**; edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. – 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento – 1. ed. 2. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BONNEVILLE, Georges. **Les Fleurs du Mal – Baudelaire**. Hatier : Paris, 1972.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera Costa e Silva – 8 ed. – Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

COMPAGNON, Antoine. **Baudelaire L’Irréductible**. Maison d’édition : Flammarion, 2014.

DECROIX, Guy. **Eros Et Thanatos – Quelques Repères Mythologiques À L’usage De La Psychanalyse**. Institut Français de Psychanalyse© Disponível em: <https://institutfrancaisdepsychanalyse.com/eros-et-thanatos-quelques-reperes-mythologiques-a-lusage-de-la-psychanalyse/> Acesso em 20 mai 2021.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A santidade do alquimista**: ensaios sobre Poe e Baudelaire. São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

HAN, Byung-Chul. **Agonia de Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, Editora da Unicamp, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: Depressão e melancolia. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro : Rocco, 1989.

MARSHAL, France. **Un médecin chez les philosophes : le cas Denis Diderot**. In : Littérature et médecine [en ligne]. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2000 (généré le 28 août 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pufc/1249>

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. São Paulo, Editora 34, 2014.

_____. **A tinta da melancolia**; uma história cultural da tristeza. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Recebido em: Fev. 2024.

Aceito em: Abr. 2024.

ANEXOS

Anexo I

LXXVI – Spleen

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

*Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
- Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où comme des remords se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.*

*Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
- Désormais tu n'es plus, ô matière vivante !
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ;
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.*

(BAUDELAIRE, 1975, p. 73)

Anexo IILXXVI – *Spleen*

Eu tenho mais recordações do que há em mil anos.

Uma cômoda imensa atulhada de planos,
Versos, cartas de amor, romances, escrituras,
Com grossos cachos de cabelos entre as faturas,
Guarda menos segredos que meu coração.
É uma pirâmide, um fantástico porão,
E jazigo não há que mais mortos possua.
- Eu sou um cemitério odiado pela lua,
Onde, como remorsos, vermes atrevidos
Andam sempre a irritar meus mortos mais queridos.
Sou como um camarim onde há rosas fanadas,
Em meio a um turbilhão de modas já passadas,
Onde os tristes pastéis de um Boucher desbotado
Ainda aspiram o odor de um frasco destampado.

Nada iguala o arrastar-se dos trôpegos dias,
Quando, sob o rigor das brancas invernias,
O tédio, taciturno exílio da vontade,
Assume as proporções da própria eternidade.
- Doravante hás de ser, ó pobre e humano escombro!
Um granito açoitado por ondas de assombro,
A dormir nos confins de um Saara brumoso;
Uma esfinge que o mundo ignora, descuidoso,
Esquecida no mapa, e cujo áspero humor
Canta apenas os raios do sol a se pôr.

(BAUDELAIRE, 2006, p. 271, tradução de Ivan Junqueira)