

- LITER*A*TURA

A PRESENÇA DOS FRAGMENTOS NAS OBRAS DE EDGAR ALLAN POE E CHARLES BAUDELAIRE¹

Renata Philippov*

Resumo: O objetivo deste trabalho é discutir o uso da queda física, moral e textual por meio da presença de fragmentos em alguns contos de Edgar Allan Poe e poemas e poemas em prosa de Charles Baudelaire. Recorrentes no conjunto de suas poéticas e estéticas, e inerentes aos romantismos norte-americano e francês, tais *topoi* constituem gradativa ruptura e inovação rumo a uma crescente fragmentação espaço-temporal e textual dentro do conjunto das obras de Poe e Baudelaire e prenúncio da questão da fragmentação do homem, do tempo e do espaço, fundamentais para a arte e filosofia dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Poe; Baudelaire; fragmentação.

■ **O** riginária da narrativa gótica do final do século XVIII, com a publicação do *Castelo de Otranto*, de Walpole, a vertente do fantástico na literatura perpassa todo o século XIX, adentra o século XX e se instaura em nosso século. Entretanto, vale salientar que, na realidade, a vertente do fantástico bebe da fonte de narrativas e mitos medievais. De fato, o fantástico na literatura do século XIX serve como retomada de um mundo de subjetividade, de questões da psique humana (antecipando Freud e Jung), de uma tentativa de buscar dimensões individuais negadas pelo Iluminismo e pelo Classicismo e, assim, tentar recuperar uma totalidade perdida pelo mundo moderno. De acordo com Compagnon (1998, p. 267-268):

¹ As traduções das citações são "tradução nossa".

* Professora adjunta do curso de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

No sentido corrente, a obra clássica se caracteriza por integridade, consonância e clareza) e sua experiência é descrita por unidade, complexidade e intensidade. Por outro lado, a obra moderna questionou a unidade, privilegiou as organizações fragmentárias e desestruturadas, ou seja, destruiu a complexidade.

Segundo Malrieu (1992, p. 43), o fantástico caracteriza-se pela “especulação de um real possível a partir dos dados de um real conhecido”. Para Todorov (1975), o fantástico sempre implica a presença de uma personagem em espaço e tempo conhecidos que, em determinado momento, depara com um elemento perturbador, e, desse momento em diante, testemunhará e vivenciará a modificação inexorável do real tal qual o conhecia. Para Todorov (1975), o intervalo de tempo de que a personagem precisa até se acostumar com tal elemento perturbador e aceitá-lo como real constitui o fantástico. Tal elemento normalmente apresenta características sobrenaturais (presença de criaturas horripilantes como mortos-vivos e fantasmas, além do fenômeno do duplo). Malrieu (1992), entretanto, discorda de Todorov: para o crítico francês, o elemento fantástico não é apenas *tópos* literário, mas também serve de metáfora para conteúdos internos à mente humana, conteúdos maiores do que o ser humano reconhece como realidade.

Malrieu (1992), portanto, vê no fantástico uma construção de metáforas e imagens pertencentes à mente humana, porém latentes e desconhecidas, depositadas no inconsciente. Em determinado momento, podem aflorar e provocar profunda perturbação. Nesse sentido, tal autor aponta para uma leitura psicanalítica do fenômeno fantástico na literatura.

Vários são os autores e textos da literatura mundial que se valem do fantástico como metáforas, *leitmotiv*, perturbação do real conhecido, mas é o romantismo a corrente literária que mais recorreu ao fantástico em sua produção. Assim, guardadas as particularidades do romantismo em cada literatura, fato é que, em todos os “romantismos”, o fantástico como vertente aparece de forma recorrente. Isso se deve à busca romântica de novos paradigmas, de conteúdos subjetivos, da afirmação do indivíduo em toda sua complexidade, de ambientação espaciotemporal suspensa com relação à realidade objetiva.

Assim, ao se falar nas obras de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, autores cujas características estéticas aproximam-se do romantismo, mas a ele não aderem integralmente, a vertente do fantástico não pode ser negligenciada, pois parece permear as teorias poéticas e estéticas desses autores, bem como o conjunto de suas obras. De fato, tanto nos contos de Poe quanto em poemas e poemas em prosa de Baudelaire, percebe-se a recorrência da presença de elementos e temática do fantástico. Se, em Poe, o fantástico parece seguir tanto aspectos cômicos quanto trágicos, em Baudelaire temos a predominância do trágico, do melancólico, do decadente, mesmo que permeado de ironia e sarcasmo. Se Poe parece ainda crer em um mundo jocoso, apesar de forte marca de destruição, aniquilação e morte em seus textos, para Baudelaire não há escapatória para suas personagens e seus eus-poéticos.

