REVISTA TRIPLO V
DE ARTES, RELIGIÕES E CIÊNCIAS

série viridae . número 03 . dezembro de 2021

MODERNIDADE E FEITIÇARIA: BAUDELAIRE, LEITOR DO SÉCULO XVIII[1]

Reginald McGinnis[2]

Em páginas célebres consagradas à forma como "Baudelaire se vale da feitiçaria", Georges Blin chama atenção para uma carta de 28 de março de 1857 em que Baudelaire se dirige ao seu editor Poulet-Malassis: "De nada além que de lembranças de leituras, da época em que eu lia o século XVIII", "eu lhe teria feito um fascinante catálogo" não apenas de filósofos, romancistas ou viajantes, mas também de "curiosidades relativas à *feitiçaria* e às *ciências místicas*".[3] Dessa carta evocando lembranças de leituras do século dezoito, Blin passa à consideração de autores contemporâneos de Baudelaire, para não mais voltar a esses livros do século precedente, de que Baudelaire teria feito um "fascinante catálogo". Mas em que livros pensa Baudelaire? E o que é que esses livros, supondo que se possa identificá-los, nos ensinariam sobre ele? Se, para Blin, essa carta vem apoiar a asserção de que Baudelaire dominava, e "muito bem", a literatura sobre feitiçaria, para Claude Pichois, ela poderia "servir de texto a um longo estudo sobre Baudelaire e o século XVIII".[4] É nessa dupla perspectiva, inspirada de Blin e de Pichois, que abordarei, pelo viés da feitiçaria, a relação entre Baudelaire e o século XVIII.

O livro que, nos termos de Constantin Bila, "vem a se impor a toda a literatura" relativa à magia no século XVIII foi publicado já em 1670.[5] Trata-se do *Comte de Gabalis, ou entretiens sur les sciences secrètes* de Montfaucon de Villars, que sabemos, por outro lado, ter sido lido por Baudelaire. É desse livro, conforme demonstrou Marc Eigeldinger, que Baudelaire tomou

[1] Artigo originalmente publicado em francês na revista *Alea*, vol. 9, n. 1, jan-jun 2007. Aqui traduzido por Alessandro Zir e revisado por Luciana Abreu Jardim. N do T.

[2] Professor do Departamento de francês e italiano da Universidade do Arizona. Doutor pela Universidade de Stanford (1990) com a tese *Poetry and the Sacred: Charles Baudelaire*, orientada por René Girard e publicada na França (*La Prostitution sacrée, essai sur Baudelaire*. Paris: Editions Belin, 1994). N do T.

[3] Blin, Georges. *Le Sadisme de Baudelaire.* Paris: José Corti, 1948, p. 77.

[4] Baudelaire, Charles. *Correspondance.* Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1973, I, 920-21, nota 2.

[5] Bila, Constantin. *La Croyance en la magie au XVIIIe siècle en France*. Paris: Librairie J. Gamber, 1925, p. 91.

emprestado em especial certos elementos do poema em prosa "*Les Dons des Fees*".[6] A julgar por suas numerosas reedições e pelas obras literárias que nele se inspiraram, o *Comte de Gabalis* alcançou uma grande notoriedade durante todo o século XVIII. Mas saber que esse livro foi muito lido não permite necessariamente determinar como ele foi lido. Essas conversas ao longo das quais um narrador incrédulo se faz iniciar aos mistérios da cabala se prestam a interpretações diversas, até mesmo opostas. Pode-se pensar tanto que Villars debochava das ciências secretas quanto que ele as valorizava "sob o pretexto de expô-las ao ridículo".[7]

Um artigo de Félix Rabbe, publicado na *Revue contemporaine* em 1870, sintetiza a opinião da maioria dos comentadores modernos sobre as *entretiens* de Villars. "Para nós, que olhamos à distância", diz ele, é impossível nos enganarmos [*d'êtres dupes*] e ver aí outra coisa que não uma crítica da superstição. Seguindo o raciocínio de Rabbe, teríamos de concluir que Baudelaire, que sem dúvida via em Villars outra coisa que uma crítica da superstição, se enganava apesar da distância que o separava do século XVII. Mas se Baudelaire, que admirava a lucidez de Sade e de Laclos diante da mistificação [*duperie*], era ele mesmo enganado, não podia sê-lo de forma previsível. Nem por falta de reflexão nem por excesso de credulidade.

