



O DIÁRIO DO CORAÇÃO DESNUDADO: migração de um projeto de Poe a Baudelaire

Myriam Ávila*

In the desert
I saw a creature, naked, bestial,
Who, squatting upon the ground,
Held his heart in his hands,
And ate of it.
I said, "Is it good, friend?"
"It is bitter – bitter," he answered,
"But I like it
Because it is bitter,
And because it is my heart."
(Stephen Crane)

Edgar Allan Poe, em janeiro de 1848, publicou na *Graham Magazine* um artigo em que dizia:

Se a algum ambicioso viesse a ideia bizarra de revolucionar de uma só vez todo o universo do pensamento, da opinião pública e do sentimento dos homens, o caminho que o pode conduzir a uma glória imorredoura encontra-se aberto, e sem obstáculos a sua frente. Para o efeito, basta-lhe escrever e publicar um livrinho muito modesto. O título desse livro não tem de ser muito complicado – apenas algumas palavras que todos compreenderão: Meu coração desnudado. No entanto, esse livrinho deve cumprir as promessas contidas no seu título.

O parágrafo seguinte mantém o tom blasé e levemente irônico do primeiro, mas termina repleto de pathos:

Ora, não deixa de ser muito singular que, com a furiosa sede de notoriedade que distingue tão grande parte da humanidade – tantos, inclusive, que não

* Myriam Ávila é professora da UFMG.

dão a mínima para o que se pensará deles após a sua morte, não se encontre um único homem que seja empedernido o suficiente para escrever esse livrinho? Para escrever, digo. Há dez mil homens que, uma vez que o livro estivesse escrito, rir-se-iam da ideia de se sentirem incomodados com sua publicação ainda durante sua vida e que não poderiam ao menos conceber por que deveriam se opor a ele ser publicado após a sua morte. Mas escrever, aí está a questão. Nenhum homem ousa escrevê-lo. Nenhum homem jamais ousará escrevê-lo. Nenhum homem poderia escrevê-lo, mesmo se o ousasse. O papel se contorceria e queimaria a cada toque da pena flamejante.

Cerca de vinte anos depois – a data não foi plenamente estabelecida – Charles Baudelaire iniciou a escrita de uma série de notas em folhas separadas, sempre sob a rubrica “Meu coração desnudado” – *Mon coeur mis a nu* – que as distinguia uma a uma de outra série de anotações intitulada *Fusées (Projétteis)*, na tradução de Fernando Guerreiro), que a antecederia. As folhas das duas séries foram publicadas postumamente sob seus respectivos títulos, ambas classificadas como escritos íntimos ou diários. Algumas cartas de Baudelaire a sua mãe, escritas entre os anos de 1863 e 65, dão conta de que o poeta pretendia fazer dessas notas um livro cuja publicação fizesse furor, superando em franqueza as *Confissões* de Rousseau. Este livro de “todas as minhas iras” prometia Baudelaire, haveria de

mostrar de forma muito clara que me sinto como um estranho em relação ao mundo e aos seus cultos. Voltarei contra *ttoda a França* o meu real talento para a impertinência. Sinto necessidade de me vingar – tal como um homem fatigado deseja um banho que o restabeleça.

Seus planos para o livro eram de tal forma radicais que o poeta tinha em vista só publicá-lo quando tivesse fortuna suficiente para se refugiar fora da França, “caso seja necessário”. Embora não mencione o artigo de Poe, tanto o título como o teor que projetava dar ao livro apontam para o desejo de encarar o desafio proposto pelo escritor que tanto admirava.

Quando lemos as poucas páginas deixadas por Baudelaire do que seria o furibundo livrinho, no entanto, é inevitável a quebra de expectativa com relação à descrição pelo autor do Corvo do estrondoso efeito que tal obra necessariamente teria. A quebra de expectativa não vem de um deficit de realização de Baudelaire, de uma falha em atingir a pungência propugnada por Poe: o que causa estranheza é que o poeta francês nem ao menos parece ter tentado mostrar-se à altura do desafio. Não há confissões ou segredos revelados, onde o texto de Poe nos teria feito esperar um relato de perversidades, recheado com chocantes detalhes de inclinações e atos pecaminosos, veemente o bastante para fazer o papel contorcer-se e queimar-se. Em lugar disso, Baudelaire produz uma série de notas curtas cujo lado mais agressivo é composto de

diatribes contra a “canalha literária” ou contra esse e aquele autor em particular. Sua misoginia é agressiva mas não muito mais forte do que a que a que frequentava a conversa de rua de sua época. Deus é questionado, Satã às vezes é trazido para o primeiro plano, mas em geral a religião é mais prezada por esse “poeta maldito” do que seria de se esperar.

