

VIVER E MORRER DIANTE DO ESPELHO: A REVOLTA DE CHARLES BAUDELAIRE NOS ESCRITOS DE ALBERT CAMUS

Raphael Luiz de Araújo

Mestrando em Estudos Linguísticos e Literários (USP)

raphael.araujo@usp.br

RESUMO: o presente artigo pretende refletir sobre a leitura que Albert Camus (1913-1960) faz do poeta Charles Baudelaire (1821-1867) no capítulo “A revolta metafísica”, de *O homem revoltado* (1951). A relação com esse poeta, contudo, não se limita a essa referência e abrange também possíveis intertextos em outros escritos. É o caso de *A queda* (1956), que traz o dândi baudelaireano na figura do seu protagonista, o advogado decadente Jean-Baptiste Clemence. A presente análise pretende revelar que Camus se projeta além do olhar crítico sobre Baudelaire para absorver também alguns das suas imagens no momento da composição literária.

Palavras-chave: Albert Camus, O homem revoltado, dândi, revolta, Charles Baudelaire.

1. A REVOLTA DOS DÂNDIS

Responsável por grandes querelas intelectuais, *O homem revoltado* (1951)ⁱ, de Albert Camus, apresenta um tratado da insurreição, no qual artistas e pensadores modernos do ocidente são exemplos de como se dizer *não*. Personagens como Sade, Nietzsche, Marx, Lautréamont e Rimbaud contribuem para o esboço de um caminho rumo a um equilíbrio no qual o indivíduo consciente se libertaria de um sistema opressor. Dentre tais exemplos, Charles Baudelaire entra no conjunto dos “revoltados

metafísicos” de Camus por trazer em seus escritos a imagem poética do dândi, que personaliza o revoltado em meio às tensões inerentes a esse movimento de libertação. Enfocaremos, portanto, a leitura crítica que Camus faz de Charles Baudelaire sob essa ótica da *moral da revolta*.

Os primeiros esboços de *O homem revoltado* podem ser encontrados no texto “Considerações sobre a revolta”ⁱⁱ, publicado seis anos antes pelo escritor. Nele, Camus defende que o valor primordial da revolta é a cumplicidade entre os homens, uma relação na qual se busque em primeiro lugar enxergar o relativismo de cada experiência. Nesse sentido, ela transcende a consciência absurda que indivíduo tem de si, teorizada em *O mito de Sísifo* (1942), e a projeta sobre a coletividade: “É na revolta que o homem transcende no outro e, deste ponto de vista, a solidariedade humana é metafísica.”ⁱⁱⁱ (CAMUS, 1965 p.1685) Trata-se, sobretudo, de uma “metafísica horizontal” que, em vez de se projetar para um plano ideal, parte em direção aos valores dos homens solidários uns aos outros.

Considerando essa valorização da cumplicidade já na sua gênese, *O homem revoltado* terá como uma de suas maiores preocupações a violência despertada pelo movimento do rebelde. Camus se dirige, sobretudo, às rebeliões do homem moderno que se contradizem a partir do momento em que adentram a lógica revolucionária. Para o escritor, os campos de concentração da União Soviética revelariam como o comunismo é uma das principais expressões do século XX desse mal ocidental, pois nele a revolta recairia em uma falsa unidade, que contradiz seu ponto de partida: “A mais elementar rebelião exprime, paradoxalmente, a aspiração a uma ordem” (CAMUS, 2011, pp. 39-40). Trata-se, portanto, de distinguir entre o impulso inicial do rebelde, que estará em constante blasfêmia ante seu dominador, e o revolucionário, que almeja o

poder para mudar o mundo, mas acaba se tornando aquilo que antes fora seu pior inimigo:

Estamos na época da premeditação e do crime perfeito. Nossos criminosos não são mais aquelas crianças desarmadas que invocavam a desculpa do amor. São, ao contrário, adultos, e seu alibi é irrefutável: a filosofia pode servir para tudo, até mesmo para transformar assassinos em juízes. (CAMUS, 2011, p.13)

Seguindo essa chave, o autor vai mostrar como cada uma de suas personagens conseguiu teorizar a violência a sua maneira e abandonar o impulso inicial legítimo para negá-lo em defesa de um “imperialismo espiritual”^{iv}, que aparece em consequências como o niilismo, a autodestruição, a resignação e a melancolia.