A diferença entre Baudelaire e um crítico como Félix Rabbe não se limita apenas ao exemplo das *entretiens* de Villars. Ela diz respeito a seus respectivos pontos de vista sobre o século XVIII. Considerar Villars como um precursor de Voltaire era, para Félix Rabbe, um grande elogio. Para que se possa sentir toda a distância que separa Baudelaire de um tal ponto de vista, basta lembrar a nota escrita por ele alguns anos antes nos seus *Jornaux intimes*: "Eu me entedio na França, sobretudo porque todo mundo nela se parece com Voltaire".[8]

Para os filósofos do século XVIII, a magia está associada a países e períodos de ignorância. O que quer dizer, resumindo, que desde a antiguidade era cultivada por todos os povos da terra. Ao ler os artigos de *l'Encyclopédie* sobre o tema, persuadimo-nos facilmente de que a filosofia conseguiu dissipar as crenças mágicas. É do que um dos seus adversários, o abade Fiard, também está persuadido. "Nada é mais comum hoje", escreve ele na primeira das suas *Lettres philosophiques sur la magie*, "que a opinião que nega a possibilidade da feitiçaria."[9] Concordando com os filósofos quanto à crença na magia ter diminuído no século XVIII, Fiard não tira disso conclusões menos contrárias às deles. Se, para os filósofos, a magia equivale a uma burla [*tromperie*], a desmistificação da magia pelos filósofos é qualificada de burla por Fiard.

Voltando a crítica filosófica da magia contra os próprios filósofos, Fiard recorre a um método muito difundido entre os antifilósofos da época, e que foi utilizado em particular pelo abade Guyon em sua crítica de Voltaire a respeito da religião. É assim que, em *La France trompée par les magiciens et démonolâtres du dix-huitième siècle*, Fiard adota como epígrafe citações de Pierre Bayle e de *l'Encyclopédie* para mostrar que a existência da magia e do comércio entre

---

[6] *Revue d'Histoire Litteraire de la France,* novembre-décembre 1969, n. 6, p. 1020-1021. (Para uma tradução de "Os dons das fadas" e outros poemas em prosa citados no artigo, ver nossa tradução do *Spleen de Paris*, Porto Alegre: L&PM, 2016. N do T.)

[7] Villars, Montfaucon de. *Le Comte de Gabalis, entretiens sur les sciences secrètes*. Préface de Hubert Juin. Paris: Belfond, 1966, p. 145.

[8] I, p. 687. As referências das citações de Baudelaire são relativas à edição da Pléiade de Claude Pichois, 2 volumes (Paris: Gallimard, 1975-76).

[9] Paris: 1803, p. 1.

homens e demônios foi reconhecida inclusive pelos filósofos.[10] Comentando passagens de livros como *La Magie blanche dévoilée*, Fiard se esforça por refutar filósofos que tinham querido explicar os fenômenos saturnais por procedimentos meramente físicos. Se se pode duvidar da boa fé de Fiard, que não hesita em deformar as citações de seus adversários, nem por isso é falso, em certo sentido, mesmo de uma perspectiva filosófica, considerar o projeto desmistificador como uma burla.

Interrogando-se sobre os antecedentes da estética baudelairiana no século XVIII, Marcel Ruff observa que a maldade associada a essa época "não se traduz apenas pela *persiflage*[11] e a *mistificação*, cujos nomes mesmos precisavam ser então inventados para se batizar essas novas formas de ultraje", mas chega a incluir "a violência e o assassinato".[12]

Considerando as respectivas histórias dessas palavras, nas quais Ruff vê uma ilustração dos costumes do século XVIII, encontramos aí reunidas novamente a desmistificação e a burla. É assim que, em seu livro intitulado *Le Siècle du persiflage*, Elisabeth Bourguinat distingue entre, por um lado, a *persiflage* "mundana" própria dos maliciosos [*roués*] e, por outro, a "filosófica", destinada a instruir os leitores.[13] Quanto à palavra *mistificação*, "ligada à voga do ocultismo", como Ruff tem razão em observar,[14] não está menos associada à crítica do religioso. Ruff se aproxima da verdade ao ligar a mistificação a uma maldade que chega a incluir a violência e o assassinato. É preciso, entretanto, inverter a fórmula, estendendo-a ao pensamento do Iluminismo, para dizer que a violência e o assassinato que os filósofos viam no ritual eram parodiados nos "jogos de sociedade".