Uma das características mais marcantes do fantástico na obra de ambos é a questão da queda física, movimento que pode, ou não, ser precedido ou seguido de ascensão ou elevação real ou metafórica das personagens. Como diz Milner (2000, p. 104),

Esta inversão da descida em ascensão, de afundamento na matéria em liberação do espírito, tem por condição uma espécie de pacto infernal com o pesar, de abandono sacrificial ao movimento de descida da temporalidade e do pecado, que nos coloca no cerne da experiência baudelairiana da queda, e que nos permite compreender que, se Baudelaire cultivou sua histeria com horror, não é porque as fatalidades de seu psiquismo o condenavam a atitudes masoquistas, mas sim porque somente a política do pior que praticou em sua vida lhe permitia recobrar o equivalente da unidade perdida e entrever, graças ao encantamento poético, “os esplendores situados além-túmulo”.

Apesar de estar se referindo a Baudelaire, a afirmação de Milner também pode ser aplicada à temática da queda em Poe. Afinal, segundo o próprio Baudelaire (1973, p. 386), em carta a Théophile Thoré escrita em junho de 1864, na qual se defende de acusações de plágio e falta de criatividade com relação ao escritor norte-americano, Poe seria seu “semelhante, seu irmão, um autor que teria escrito ideias e frases semelhantes às suas e com as quais o próprio Baudelaire sonhara”. Portanto, faz-se fundamental analisar tal movimento de queda nas obras de Poe e Baudelaire. O que significa queda, afinal? A palavra é sinônima de destruição, ruína, aniquilação, pecado, decadência moral e física. Pode, dessa forma, ser analisada em Poe e Baudelaire sob três diferentes prismas ou eixos: queda física, queda moral e queda textual.

Quando se fala em queda física, pensa-se em indivíduos ou coisas que caem, ruem, são destruídos por forças externas ou internas. De fato, vários contos de Poe e poemas e poemas em prosa de Baudelaire apresentam, com maior ou menor intensidade e frequência, a decadência física de personagens e a destruição do espaço em que se inserem.

Com relação a Poe, vale mencionar “The fall of the House of Usher”, “Descent into the Maëlstrom”, “The adventure of A. Gordon Pym”, “The cask of Amontillado”, “The pit and the pendulum” e “Mesmeric Revelation” como exemplos de narrativas em que as personagens entram em atmosfera de decadência física, sofrem quedas ou presenciam a destruição dos espaços que ocupam (em “The fall of the House of Usher”, ocorre a destruição final da casa, descrita como se fosse uma pessoa, com janelas semelhantes a olhos e porta de entrada semelhante a uma boca: a destruição final da casa mimetiza a destruição da mente da personagem principal, Roderick Usher, e seu duplo, a irmã, Lady Madeleine; em “Descent into the Maëlstrom”, a personagem-narradora descreve um naufrágio que a leva a um vórtex ou redemoinho no mar, do qual não sabe se sairá viva; em “The adventure of A. Gordon Pym”, são vários os naufrágios e as quedas em buracos sem fundo, com enterro de vivos e a destruição final rumo à intensa luz da Antártida; em “The cask of Amontillado”, a personagem principal vinga-se de um desafeto, enterrando-o vivo por emparedamento em uma adega subterrânea; em “The pit and the pendulum”, o narrador é colocado em um calabouço, junto a um poço sem fundo, e quase morre de forma trágica, correndo várias vezes o risco de cair em tal poço em razão da intensa escuridão do espaço em que se encontra; em “Mesmeric Revelation”, a personagem à beira da morte é hipnotizada e, durante tal processo, passa a revelar o que sente como se estivesse em um laboratório experimental, sendo observada por médicos e cientistas: ao final, surge apenas um cadáver em avançado estado de decomposição). Portanto, em todas as narrativas aqui citadas, temos a constante presença de des-

truição física, de morte, de aniquilação, de queda. De fato, a temática da queda física parece perpassar a maioria dos contos do autor norte-americano, mesmo aqueles em que o cômico se sobrepõe ao trágico, como “Hopfrog”, ou em contos de detetive, como a série de crimes desvendados por Dupin (“The mystery of Marie Roget”, “The murders in the Rue de Morgue” e “The purloined letter”).