Nesse contexto, Baudelaire aparece como poeta do crime, mas também é classificado como teólogo por Camus, pois seus poemas se fundamentariam na possibilidade de se atingir o absoluto pelo Mal, seguindo, de certa forma, a tradição satânica de sua época e recaindo na lógica binária em que a revolta é trocada por uma nova ordem. Portanto, em vez de focar a poesia, Camus terá interesse na teorização que Baudelaire faz do dândi, enquanto personagem que se revolta pela encenação orgulhosa de sua singularidade sobre os demais homens para resplandecer dentro do sombrio reino que o cerca: “O dandismo é uma forma degradada da ascese” (CAMUS, 1951, p. 72).

2. O DÂNDI RESPLANDECE DIANTE DO ESPELHO

A figura do dândi está no centro da relação entre Camus e Baudelaire. Embora tal personagem tenha sido teorizada por diversos autores, como Balzac e D’Aurevilly^v, o enfoque do escritor está na concepção vista no artigo “O pintor da vida moderna”, publicado pelo poeta em 1863, no jornal *Le Figaro*. Nele, Baudelaire define esse

indivíduo como detentor de uma “superioridade aristocrática de espírito” (BAUDELAIRE, 2009, p. 14), cuja única ocupação seria incorporar um *belo original* a si mesmo:

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: são todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude ativa de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. (BAUDELAIRE, 2009, pp. 16-17)

Principal referência de Camus a Baudelaire, o capítulo “A revolta dos dândis”, de *O homem revoltado*, o vê como o poeta do crime, que herdou os males do romantismo nas audácias de sua excentricidade. Seu “jardim do mal” incluiria o terror como elemento da natureza humana — para Baudelaire, o verdadeiro santo deveria fustigar o próximo para o bem mesmo desse próximo. Assim, ele estaria na linha da revolta dos homens de *lettres*, logo após Sade e sua negação divina em prol do instinto humano. Trata-se de uma tradição romântica, também vista nos escritos de Blake e Lermontov, que nega Deus por meio da afirmação do mal, de uma apologia ao assassinato e à morte. Ao abandonar o conteúdo positivo da revolta, o artista afirma seu lado demoníaco, mas submete-se às limitações de uma querela religiosa que oscila entre o bem e o mal.

Na verdade, trata-se apenas de uma busca por um novo ideal: “O herói romântico sente-se portanto obrigado a fazer o mal, por nostalgia de um bem impossível” (CAMUS, 2011, p. 67) Visto que Deus se impõe ao demônio por meio da força ao bani-lo do paraíso, considerando que Ele prega valores como o Bem, a Inocência e a Virtude para esconder uma *violência divina*, o príncipe das trevas irá escolher uma “injustiça humana paralela à injustiça divina”. Portanto, da Idade Média

ao Romantismo, Lúcifer passa a ter a beleza de uma *personagem que sofre*. A valorização da personagem liga-se à possibilidade de o amaldiçoado agir e de brilhar, deter uma atitude que supera a beleza imóvel e hostil da divindade, por meio de um grito que une o homem ao seu tormento: “O ser que deve morrer resplandece, ao menos, antes de desaparecer, e esse esplendor é a sua justificação” (CAMUS, 1951, p. 70)

Essa valorização da violência e do crime herdada por Baudelaire, contudo, ainda recairia na oposição cristã entre bem e mal, o que faz com que Camus não se atenha à obra poética de Baudelaire. O verdadeiro valor do poeta estaria na teorização do dândi^{vi} como herói: “Baudelaire só pode ser lembrado aqui na medida em que foi o teórico mais profundo do dandismo, oferecendo fórmulas definitivas a uma das conclusões da revolta romântica” (CAMUS, 1951, p. 72) Personagem conhecida por sua aparência excêntrica, que se diferencia pela forma como se veste e pelos gestos, tal figura é a imagem da singularidade e da negação. Para Camus, sua função é estar sempre em oposição, demonstrar audácia ante a sociedade sem que esta possa, por sua vez, vê-lo como unidade coerente. O público que o cerca é o espelho sem o qual o ele não existe, pois não há uma essência nessa personagem além do seu próprio *parecer* — suas origens foram perdidas assim como qualquer moral que pregue a inocência humana.