A assimilação da filosofia à burla nos escritos de Fiard sobre a magia se encontra também nas obras estéticas de Baudelaire, de que ela constitui um dos traços essenciais. Assim como Fiard acusa os filósofos de terem enganado a França negando a existência dos demônios, Baudelaire atribui aquilo que chama de "cegueira geral" do século XVIII à "negação do pecado original".[15] "A maioria dos erros relativos ao belo", escreve ele em *Le Peintre de la vie moderne*, "nascem da falsa concepção que o século XVIII tem da moral".[16] Rejeitando a concepção da natureza "como base, fonte e ideal de todo o bem e de todo o belo possíveis", Baudelaire afirma, ao contrário, que "o bem é sempre o produto de alguma arte" e valoriza a beleza das "formas artificiais".

Poderia parecer vã a comparação das ideias estéticas de Baudelaire aos livros do abade Fiard, sem sabermos sequer se Baudelaire os leu. Mas se Baudelaire não leu esses livros, deve ter lido outros parecidos. É o que sugere a carta a Poulet-Malassis que citei anteriormente, em que Baudelaire evoca, com relação ao século XVIII, seus conhecimentos em matéria de "curiosidades relativas à *feitiçaria* e às *ciências místicas*". O essencial, no entanto, não é

---

[10] A definição que Fiard dá da magia ou dos mágicos — "o que é um mágico ou um feiticeiro? é certamente um homem que opera através do demônio ou de gênios do mal" (*Lettres philosophiques sur la magie*, Paris: 1803, p. 1-2) — era corrente no século XVIII. Ela corresponde àquela da primeira edição do Dicionário da Academia Francesa em 1694: "Chama-se magia negra aquela que opera através de demônios".

[11] Palavra que denota ironia, mas cuja etimologia remonta mais especificamente a círculos literários e libertinos no ambiente de corte da França do século XVIII. N. do T.

[12] Ruff, Marcel. *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne.* Paris: Armand Colin, 1955, p. 14.

[13] Bourguinat, Elisabeth. *Le Siècle du persiflage.* Paris: Presses Universitaires de France, 1988, p. 172.

[14] Ruff, Marcel. Op. cit.: p. 378, n. 23.

[15] II, p. 715.

[16] II, p. 715.

estabelecer que tal autor era ou não lido por Baudelaire, mas abrir uma perspectiva que se encaixe, ao menos em parte, com a dele.

Se a referência aos escritos de Fiard sobre a magia esclarece a posição de Baudelaire relativa à estética e à moral, essa referência permite *a fortiori* compreender o sentido estético e moral que Baudelaire concedia à magia. Que se possa conceber a magia em termos morais é o que vemos, por exemplo, na seguinte passagem de *Le Peintre de la vie moderne*: "A mulher age conforme o seu *direito*, e cumpre uma espécie de *dever* ao se esforçar por parecer *mágica* e *sobrenatural*". Parodiando os teóricos do direito natural, Baudelaire inverte os termos dos argumentos dos "cândidos filósofos" para *legitimar* "todas as práticas empregadas em todas as épocas pelas mulheres para consolidar e divinizar" a sua beleza.

O capítulo de *Le Peintre de la vie moderne* ao qual me refiro, "*Eloge du maquillage*", é uma das passagens em prosa mais citadas da obra de Baudelaire. Dessa passagem rica em fórmulas célebres — "ídolo, ela deve se dorar para ser adorada" — uma frase em particular merece ser guardada: "Importa muito pouco que a astúcia [*ruse*] e o artifício sejam conhecidos de todos", escreve Baudelaire, "se o sucesso deles é certo e o efeito sempre irresistível".[17] Essa última frase, ainda que menos célebre que outras citadas acima, me parece essencial. Dizer do efeito mágico obtido pelo emprego "do pó e do rouge", que importa pouco "que a astúcia e o artifício sejam conhecidos de todos", é dizer que a magia continua a produzir seu efeito a despeito da sua desmistificação. O que sugere que o desencantamento do mundo não é a última palavra do projeto de desmistificação.

Que o que eu digo aqui não seja tomado por uma crítica sem nuances da filosofia do Iluminismo. Quando Baudelaire escreve no poema em prosa "*Mademoiselle Bistouri*": "Amo apaixonadamente o mistério, porque sempre tive a esperança de o destrinchar",[18] ele exprime sem dúvida seu próprio pensamento. Esse posicionamento parece tão afastado daquele de Voltaire, de quem Baudelaire escreve, em *Mon Coeur mis à nu*, que ele "odiava o mistério", quanto ele é próximo do de Diderot, cujo espírito de enciclopedista se desdobra numa atração pelos temas misteriosos. O autor que escreve em *L'Histoire et le secret de la peinture en cire*: "Nada é mais contrário ao progresso do conhecimento que o mistério" é também aquele que vai escrever *La Religieuse et L'Histoire des portraits*.