Em Baudelaire, temos menos instâncias de queda física como aniquilação de personagens e espaços físicos. Entretanto, alguns poemas e poemas em prosa descrevem personagens que sofrem quedas físicas e processos de destruição e morte, como em “La corde” (uma jovem personagem se enforca), “Une charogne” (um jovem casal apaixonado depara com a presença horripilante de uma carcaça putrefata), “Don Juan aux enfers” (como em vários contos de Poe, Baudelaire recorre à imagem da descida aos infernos, talvez uma retomada da *Divina comédia*), e os poemas dedicados explicitamente à morte: “La mort des amants”, “La mort des pauvres”, “La mort des artistes”.

A queda moral constitui-se igualmente importante nas obras de Poe e Baudelaire. “*Tu m’a donné ta boue et j’en ai fait de l’or*” [“Você me deu sua lama e dela fiz ouro”], nos diz o autor francês em projeto de epílogo para a edição de *Les fleurs du mal*, de 1861 (BAUDELAIRE, 1975, p. 191). A morte de uma bela mulher é o *tópos* por excelência de Poe, como o autor defende em seus ensaios “The poetic principle” e “Philosophy of composition”, tema presente também em diversos contos, como “Ligeia”, “Morella” e “Berenice”. Assim, a decadência moral humana é inerente às teorias estético-poéticas de Poe e Baudelaire, sendo bastante utilizada como temática e metáfora nas obras de ambos.

Em Poe, temos “The black cat”, “The imp of the perverse”, “The system of Doctor Tarr and Professor Fether”, “William Wilson”, “Berenice”, “Ligeia”, “Metzengerstein” como exemplos de contos em que o mal, a perversidade gratuita, a loucura desenfreada, o prazer de destruir o outro para dele se apropriar e a decadência moral inexorável “saltam aos olhos” do leitor. Às vezes, tal queda moral vem acompanhada de *hoaxes* ou chistes jocosos, às vezes não; ou seja, às vezes impera um tom cômico, como em “Hop Frog” e “Never bet the Devil your Head”, às vezes, apenas a melancolia e a destruição.

Em Baudelaire, a queda moral perpassa grande parte dos poemas e poemas em prosa, como “Perte de l’auréole”. Segundo Benjamin (1996), tal poema seria emblema da perda de lugar do poeta na modernidade, de decadência moral em uma sociedade na qual a materialidade e a fragmentação da vida moderna não mais acolhem a poesia. Em “Le mauvais vitrier”, a personagem principal orgulha-se de chamar um vidraceiro até seu apartamento, obrigando-o a subir uma longa escada carregando um vitral nas costas, apenas com o intuito de o destruir; em “Les petites vieilles”, a decadência física da idosa é objeto de repúdio de todos, o que a leva a total isolamento; “La soupe et les nuages” retrata uma personagem sentada à mesa, diante de um prato de sopa, sonhando acordada com o belo, sendo bruscamente acordada com um soco durante o jantar. Portanto, a perversidade gratuita, a decadência moral, o isolamento, a fragmentação com relação ao real e o mal imperam, gerando angústia, pesar e melancolia. Se Poe mostra tal queda moral com certo ar de comicidade em alguns de seus contos, Baudelaire não vê o lado jocoso. O riso é sempre amargo, o sarcasmo é sempre negativo, a queda é sempre melancólica e inexorável.

Tanto, porém, a queda física quanto a queda moral não parecem ser exclusivas das obras de Poe e Baudelaire, mas alinham-se a questões estéticas ineren-

tes à tradição gótico-fantástica, a qual está presente na literatura romântica europeia desde o final do século XVIII como retomada de mitos medievais. Entretanto, Poe e Baudelaire parecem ter dado um passo além ao se distanciarem dos preceitos românticos relativos ao gótico e ao fantástico como tema e imagética: ao cultivarem a queda textual, ou seja, recorrerem ao fragmento como recurso estético, tal como descrito pelos românticos alemães do círculo de Jena (Schlegel e Novalis) e pelos românticos ingleses Coleridge e Wordsworth.