A necessidade de se colocar acima do seu interlocutor coletivo, aproxima essa figura também ao niilismo dos revoltados de Camus, pois ela estabelece uma moral da desonra. Opor-se é também, ainda que paradoxalmente no caso do dândi, colocar-se à parte do público e criar a imagem dos criadores solitários. Além de ter seu mundo particular, o escritor deve se transformar em personagem-modelo cuja *atitude* ergue a arte como moral suprema ante a moral social, impedindo-lhes de ficar em silêncio: “Quando os dândis não se matam uns aos outros ou ficam loucos, fazem carreira e

pousam para a posteridade. Mesmo quando gritam, como Vigny, que vão calar-se, seu silêncio é estrondoso” (CAMUS, 1951, p. 72). Eles ainda mergulham em uma atitude estéril na medida em que servem como ponte entre o excêntrico romântico e o revolucionário terrorista (entre o parecer e o fazer) do final do século XIX, postulando o gosto pelo frenético e pelo apocalíptico, uma constante valorização do parecer em busca de uma essência utópica, ou, em outras palavras, o dândi “condenava-se provisoriamente ao parecer, na feliz esperança de conquistar um ser mais profundo” (p. 73)

Assim, em vez de fazer uma análise dos poemas de Baudelaire, o escritor se interessa em discutir o tema que considera central na sua produção, o dândi como verdadeiro curinga dos revoltados românticos, para incorporá-lo ao seu pensamento. Contudo, mesmo não havendo uma análise formal da produção literária de Baudelaire, como faz o Camus-crítico em seus ensaios, seria possível contemplá-la além do âmbito do ensaio filosófico e trazê-la também para uma das principais obras ficcionais do escritor: *A queda* (1956).

3. JEAN-BAPTISTE CLAMENCE: O DÂNDI CAMUSIANO

No terceiro caderno de Camus, datado entre 1939 e 1942, encontramos a seguinte nota sobre Baudelaire:

Baudelaire: “Esquecemos dois direitos na Declaração dos Direitos do Homem: o de se contradizer e o de ir embora.”

Idem: “Há seduções tão poderosas que só podem ser virtudes”

(CAMUS, 1962, p. 121)^{vii}

Mesmo que tal referência se afaste cronologicamente das composições de *O homem revoltado* e de *A queda*, elas já apresentam esse caráter de oposição a algo que

enxergamos na relação do revoltado de Camus com o dândi. Tanto a contradição na primeira nota quanto a sedução que tem caráter de virtude apresentam duas faces inerentes às imagens de Baudelaire e que também se fazem ver na personagem mais dupla de Albert Camus, Jean-Baptiste Clamence: “É assim o homem, caro senhor, com duas faces: não consegue amar sem se amar” (CAMUS, 1984, p. 25)

Dentro dessa noção de duplicidade, uma das vozes que ganha mais espaço como intertexto dessa narrativa é a de Baudelaire. Para Camus, esse poeta se destaca como uma manifestação da revolta passional concentrada dentro de uma medida (*mesure*), como mostra uma nota dos seus cadernos: “Baudelaire. O mundo adquiriu uma espessura de vulgaridade que atribui ao desprezo do homem espiritual a violência (nobreza?) de uma paixão.” (CAMUS, 1962, p. 329)^{viii}. No discurso de Clamence, o poeta aparece como uma sombra que não é em nenhum momento mencionada diretamente, mas que se marca por diversos fatores, como o espaço da narrativa (a Holanda valorizada pelo poeta), algumas de suas anedotas (vontade de espancar os pobres), o seu tom poético etc.

De uma forma geral, a crítica evocou a voz baudelairiana diante de *A queda*, por duas vias: retomando os seus ensaios críticos sobre arte ou sobre o riso e comparando momentos pontuais da narrativa com alguns poemas baudelairianos. Os trabalhos de Jacqueline Lévi-Valensi (1996) e Anne Coudreuse (1999) seguiram esse exemplo. Considerando suas contribuições, daremos aqui maior enfoque ao que Patrick Labarthe (2000) chama de “avatares” do poeta, que são as personagens da modernidade que a obra de Baudelaire colocou em evidência, como o mendigo, a prostituta, o *flâneur* e o dândi. Nosso enfoque será sobre esses dois últimos.