Se, conforme escreve Baudelaire em *Salon de 1859*, "a poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam de um ódio instintivo",[19] é natural que aquilo que é rejeitado por esse seja recuperado por aquela. O que ocorre com a magia, no entanto, é o mesmo que com a religião. Não se deveria tomar sua recuperação para além do movimento do Iluminismo como uma simples reabilitação.

A "falsa concepção do século XVIII relativa à moral", à qual Baudelaire atribui "a maioria dos erros relativos ao belo", concerne também as noções de liberdade, de individualidade e de originalidade, às quais se concedia, na época, uma nova importância. Evocando o reinado de Luís XV como um período em que ainda havia escolas — pelo que ele entende "uma fé", "a impossibilidade de dúvida", "alunos unidos por princípios comuns" —, Baudelaire considera a ausência dessas como "um vício particular do (seu) século". "O estado atual da pintura", escreve

[17] II, p. 717.
[18] I, p. 353.
[19] II, p. 618.

ele em *Salon de 1846*, "é o resultado de uma liberdade anárquica que glorifica o indivíduo, por mais fraco que seja, em detrimento das associações." E acrescenta um pouco adiante: "A individualidade — essa pequena propriedade — tragou a originalidade coletiva".[20]

A evolução sublinhada por Baudelaire, que vai das escolas do tempo de Luís XV à liberdade anárquica de seu século, se esclarece pela tese de Roland Mortier que vê as origens da "revolução da estética moderna" na contestação da mimesis em meados do século XVIII. Mas se a originalidade constitui uma "nova categoria estética no século XVIII", não deixa de haver nisso uma certa ambiguidade. Um autor tão original como Diderot tinha reservas a respeito da originalidade, caracterizada por ele em *l'Encyclopédie* como "muito rara", "não sendo a maioria dos homens, nos mais diversos gêneros, senão cópias uns dos outros". A falta de originalidade é também justamente objeto de várias passagens de *Salon de 1859*, em que o artista moderno é qualificado por Baudelaire de *criança mimada*: imitador de outros imitadores, ele domina bem o seu ofício, mas pinta sem imaginação e sem alma.

Por contraste com os falsos artistas, que, como Baudelaire escreve em *Salon de 1859*, "querem exprimir a natureza, deixando de lado os sentimentos que ela inspira"[21] e cuja alma permanece fechada, o verdadeiro artista é, segundo a expressão de *Le Peintre de la vie moderne*, um "observador apaixonado, amoroso da vida universal".[22] As atitudes respectivas do verdadeiro e do falso artista denotam dois nexos opostos entre o indivíduo e a multidão: de um lado, o artista agindo sobre a multidão que reage sobre o artista numa "estúpida conspiração", a fim de se conduzirem mutuamente na via do progresso, e, de outro lado, o artista autêntico, "*eu* [*moi*] insaciável do *não-eu*", cuja paixão e o encargo consistem em "esposar a multidão", e que tira sua originalidade da contemplação da vida.

Perambulando através das paisagens das grandes cidades, o verdadeiro artista, escreve Baudelaire em *Le Peintre de la vie moderne*, "busca esse algo que nos será permitido chamar de *modernidade*; pois nenhuma palavra melhor se apresenta para exprimir a ideia em questão. Trata-se para ele de depreender da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico... de lhe extrair "a beleza misteriosa".[23] Enquanto que o mundo moderno se define pelo declínio da religião e da magia diante do progresso da ciência e da razão, o sentido que Baudelaire dá à modernidade é aquele de uma operação mágica.

Essa concepção da modernidade, que associa pintura e magia e que se exprime nos importantes trabalhos da maturidade, já está contida em *L'art philosophique*, em que a arte moderna é qualificada de "magia sugestiva", e em *L'Exposition universelle* (de 1855), em que Baudelaire escreve: "A pintura é uma vocação, uma operação mágica (...) e quando o personagem evocado, quando a ideia ressuscitada, se aprumam e nos olham face à face, não temos o direito (...) de discutir as formulas evocatórias do feiticeiro".[24] O apelo à magia na concepção da arte moderna é, conforme sugerido mais acima, o rebote da ideia de progresso contra a qual Baudelaire vitupera no mesmo artigo. Essa teoria enunciada, mas sem ser desenvolvida, em *L'Exposition universelle* se esclarece à luz de uma passagem de *Quelques Caricaturistes étrangers* relativa a um conjunto de obras de Brueghel o Velho, que esse século XIX, ao qual, como observa

[20] II, p. 492.
[21] II, p. 660.
[22] II, p. 691-92.
[23] II, p. 694-95.
[24] II, p. 580.