Encontramos em suas notas opiniões contundentes sobre diversos aspectos da sociedade, notas em que a originalidade e a franqueza ressaltam, sem, no entanto, apresentar caráter destrutivo e anarquizante:

Só existem três tipos respeitáveis:
O padre, o guerreiro e o poeta. Saber, matar e criar.
Todos os outros homens não passam de indivíduos moldáveis e serviçais,
bons para
a estrebaria (isto é, próprios para exercer o que chamam *profissões*).

Sua mágoa relativa à pouca atenção recebida de uma patronesse das artes se exprime de forma moderada: “Madame de Metternich, apesar de ser uma princesa, esqueceu-se de responder-me a propósito de tudo o que disse a seu respeito e de Wagner. Costumes do século XIX.”

Essa performance relativamente contida apesar da personalidade vigorosa que deixa transparecer aponta para uma minimização do projeto do poeta que fora sua grande inspiração. Seria consciente no discípulo o amesquinamento da visão do mestre? Baudelaire, que em uma de suas notas afirma rezar todas as manhãs a Deus, tomando Poe como seu intercessor, dificilmente subestimaria as opiniões do poeta mais velho, que tanto fizera para tornar conhecido na França. É mais razoável supor que ele pretendia responder ao desafio de Poe da forma mais radical e honesta que pudesse. O pressuposto do presente trabalho é que ele fez exatamente isso, embora por um viés inesperado.

Tomemos como contraste o romance de Joyce Carol Oates publicado em 1998 com o título *My feartt laid bare*. Com mais de 500 páginas, o livro narra a saga de uma família marcada pela perseguição do poder a todo custo, movida por interesses escusos e gravada de segredos terríveis. Embora incapaz de causar a revolução que o livro imaginado por Poe provocaria, a história, recheada de peripécias e revelações, estaria mais próxima do que o leitor do artigo da Graham Magazine esperaria do livro assim intitulado. Não cabe aqui uma avaliação do romance de Oates, que também foge da injunção de Poe ao fazer ficção ao invés de autobiografia. Mas o enredo concebido por ela mostra a direção que o projeto de Poe impõe à imaginação do leitor.

As escassas páginas do diário de Baudelaire não têm a mesma pretensão de desvelar os subterrâneos da alma humana. Existem, porém, indicações de que

suas notas seriam memorandos para um livro que ele mais tarde desenvolveria em sua totalidade, o que nos autoriza a supor que a versão final poderia tomar outro rumo. Algumas das entradas explicitam a intenção de desdobrar as anotações sumárias: “Não esquecer um longo capítulo sobre as artes da adivinhação: pela água, pelas cartas e pela leitura da mão, etc.” Ou: “Um capítulo sobre a indestrutível, eterna, universal e engenhosa ferocidade dos homens” Ou ainda: “Um capítulo sobre *A Toilettte*”. É muito duvidoso, de todo modo, que o poeta algum dia chegasse a encarar a tarefa de transformar suas notas em livro. O próprio caráter aforístico de muitas das notas vai contra a ideia de que estas foram concebidas para serem desenvolvidas no futuro, já que elas derivam sua força justamente de sua peremptoriedade e da ausência de vínculo entre o que vem antes e o que se segue a cada sentença e nada ganhariam em expressão se fossem desenvolvidas em argumentos completos. Veja-se, por exemplo:

1848 só foi encantador pelo seu excesso de ridículo.

Robespierre só é respeitado por ter feito algumas belas frases. beautiful sentences.

A Revolução, por meio do sacrifício, confirma a superstição.

A forma fragmentária apresenta-se assim como a mais adequada ao tiro-teio de opiniões, censuras e exclamações que compõem *Mon coeur*. Deste modo, aceitando o texto nos termos em que ele se coloca, sem a referência ao projeto de Edgar Allan Poe, farei a seguir um exame de seus aspectos específicos com a intenção de depois voltar ao artigo de Poe através de uma nova perspectiva.

Os quatro elementos formadores de *Meu coração desnudado* são a parataxe, o non-sequitur, a não-narratividade ou temporalidade estanque e a “vaporização do eu”. Os dois primeiros se integram ao terceiro por serem procedimentos formais que evidenciam a recusa à narratividade. Esta, porém, vai além desses procedimentos e imbrica-se no tema da “vaporização do eu” proposto por Baudelaire na primeira linha de seu caderno de notas. Embora os quatro elementos se unam para criar o efeito final e dependam estreitamente um do outro, uma exposição separada de cada um pode nos ajudar a compreender melhor esse efeito.