Assim, o protagonista de *A queda* se reveste do dandismo baudelairiano na medida em que também se manifesta pelos gestos em direção ao outro, à sociedade, a seu público. É o que ocorre na cena em que diz ajudar um velho cego a atravessar a rua. Após a caridade, ele faz um gesto de chapéu para carimbar sua boa ação: “Evidentemente, esse cumprimento não lhe era destinado, ele não o podia ver. A quem, pois se dirigia? Ao público. Depois da representação, as mesuras.” (CAMUS, 1984, p. 34) Para se constituir, Clarence precisa dos outros como seu espelho, de tal forma que sua queda acompanha a descoberta do julgamento que a sociedade faz dele: “Tinha vivido durante muito tempo na ilusão de um acordo geral, ao passo que, de todos os lados, dissolviam-se sobre mim, distraído e sorridente, os juízos, as flechas as zombarias.” (CAMUS, 1984, p. 55) Logo, essa personagem só existe na medida em que se destaca por meio da constante provocação do outro, como o dândi já visto em *O homem revoltado*:

Sua vocação de dândi está na singularidade, seu aperfeiçoamento no excesso. Sempre em ruptura, sempre à margem das coisas, ele obriga os outros a criarem-no, enquanto nega seus valores. Ele desempenha sua vida por incapaz de vivê-la. Desempenha-a até a morte, exceto nos momentos em que fica só e sem um espelho. Para o dândi, ser só quer dizer não ser nada. (CAMUS, 1951, pp. 75-76)

Esse dândi se define em constante observação dos homens, enquanto espelho ambíguo de si por ser sempre incompleto e superficial, podendo até mesmo refletir tudo, incluindo o contrário do que almejava. Dentre as diversas duplas personalidades que carrega Clarence, além de papa, sarça ardente e profeta, uma delas é a oposição entre aquele advogado bem sucedido em Paris (situado no momento do enunciado) e o atual juiz-penitente decadente, que conta sua vida para acusar o interlocutor (diante do narratário, no momento da enunciação). Se viver como um dândi para o primeiro era

ajudar os necessitados, conquistar garotas, ganhar causas jurídicas, enfim, entrar na “virtude social”, agora sua principal manifestação estética é a própria retórica da confissão calculada. Como o dândi precisa dos outros para ser, Clamence só existe por meio do seu discurso em direção a um interlocutor. Isso justifica o fato de o livro se fechar com ele doente na cama — deixar esse jogo de ambiguidades alimentado pela confissão é igual a deixar de ser: “Para deixar de ser duvidoso é preciso, pura e simplesmente, deixar de ser.” (CAMUS, 1956, p. 52).

A queda se abre e se fecha com a voz desse protagonista, que recria um universo cujo plano de fundo é a sua época. Para existir, ele une sua memória a sua imaginação, projetando-as sobre o cenário de Amsterdã. Surge, então, a imagem de um dândi mais solitário, que trocou os espelhos pelas vitrines, ou seja, o *flâneur* baudelairiano — personagem que caminha sobre a cidade em devaneios, olha para o espaço contemporâneo percorrendo o passado num estado de “embriaguez anamnística”^{ix}. Além de absorver o outro, ele também encontra o ser humano a partir dos seus resíduos negativos, deixados nas imagens das grandes metrópoles, para transformar o que é desprezível em ideal poético: “O que o poeta toma ao mundo sensível é o que precisa para forjar uma visão simbólica de si mesmo ou de seu sonho; pede-lhe os meios para exprimir sua alma.” (RAYMOND, 1997, p. 21). Dentre os diversos momentos em que isso ocorre da poesia de Baudelaire, por exemplo, haveria o seguinte trecho do poema “O porto”, presente em *Pequenos poemas em prosa*:

Um porto é um lugar charmoso para uma alma fatigada das lutas da vida. A amplitude do céu, a arquitetura móvel das nuvens, as colorações mutantes do mar, a cintilação dos faróis são um prisma maravilhosamente próprio para agradar aos olhos sem jamais os cansar. (BAUDELAIRE, 2006b, p. 231)

Relações entre nuvens e arquitetura, colorações e mar apontam para esse entrelaçar do natural ao artificial ante o olhar do observador. Também Clamence pinta o cenário e projeta estados de alma no seu discurso, fundindo o desumano das grandes cidades à natureza da atmosfera poética que as cerca:

Volta para Paris ? Paris é longe, Paris é bela, eu não a esqueci. Lembro-me dos seus crepúsculos, nesta mesma época, mais ou menos. A noite desce, seca e crepitante sobre os telhados azulados pela fumaça, a cidade murmura surdamente, o rio parece refluir no seu curso. Eu vagava, então, pelas ruas. Elas também vagam agora, eu sei! Vagam, fingindo apressarem-se para chegar à mulher cansada, à casa severa... Ah, meu amigo, sabe o que é a criatura solitária, vagando pelas grandes cidades?... (CAMUS, 1984, pp. 80-81)