Baudelaire, "nada é difícil de explicar, graças à sua índole dividida entre incredulidade e ignorância, qualificaria de fantasias e caprichos", mas que contêm, segundo Baudelaire, "uma espécie de mistério".[25] Ao "mistério" que ele vê nas obras de Brueghel, Baudelaire opõe as explicações — falsas, bem entendido — do seu século ao qual ele atribui uma índole de incredulidade e ignorância. Enquanto Baudelaire aqui fala da *incredulidade* do século XIX, em outras passagens ele fala da sua *credulidade.* Em vez de nos determos sobre o que poderia parecer uma contradição, é preciso perceber antes que, na sua perspectiva, a credulidade é a causa ou o efeito da incredulidade; a ausência de fé na pintura é o reverso de uma fé excessiva no progresso.

Assim como, em *L'Exposition universelle*, Baudelaire afirma que as fórmulas do feiticeiro não se discutem, ele sublinha a impotência das teorias do século XIX para explicar as obras de Brueghel, referindo-se de novo a Voltaire: "Os trabalhos mais recentes de alguns médicos, que finalmente entreviram a necessidade de explicar uma massa de fatos históricos e miraculosos de outra forma que não pelos meios cômodos da escola voltairiana, a qual, por todo lado, não via senão a habilidade na impostura, ainda não destrincharam todos os arcanos psíquicos. Ora, eu desafio que se explique esse caos demoníaco e inaudito de Brueghel, o Velho, que não por uma espécie de graça especial e satânica".[26] Tomando-a de forma isolada, se poderia pensar que essa passagem não tem senão um interesse limitado. Para percebermos toda a sua riqueza, devemos aproximar a "graça especial e satânica" pela qual Baudelaire explica a força criativa de Brueghel da "religião satânica" que ele menciona à propósito da música de Wagner e que, conforme tentei mostrar num outro trabalho, está no centro do seu pensamento.[27]

Para compreender as obras de Brueghel, Baudelaire prefere uma explicação mágica àquela da escola voltairiana. Sua originalidade relativa a esse assunto é a de não considerar essas duas explicações como uma simples alternativa entre progresso e regressão. Segundo Voltaire, "a Igreja condena a magia, mas ela sempre acreditou nela".[28] Ao rejeitar a filosofia voltairiana, Baudelaire não recai, no entanto, na ortodoxia católica. É possível a ele conciliar magia e religião, porque aquela à altura da qual ele busca se elevar é ela própria uma "contrarreligião".

Da aliança paradoxal entre a feitiçaria e a modernidade se encontra, em *Quelques Caricaturistes étrangers*, um outro exemplo, aquele de Goya, que aos olhos de Baudelaire é "sempre um grande artista" que une, "à alegria, à jovialidade, à sátira espanhola do bom tempo de Cervantes, um espírito muito mais moderno".[29] Ressaltando a modernidade de Goya, Baudelaire considera curioso que esse artista "que surge depois do grande movimento satírico e demolidor do século XVIII, e ao qual Voltaire se mostraria agradecido por todas essas caricaturas monacais... tenha sonhado com tantas feiticeiras, sabás e diabruras".[30]

Que as ideias de Baudelaire sobre a pintura possam se aplicar à poesia, disso sem dúvida ninguém hoje em dia precisa ser convencido.[31] De fato, ele fala voluntariamente de pintura em

---

[25] II, p. 573.
[26] II, p. 573.
[27] McGinnis, Reginald. *La Prostitution sacrée: essai sur Baudelaire*. Paris: Belin, 1994.
[28] *Dicionnaire philosophique,* Chronologie et préface de René Pomeau. Paris: Garnier-Flammarion, 1964, p. 358.
[29] II, p. 568.
[30] II, p. 568.
[31] Ver a respeito disso a bibliografia de Yann le Pichon e Claude Pichois. *Le Musée retrouvé de Charles Baudelaire.* Paris: Stock, 1992, p. 234-36.