Enquanto Poe, em sua teoria estética, buscava a totalidade do texto, precognizando insistentemente que tudo deveria culminar de forma una para um efeito preestabelecido, ao mesmo tempo publicou fragmentos de texto em diversos periódicos, muitas vezes desordenados e sem continuidade, mas, às vezes, antes da publicação deles, procurava lhes dar forma de texto, ordenando-os em pequenos ensaios. Tais fragmentos estão hoje agrupados e publicados com os títulos de *Marginalia*, *A Chapter of Suggestions*, *Fifty Suggestions* e *Marginal Notes*, obras ainda pouco estudadas pela crítica, mas relevantes ao mostrarem o uso que Poe fez dos fragmentos como gênero textual e germe de toda sua produção estético-poética.

O mesmo pode ser dito de Baudelaire, cujo *Mon coeur mis à nu* (título vertido para o francês literalmente a partir da frase de Poe: “My heart laid bare”; tal frase, presente em um dos fragmentos de *Marginalia*, resume um projeto de Poe jamais levado a cabo, o de desnudar a alma humana sem nenhuma barreira. Caberia a Baudelaire a missão de levar tal projeto a cabo, o que aparece nos fragmentos de *Mon coeur mis à nu*) constitui-se em um conjunto inacabado de fragmentos mais ou menos desenvolvidos, corpo de pensamentos estéticos, juízos de valores, anotações apressadas sobre seu cotidiano, notas de ideias de projetos nunca completados, enfim, uma rica compilação de fragmentos textuais postumamente publicada. Segundo Ruff, no prefácio das obras completas de Baudelaire (1968), o motivo pelo qual tal obra ter sido publicada postumamente deveu-se ao fato de Baudelaire ter escrito tais fragmentos no exílio na Bélgica, pouco antes de ter sofrido o ataque fulminante que levou à sua morte, e de não ter um projeto de publicação esboçado para ela. Descobertos por um amigo e entregues à mãe de Baudelaire, tais fragmentos foram publicados como compilação, mas sem a certeza de que a ordem dada seria aquela almejada pelo autor. Além disso, o título de tal compilação não é definitivo – algumas edições de obras completas, tais como da Pléiade, preferem o título *Journaux intimes*.

Por que, porém, fragmentos? Além de escritores como Poe e Baudelaire, os romantismos inglês e alemão também recorreram ao romance gótico em busca de imagética, temática, personagens e enredos, trazendo ambientação de decadência, ruína e aniquilação do espaço, tempo e personagens. Consequentemente, almejava-se o uso estético de fragmentos como forma de mimese de tal ambientação. No entanto, de acordo com Beer (1995), o uso de fragmentos diferia dentre as diversas tendências românticas europeias. Enquanto os poetas da Lake School britânica (dentre os quais Coleridge e Wordsworth) privilegiavam a busca incessante da totalidade perdida, o uso de fragmentos para simbolizar uma totalidade já não mais existente, o romantismo alemão de Schlegel e Novalis preferia o fragmento *per se* contendo unidade de sentido em si só, a ponto de criarem a “estética do fragmento” e publicarem tais fragmentos em revistas como *Athenäum*. De acordo com Beer (1995), o fragmento para os românticos

alemães de Jena constituía-se como objetivo estético-filosófico, em vez de mero pretexto temático-metafórico como no romantismo inglês:

Ao se pensar no fragmento como forma literária, vale recorrer à obra de Marjorie Levinson [The Romantic Fragment Poem: a critique of a form, 1996]. No seu entender, o poema fragmento romântico pode ser visto em sua manifestação britânica a partir do fim do século XVIII como novo modo, com características identificáveis em comum. A razão de sua aparição durante o romantismo, em seu ponto de vista, foi o reconhecimento por parte dos poetas de seu status marginal em uma sociedade mecanicamente dominada, onde se esperava que produzissem poemas como objetos completos, a serem consumidos como tal. Ela não está sugerindo, claro, que o fragmento tenha surgido como forma literária na década de 1790. Começou com as ruínas fragmentárias na paisagem. O fragmento, nessa versão, permaneceu como parte daquilo a que um dia pertenceu.