A personagem dá ao seu discurso um lirismo de poema em prosa e preenche seu passado de imagens que o julgam (“A noite desce, seca e crepitante sobre os telhados azulados pela fumaça, a cidade murmura surdamente, o rio parece refluir no seu curso”), pois o remontam às cenas centrais do livro, momentos anunciadores da culpa de Clamence — o suicídio da mulher no rio Sena e o riso acontecem nessa mesma Paris melancólica. O protagonista cola no real um imaginário próprio, fazendo uso de uma temática poética ligada à tradição francesa diante dessa linguagem corrompida que sua época lhe propõe.

Se tomarmos esse rumo, é possível ver a narrativa usufruir desse plano de fundo da História para compor suas estratégias de discurso, como é o caso de alguns acontecimentos das décadas de 30, 40 e 50. Sobre a concepção de que os homens modernos só sabem fornicar e ler jornais¹, o protagonista une esse tom poético a uma

¹ “Às vezes imagino o que dirão de nós os futuros historiadores. Uma só frase lhes bastará para definir o homem moderno: fornicava e lia jornais. Depois dessa forte definição, o assunto ficará, se assim posso me expressar, esgotado.” (CAMUS, 1984, p. 7).

colagem de notícias de jornal, entrelaçando o seu lirismo pessoal à História universal.

Um exemplo seria a alusão à Segunda Guerra Mundial e ao holocausto:

Quanto a mim, moro no bairro judeu, ou no que era assim chamado até o momento em que nossos irmãos hitlerianos abriram espaço. E que limpeza! Setenta e cinco mil judeus deportados ou assassinados, é a limpeza pelo vácuo. Admiro essa aplicação, essa paciência metódica! Quando não se tem caráter, é preciso mesmo valer-se de um método. Nesse caso, ele fez milagres, sem dúvida alguma, e eu moro no local de um dos maiores crimes da história. (CAMUS, 1984, p. 15)

Situado no cenário de um grande acontecimento histórico, Clamence pode observar de perto os efeitos da ação devastadora e calculada do homem do seu tempo. Ao dar ênfase ao método utilizado na eliminação dos judeus, qualificando-o como “limpeza” que “fez milagres”, sua veia irônica aponta para uma nova forma de Mal que corrompe aquela embriaguez anamnística baudelairiana: uma ação sem propósito, cujo objetivo é apenas preencher um vazio de maneira metódica. Nessa aproximação precisa entre residência e evento histórico, Clamence revela que também toca esse vazio, pois ele se define como um espelho dos homens de sua época. A forma com a qual ele retoma a História (o que também pode ser visto na anedota do amigo que volta a fumar ao saber dos efeitos da bomba atômica) parece descompromissada porque ele reproduz ironicamente como os dramas de uma época chegam ao burguês leitor de jornais.

Seguindo nesses dois modos de observar o seu tempo, seja o olhar lírico, seja o crítico, Anne Coudreuse mostra que Clamence corrompe o modo de Baudelaire ver a Holanda. Esse lugar idealizado pelo poeta em “O convite à viagem”, por exemplo, tem um esplendor oriental e luminoso. Trata-se de um espaço onde o retorno às origens é possível, onde a compreensão permite uma transposição de consciências: “Tudo aí à alma / Falaria em calma / seu doce idioma natal.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 61) Já em *A queda*, esse país é um deserto de pedras, de brumas e de águas apodrecidas, sendo que

a narrativa camusiana começa e se fundamenta sobre a incompreensão entre os homens, devido à multiplicidade de línguas e à perda das origens, o que pode ser visto na relação com o gorila, *barman* do *Mexico-City*. Não obstante, esse espaço também se opõe à Grécia, onde o ar é casto, o mar e a alegria seriam puras: “Antes de nos apresentarmos nas ilhas gregas, teríamos de nos lavar demoradamente. Lá o ar é casto, o mar e o prazer, limpos. E nós...” (CAMUS, 1984, p. 68) .