termos de poesia, como em *Salon de 1846*, à propósito dos "temas amorosos de M. Tassaert", ou, inversamente, de poesia em termos de pintura, como em *Salon de 1859*, em que ele chama Victor Hugo de "rei dos paisagistas".[32] No que diz respeito à poesia, em sua relação com a magia ou a feitiçaria, pense-se em primeiro lugar em *Fleurs du Mal* e na dedicatória a Théophile Gautier, "mágico das letras francesas". É à antologia de versos que sobretudo se associa essa "feitiçaria evocatória" que consiste em tomar "a língua e a escrita" como "operações mágicas".[33] Mas Baudelaire "não reserva à encantação poética", conforme observa Georges Blin, o poder de "tirar do vazio 'uma segunda realidade'".[34] Os poemas em prosa do *Spleen de Paris*, em sua maioria posteriores aos poemas em verso, foram compostos ao longo de uma década a partir de 1855. Eles são portanto contemporâneos da maioria dos escritos estéticos que citei mais acima, de *L'Exposition universelle* a *Le Peintre de la vie moderne*. Se a forma nova e em aparência contraditória do poema em prosa representa uma ruptura com relação à tradição poética francesa, à qual *Fleurs du Mal*, independente da sua originalidade, permanecem submissas, ela é sem dúvida mais apropriada, por isso mesmo, a satisfazer às exigências de uma estética que une o pensamento mágico à descrição da vida moderna.

A propósito do poema em prosa "*Les Dons des Fees*", os editores de Baudelaire, desde Robert Kopp, observam a influência do *Compte de Gabali, ou entretiens sur les sciences secrètes* de Montfaucon de Villars, a quem eu referia. Estabelecer a influência de Villars pode passar por uma explicação. Mas, refletindo bem sobre o que dizem os críticos, essa influência não explica muita coisa. Conforme Marc Eigeldinger, ela se limita à menção, no décimo terceiro parágrafo do poema em prosa, de gnomos, salamandras, sílfides e ondinas. E, além disso, Baudelaire teria se "libertado do seu modelo" do qual não teria tomado "senão a personificação dos gênios elementares a fim de os projetar no universo da ficção".[35]

Esse poema em prosa começa assim: "Era uma grande convenção de fadas", e se tivéssemos de considerar um "modelo", como o faz Eigeldinger, seria mais natural partir daqui antes que de uma alusão relativamente escondida às substâncias elementares de Villars. A história das fábulas deve ter muitas convenções de fadas. A que relembro aqui vem da primeira versão de *La Belle et la Bête* em língua francesa, que não é aquela de Madame le Prince de Beaumont, mas a de Madame Villeneuve. Inserido em uma coletânea de cinco volumes publicados em 1740 e 1741, *La Jeune Américaine et les contes marins*, esse conto de 380 páginas, contém uma passagem importante sobre uma convenção de fadas, e é razoável pensar que Baudelaire tenha nele se inspirado.

Como venho dizendo a respeito dos livros do abade Fiard, não é necessário estabelecer que Baudelaire leu o conto de Madame de Villeneuve para justificar a sua aproximação. É, no entanto, plausível que Baudelaire tenha lido o conto. E o que não é plausível, por outro lado, é a ideia de que ele não tivesse lido nenhum conto contendo uma convenção de fadas. A fim de comparar os escritos de Baudelaire e de Madame Villeneuve, é preciso abandonar a noção de imitação em sentido estrito para proceder como o faz Jean Starobinski, que encontra no poema

---

[32] II, p. 668.

[33] Ver Brunel, Pierre. *Baudelaire et le 'puits des magies'*. Paris: José Corti, 2003.

[34] Brunel, Pierre. Op. cit., p. 98.

[35] *Revue d'Histoire Litteraire de la France*, novembre-décembre 1969, n. 6, p. 1020-21.

em prosa "*Le Gâteau*" ecos de Jean-Jacques Rousseau, cujos motivos Baudelaire "retrabalha e reinterpreta" ao reajustar as cenas para lhes conferir um novo sentido.[36]

Dessa forma, diferentemente do poema em prosa de Baudelaire, em que a convenção de fadas tem por motivo a distribuição de talentos e presentes entre os recém-nascidos, no conto de Madame Villeneuve a convenção tem uma função judiciária e trata do julgamento de crimes cometidos pelas fadas. Mas, considerando como um todo tanto o poema em prosa de Baudelaire quanto o conto de Madame Villeneuve, vê-se que essa distinção é superficial. Em "*Les Dons des Fees*", Baudelaire traça um paralelo entre a justiça sobrenatural e a justiça humana, observando que o acaso pode afetar ambos os casos. E se, no conto de Madame Villeneuve, os dons não são um expediente da convenção das fadas, eles têm, no entanto, aí uma grande importância: são exigidos pelas irmãs da Bela; são oferecidos pela Fera ao pai da Bela; mas sobretudo essa entrega de si, exigida pela Fera e consentida pela Bela, pela qual ela resgata a vida de seu pai.