Beer (1995) discute a função e o lugar do poeta no final do século XVIII e especialmente no século XIX, com a era de grandes mudanças políticas, sociais e econômicas (a era industrial, acima de tudo). O homem testemunha e sofre a fragmentação, exploração e mecanização do trabalho, a alienação da consciência individual com relação a seu próprio meio social e a urbanização. De acordo com a leitura marxista de Beer, o artista enfrenta tais mudanças profundas e reflete sobre elas. De fato, ao enfrentar um mundo fragmentário, estranho e inquietante, o artista vê seu papel ser questionado. Para muitos, dentre os quais Baudelaire e Poe, tal mundo não mais lhes permite a imaginação criadora – tema do poema em prosa “Perte de L’auréole” (Benjamin, 1996). Assim, o fragmento gradualmente adquiriria um papel crucial de resistência e recusa com relação a tal processo de fragmentação e alienação do homem ante a sociedade, em vez de meramente permanecer como lócus de melancolia, sentido de perda inexorável de uma totalidade, como proposto pelos poetas da Lake School.

O artista romântico, portanto, procura novas formas de expressar e afirmar seu papel na sociedade e na arte, utilizando, por exemplo, palavras do campo lexical de verbos tais como “evocar” e “sugerir” (ver o título das obras em forma de fragmentos escritas por Poe e Baudelaire), com o intuito de expressar o obscuro, o inimaginável, o indefinido, sentimentos e conceitos provenientes de um mundo fragmentário. De acordo com Schlegel (1798 apud Beer 1995, p. 246): “Muitas obras dos antigos tornam-se fragmentos; muitas das obras dos modernos são fragmentos desde a origem”.

Ao se dedicarem à escrita marginal ou fragmentária, portanto, Poe e Baudelaire unem-se à tradição dos românticos alemães do círculo de Jena, no sentido de empregarem o fragmento textual, ou seja, a queda textual, como argumento e forma, como manifestação de repúdio à alienação do artista no mundo moderno, à alienação do artista ante o cânone preestabelecido. Nesse sentido, para além de simples recurso estético e metáfora de um mundo em ruínas em que personagens são aniquiladas e o ambiente se esfacela, temos o texto que se desmancha, se esvai, se fragmenta, com a presença de frases soltas, palavras desconexas, textos sem referência nem coesão, pensamentos que se perdem no papel.

Assim, a presença dos fragmentos nas obras de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire constitui um projeto bastante refletido e consciente, podendo ser

percebido seja pela queda física, moral, seja pela textual. O importante parece ser a queda, a ruína, a aniquilação, o questionamento, a destruição e a fragmentação como formas de protesto e busca infrutífera de uma totalidade perdida, de um mundo pré-industrialização, pré-mecanização, pré-fragmentação. Dessa forma, tal projeto, em diálogo intertextual com o romantismo alemão, guarda um caráter de gradativa inovação e ruptura com relação aos romântismos norte-americano e francês, cânones dos autores estudados neste artigo, e prefigura uma temática fundamental na estética dos séculos XX e XXI, mas ainda insipiente no século XIX, cronotopo de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- _____. *Correspondence*. Paris: Gallimard, 1973. v. I-II. Bibliothèque de la Pléiade.
- _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975. v. I-II. Bibliothèque de la Pléiade.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BEER, J. (Ed.). *Questioning romanticism*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1995.
- _____. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- COMPAGNON, A. *Le déman de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Sewil, 1998.
- MALRIEU, J. *Le fantastique*. Paris: Hachette, 1992.
- MILNER, M. *L'imaginaire des drogues: de Thomas de Quincey à Henri Michaux*. Paris: Gallimard, 2000. (Collection Connaissance de L'Inconscient).
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castilho. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. *Introduction to poetics*. Tradução Richard Howard. Minneapolis: The University of Minnesota, 1981.
- PHILIPPOV, R. The presence of fragments in the works of Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 65-71, 2010.

Abstract: This paper aims at addressing the use of physical, moral and textual fall through the presence of fragments in some of Edgar Allan Poe's tales and Charles Baudelaire's poems and prose poems. Recurrent within the poetic and aesthetic theories of both authors, and inherent to North-American and French romanticism, they spur a gradual rupture, innovation and growing fragmentation of space, time and text within their works, and pose themselves as forerunners of the issue of the fragmentation of man, time and space, crucial for the 20th and 21st century art and philosophy.

Keywords: Poe; Baudelaire; fragmentation.