Ainda que haja esse embate, é possível afirmar que Clamence respeita a relação que Baudelaire estabelece entre seu eu e o espaço, enquanto projeção do estado de espírito poético. Se até a Holanda baudelairiana é corrompida, é justamente porque esse elemento externo age sobre o eu e o leva a uma reflexão, a partir da qual ele irá projetar sua criação. Assim, o mundo diante de Clamence torna possível sua confissão calculada e esse é o seu verdadeiro valor para ele, enquanto artista dentro do sentido baudelairiano, tal como consta no poema “As janelas”: “Que importa o que possa ser a realidade situada fora de mim, se ela me ajuda a viver, a sentir que existo e o que sou?” (BAUDELAIRE, 2006b, p. 211)

4. A REVOLTA IRÔNICA

O artista revoltado é aquele que não se contenta em manifestar uma (anti)moral sem se dar ao luxo de usar uma expressão pictórica para ilustrar um viver poético. Tanto o Baudelaire crítico do dândi quanto o poeta das grandes cidades oferecem a Camus essa constelação de *imagens irônicas* que colocam em questão tanto o olhar objetivo do crítico-filósofo sobre o dândi, quanto a encenação da experiência absurda dessa personagem. Literatura e crítica se entrelaçam pela linguagem da pintura, como comenta Camus em uma nota do seu quarto caderno íntimo (1942): “A crítica de arte,

com medo de ser taxada de literatura, arrisca falar a linguagem da pintura. É então que se torna literatura. É necessário voltar a Baudelaire. A transposição humana, porém, objetiva.” (CAMUS, 1964, p. 22.)².

Baudelaire também se destaca como uma manifestação da insurreição passional. Ele cumpre uma revolta poética que se manifesta ante a possibilidade de se expressar também pela linguagem e seu navegar no mar da (des)medida. Revoltar-se é, antes de tudo, um ato performático de se dizer não: “Que é um homem revoltado? Um homem que diz não.” (CAMUS, 2011, p. 25) Esse “não” tem como conteúdo um “basta” para uma situação atual e guarda uma afirmação para algo outro que não foi realizado. O impulso do homem revoltado, portanto, se situa em tensão entre uma manifestação do “não” e a realização de um “sim”, cabendo ao indivíduo moldar os limites de sua criação, pois ele só poderá se libertar se não abandonar o fardo desse próprio combate — os próprios conflitos de um *flâneur* entre a nostalgia pelo passado clássico e a exaltação pelo moderno. O rebelde se mantém em choque entre os dois polos, mas, de certa forma, ele permanece fiel ao impulso primordial que o levou a se revoltar: “O pensamento revoltado não pode, portanto, privar-se de memória: ele é uma tensão perpétua.” (CAMUS, 2011, p. 35).

Camus também personalizou tal revolta, carregando por toda a sua obra a ironia primordial de uma pobreza rica de sol, situada na sua infância africana. Mas não se colocou à parte dos seus cúmplices. Como mostra uma de suas primeiras notas nos cadernos, reproduzindo um diálogo interno, ele logo concebeu que seu *métier* deveria respeitar a dor calada em cada ser:

G. A ironia não é necessariamente oriunda da maldade.

² “La critique d'art, par peur d'être taxée de littérature, s'essaie à parler le langage de la peinture, c'est alors qu'elle est littéraire. Il faut revenir à Baudelaire. La transposition humaine, mais objective.”

M. Certamente ela não vem da bondade.

G. Não. Mas talvez da dor. Na qual não pensamos nunca quando está nos outros.
(CAMUS, 1964, p. 168)^x

Ao se transformar para se elevar o revoltado acaba, paradoxalmente, por sentir a experiência do outro, também submisso à limitada condição mortal. Se o dândi é criticado por se colocar à parte, esse mesmo movimento o exalta, pois traz à tona seu potencial para se recriar poeticamente e aproximar-se dos homens, como almeja a metafísica horizontal. Tal contradição é inerente ao revoltado e Baudelaire não pode simplesmente se encaixar dentro de uma *moral da revolta*, pois isso estabeleceria a unidade que Camus repudia. Em vez disso, cabe retornarmos constantemente a ele e a sua criação, detentora de uma insurreição que se quer vertiginosa e, antes de tudo, irônica, como alguém que estará sempre aprendendo a “Viver e morrer diante de um espelho”.^{xi}

ABSTRACT: This essay aims to ponder about the reading that Albert Camus (1913-1960) did of Charles Baudelaire (1821-1867) at the chapter “The Metaphysical Revolt” of *The Rebel* (1951). Camus’ relation to this poet, however, is not limited to this reference and also includes possible intertexts in other writings. It is the case of *The Fall* (1956) that brings the Baudelarian dandy in its own protagonist figure, the decadent lawyer Jean-Baptiste Clemence. The present analysis intends to reveal that Camus projects himself beyond the critic glance about Baudelaire also to absorb some of his images at the moment of the literary composition.