Há, por outro lado, em "*Les Dons des Fees*", numerosos ecos do conto de Madame de Villeneuve. Quando, no poema em prosa de Baudelaire, a fada responde "com uma altivez digna da sua posição", pode-se pensar na fada rebaixada pela convenção no conto de Madame Villeneuve, por ter incorrido num comportamento indigno da sua categoria. Assim como, em "*Les Dons des Fees*", a lei que permite doar qualquer coisa à criança esquecida depois de esgotarem-se os recursos só é aplicada "raramente", a fada julgada pela convenção no conto de Madame Villeneuve é condenada por uma afronta que só "raramente" se comete. A fada que se nega a se explicar sobre o sentido de seu dom na conclusão do poema em prosa de Baudelaire se conduz da mesma forma como as fadas do conto de Madame de Villeneuve, que se espalham pelo mundo "para fazer o bem ou o mal, sem serem obrigadas (...) a prestar contas de (suas) ações".[37] Ainda como no conto de Mme de Villeneuve, em que a presença obrigatória das fadas na convenção é qualificada por elas de uma "maçada", as fadas no poema de Baudelaire consideram como uma "maçada" a distribuição dos dons. Enfim, o filho do pobre pequeno comerciante em "*Les Dons des Fees*" se parece com a Bela no conto de Madame de Villeneuve — cujo pai é, ele também, um pobre comerciante — pelo seu caráter sacrificial (ponto sobre o qual insiste Jérôme Thélôt), e também pelo dom que ele recebe da fada, a saber, de se queixar.

Um outro conto do qual se encontram ecos em "*Les Dons des Fees*" é *Le Prince fatal et le prince fortuné* de Madame Le Prince de Beaumont. Uma fada, a quem se solicitam dons a dois meninos pequenos, concede ao mais velho "todo o tipo de infelicidade até a idade de vinte e cinco anos". Contra o que protesta a mãe, exigindo da fada que deixe ela mesma escolher um dom para o segundo filho, a quem ela almeja ser sempre bem sucedido "em tudo aquilo que quiser fazer". Paradoxalmente, a criança presenteada com todo o tipo de infelicidade desenvolve um excelente caráter e acaba por superar tudo, ao passo que o irmão, a quem se permite tudo alcançar, torna-se mau e vai de mal a pior. Por uma ironia parecida, nos poemas em prosa de Baudelaire, o dom de enriquecer é concedido ao "único herdeiro de uma família muito rica" que, longe de aproveitar sua fortuna, encontra-se constrangido por ela, e o dom da poesia ao filho de um pobre minerador que não pode "de nenhuma maneira favorecer as habilidades ou suprir as necessidades" do seu desafortunado filho. Como no conto de Madame Le Prince de Beaumont,

---

[36] Starobinski, Jean. *Largesse.* Nouvelle édition revue et corrigé par l'auteur. Paris: Gallimard, 2007, p. 123-24.

[37] Mme de Villeneuve. *Le Cabinet des fées, ou collection choisie des contes de fées, et autres contes merveilleux.* Amsterdam: 1786, tomo 26, p. 175.

em que a mãe não compreende o sentido do dom atribuído pela fada a seu filho mais velho, o pequeno comerciante no poema em prosa de Baudelaire ousa questionar a fada a despeito de ter obtido para o seu filho o melhor dos quinhões.

O que se pode concluir dessas comparações com as fábulas do século XVIII? Deveríamos ver no poema em prosa de Baudelaire, como sugere Jérôme Thélôt em *Violence et poésie*, um relato mitológico crítico do mito?

Sublinhando o intervalo em "*Les Dons des Fees*" entre o dom da poesia e o dom de agradar, Thélôt afirma que esse poema em prosa "subverte a perspectiva de tantos momentos de *Fleurs du Mal* — em "*Bénediction*", em "*L'Albatros*" — em que a escolha da posição de vítima, por orgulho e pelas suas virtudes estéticas, obscurece a clarividência".[38]

É legítimo ver em *Le Spleen de Paris* um comentário às *Fleurs du Mal* e também sem dúvida descobrir em "*Les Dons des Fees*" uma crítica à vocação sacrificial do poeta. Mas uma tal crítica não é generalizável ao conjunto dos *Petits Poèmes en Prose*, e ainda menos aos *Jornaux intimes*, que lhe são contemporâneos e em que o esboço de uma apologia à pena de morte, por exemplo, se faz em termos eminentemente sacrificiais.

O que Baudelaire escreve sobre Goya vale igualmente, com certeza, para ele próprio: tem consciência de vir depois "do grande movimento satírico e demolidor do século XVIII". Pode-se considerar assim que a perspectiva desmistificadora posta em evidência por Thélôt é, contrariamente ao que daria a pensar o discurso do progresso, anterior à perspectiva sacrificial. Mas a própria clarividência, se tal é o sentido dado por Thélôt à desmistificação, se desdobra em obscuridade. Como tentei mostrar em outro trabalho, a condenação de sacrifícios na filosofia do Iluminismo passa por um apelo a esquemas sacrificiais.