Key-words: Albert Camus, The Rebel, dandy, revolt, Charles Baudelaire.

REFERÊNCIAS

ARONSON, Ronald. *Camus e Sartre. O polêmico fim de uma amizade no pós-guerra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

_____. “O dândi”. In: BAUDELAIRE, Charles; BALZAC Honoré de; D’AUREVILLY, Barbey. In: *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora brasiliense, 1989.

CAMUS, Albert. *Carnets I*. Paris: Gallimard, 1962.

_____. *Carnets II*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Carnets III*. Paris: Gallimard, 1982.

_____. *A queda*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro : Record, 2011.

_____. “Rémarques sur la révolte”. In : *Oeuvres complètes. Essais*. Paris : Gallimard, 1965, pp. 1682-1697

COUDREUSE, Anne. *Premières leçons sur La Chute d’Albert Camus*. Paris: Bibliothèque Major. Presses Universitaires de France, 1999.

FOKINE, Serguei. “Entre l’innocence et l’infinitif: du sujet écrivain de *Carnets*.”

PROUTEAU, Anne; SPIQUEL, Agnès. (Orgs). *Lire les Carnets d’Albert Camus*. Villeneuve d’Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris : Le livre de Poche, 1999.

GRÉGOIRE, Vincent & POUSSIN, Fabrice. “L’influence de Baudelaire sur l’œuvre d’Albert Camus”. *Revue Symposium*. Summer 2002.

LABARTHE, Patrick. *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*. Paris : Gallimard, 2000.

PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

QUILLIOT, Roger. *La mer et les prisons : essais sur albert camus*. Gallimard. Viena, 1970.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

ⁱ Cujas principais foram a ruptura com Jean-Paul Sartre. Para mais sobre o assunto, ver *Camus e Sartre*. O polêmico fim de uma amizade no pós-guerra, de Ronald Aronson.

ⁱⁱ Em francês, “*Rémarques sur la révolte*”, publicado em *L’Existence* (1945).

ⁱⁱⁱ “C’est dans la révolte que l’homme se dépasse dans autrui, et, de ce point de vue, la solidarité humaine est métaphysique.” Os textos que não apresentam referência em português foram por mim traduzidos.

^{iv} “(...) o processo pelo qual os filósofos e os escritores que desenham o imaginário da modernidade vão progressivamente — e involuntariamente — recaindo na melancolia (Sade), no conformismo (Lautréamont) ou no niilismo (Nietzsche), isto é, em universos que se fecham justamente pelo esquecimento de suas contradições originais, seus avessos e direitos, paralisando o movimento da revolta por meio da nostalgia de unidade de um “imperialismo espiritual” (PINTO, 1998, p. 27)

^v A obra *Manual do dândi. A vida com estilo* (Autêntica, 2009) reúne essas diferentes imagens dessa personagem.

^{vi} O texto em que Baudelaire trata tal tema está em “O pintor da vida moderna”, publicado em 1863, no jornal *Le figaro*.

^{vii} “Baudelaire : “On a oublié deux droits dans la Déclaration des Droits de l’Homme : celui de se contredire et celui de s’en aller. » *Id.* « Il est des séductions si puissantes qu’elles ne peuvent être que des vertus. ” ”

^{viii} Baudelaire. Le monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l’homme spirituel la violence (noblesse ?) d’une passion.”

^{ix} Conceito apresentado por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 186.

^x « G. L’ironie n’est pas forcément issue de la méchanceté. M. A coup sûr, elle ne vient pas de la bonté. G. Non. Mais peut-être de la douleur, à quoi on ne pense jamais *chez les autres*. » As iniciais fariam menção a um diálogo entre Jean Grenier e André Malraux (ou o próprio Camus, sendo que a letra M. faria referência a um “moi”).

^{xi} “Viver e morrer diante de um espelho”, diz Baudelaire. Não damos atenção o suficiente ao “e morrer”. Viver, todos aí já estão. Mas tornar-se mestre da própria morte, eis o difícil.” (CAMUS, 1964, p. 16) (“Vivre et mourir devant un miroir », dit Baudelaire. On ne remarque pas assez « et mourir ». Vivre, ils en sont tous là. Mais se rendre maître de sa mort, voilà le difficile.”)