Para inscrever Baudelaire na continuidade do século XVIII, é preciso reconhecer o que pode haver de contraditório no próprio Iluminismo. Geroges Blin tenta explicar por uma espécie de aura "que Baudelaire se aplicara a recompor ao redor de seus versos",[39] seu emprego. dos termos *magia* e *mágico* em um sentido metafórico. "Nada mais característico", escreve Blin, "que a frequência com que esse motivo retorna, com seu valor debilitado, sob sua pluma (...) De Delacroix, que possui 'a magia da cor', Baudelaire exalta 'a arte mágica graças à qual ele pode traduzir a *palavra* por imagens plásticas'; Hugo reencontra 'o talento do mágico' assim como Marceline Desbordes-Valmore 'as explosões mágicas da paixão', e Gautier a 'magia da linguagem'."[40] Seja como for que expliquemos o uso que Baudelaire faz dessas palavras, elas são facilmente conciliáveis com sua própria estética. Toda a dificuldade, para mim, consiste em determinar o grau de metaforicidade que é preciso lhes conferir.

A comparação com Diderot, cujo pensamento relativo à magia parece ser oposto àquele de Baudelaire, pois ele pregava o abandono do maravilho nas belas artes, é esclarecedora. Lendo *Salon de 1767*, percebemos que o emprego desses termos num sentido enfraquecido não é menos frequente pelo filósofo: "a mágica harmonia" que relaciona diversos objetos num quadro, "a magia da prosódia", "a magia da luz e das sombras", "a magia do pincel", "a magia da pintura" — eis algumas das expressões características dos escritos de Diderot sobre as belas artes.[41] A

[38] Thélôt, Jérôme. *Violence et poésie.* Paris: Gallimard, 1993, p. 96.
[39] Thélôt, Jérôme. Op. cit., p. 99.
[40] Ibidem, p. 99, n. 5.
[41] Diderot, Denis. *Oeuvres complètes de Diderot.* Paris: Garnier, 1876, tomo XI, p. 114, 173, 178, 227, 237.

contradição que tenderíamos a enxergar entre as teorias estéticas de Diderot e seu emprego dos termos *magia* e *mágica* num sentido metafórico é mais aparente que real. O sentido figurado desses termos é sem dúvida consequência do movimento do Iluminismo, e Diderot deve ser um dos primeiros a ter feito deles um uso também estendido.[42]

"Se Baudelaire tivesse tido o tempo ou a vontade de concluir *Fusées* ou *Mon Coeur mis à nu*", escreve ainda Blin, "nós saberíamos agora qual grau de validade ele concedia exatamente ao exercício da magia."[43] Nada me parece menos certo. Supondo que Baudelaire tivesse concluído as obras em questão, o apelo que ele faz à magia me parece paradoxal demais para que possamos estabelecer "exatamente" o que ele pensa sobre o assunto. Semelhante nisso ao Satã de "O Jogador Generoso", Baudelaire empenhava sua glória, conforme escrevia no seu último projeto de prefácio para *Fleurs du Mal*, "em não ser compreendido, ou em sê-lo muito pouco".[44] Ele teria plausivelmente deixado algumas linhas, ou algumas páginas, a mais — magníficas talvez — sem entregar mais do que antes a chave do enigma.

[42] A deriva do sentido figurado ao longo do século XVIII é sugerida pela comparação das edições sucessivas do Dicionário da Academia francesa. Da definição de 1740 — "se diz figurativamente de uma coisa que é difícil de penetrar, e da qual nada se compreende, que trata-se de magia negra" — àquela de 1762, vê-se uma evolução considerável: "magia se diz da ilusão que nasce das artes da imitação. Qual é assim a magia desse quadro? Sinto-me transportado ao lugar que ele representa. A magia da cor, a magia do claro-escuro. Diz-se também, a magia do estilo, a magia da poesia, falando da ilusão que dela resulta". É somente a partir da 6ª edição, de 1835, que se atesta o sentido figurado do adjetivo: "mágico, por extensão e figurativamente, se diz daquilo que espanta, encanta, ilude. Decoração, pompa, palácio, jardim mágico. Poesia, versificação mágica. Esse homem lê, recita os versos de uma maneira mágica. Isso é de um tal efeito, produz um efeito mágico".

[43] Diderot, Denis. Op. cit., p. 75.

[44] I, p. 184.