A parataxe, figura de estilo elevada a conceito crítico em famoso ensaio do filósofo alemão Theodor Adorno, diz respeito à justaposição de frases sem encadeamento sindético, chegando, no texto de Baudelaire, a configurar uma simples enumeração:

O que penso do veto e do direito a eleições. – São direitos dos homens.

O que em qualquer função há de vil.

Um Dândi limita-se a não fazer nada.
Poder-se-á imaginar um Dândi falando ao povo a não ser para o espezinhar?

O uso de frases nominais em sequência enumerativa é constante:

A garota dos editores.
A garota dos chefes de redação.
A garota espantalho, monstro, assassina da arte.
A garota e o que ela é na realidade. Uma tolinha e uma safada: a maior imbecilidade e a maior das depravações juntas.

Ou:

Da música
Da escravidão.
Das senhoras da sociedade.
Das prostitutas.
Dos magistrados.
Dos sacramentos.
O homem de letras é o inimigo do mundo

Existem algumas notas mais estendidas, em que se encontram períodos mais longos, hipotaticamente organizados. Ainda aí, no entanto, prevalece uma relação de justaposição de parágrafo a parágrafo, expressa pela descontinuidade de assunto, perspectiva ou tom. Essa descontinuidade constitui o segundo elemento destacado aqui, o non sequitur, de largo uso nos textos nonsense, dificultando a percepção de uma linha de pensamento ou argumentação. O efeito da justaposição – mais brusca no non-sequitur – é, por acumulação, a de quebra da hierarquização de ideias em proposições principais e secundárias. Cada frase – que, em *Meu coração* cabe chamar de sentença, devido a seu caráter sentencial – fala por si, sem tomar sua autoridade de um discurso articulado, sem contribuir para uma argumentação sequencial e tributária de uma retórica. Outro efeito da colagem de expressões e frases é imprimir ao texto um ritmo entrecortado, rápido – moderno, pode-se dizer.

O non sequitur intensifica a impressão de desarticulação de ideias, temas e tom, já que uma proposição não deriva da anterior ao modo do silogismo assim como não chega a assumir o estatuto de premissa. Demonstra ainda uma certa impaciência na elaboração da reflexão, que passa de um objeto a outro continuamente. O procedimento não é incomum na escrita diarística, marcada pelo inacabamento e a disposição do instante.

Como foi dito acima, parataxe e non-sequitur são, no livro de Baudelaire, promotores da não-narratividade, o grande princípio formador do texto. Tal princípio porém, expressa-se de forma mais essencial via uma insistência no

uso do tempo presente e do infinitivo, configurando uma temporalidade estanque. Recusando já na proliferação de frases nominais a sequencialidade da narrativa, *Meu coração desnudado* mostra, mesmo nas poucas vezes em que o passado é invocado, uma tendência a apor aos curtos trechos narrativos um comentário generalizante relativo ao estado de coisas atual, como recaída em uma temporalidade ideal, sem avanço ou recuo, da ordem da reflexão.

Meu furor ante o golpe de Estado. Como suportei tantos tiros de fuzil! Mais um Bonaparte! que vergonha!

No entanto, depois tudo se pacificou. Não terá o Presidente nenhum direito a invocar?

O que é o imperador Napoleão II. O que ele vale. Procurar uma explicação para a sua natureza e o seu caráter providencial.

A lembrança da infância dura igualmente pouco:

Criei-me, em grande parte, no meio do ócio.

Para meu grande mal; porque, não tendo fortuna, ele aumenta as minhas dívidas, assim como o aviltamento que trazem consigo.

Mas para meu bem – no que respeita à sensibilidade, à reflexão e a uma tendência para o dandismo e a diletância.

Os outros homens de letras, na sua maioria, não passam de uns cavadores ignorantes

Outras referências à infância são igualmente apenas o prólogo de um comentário mais geral, observação que nos leva ao último elemento formador do texto, que é a “vaporização do eu”. *Meu coração desnudado* começa com a seguinte frase, que toma como lema: “Da vaporização e centralização do *Eu*. Tudo reside nisso”. Podemos especular a respeito do significado dessa divisa que inaugura a escrita// recorrendo ao uso da primeira pessoa nas notas que se seguem. A primeira constatação é que o eu é muitas vezes abandonado em favor do nós, seja indicando um agrupamento ideológico (“1848 divertiu-nos porque todos arquitetávamos utopias como se fossem castelos no ar”) ou a comunidade humana (“Ocupamos quase toda a nossa vida com entretenimentos mesquinhos”). Baudelaire afirma, entretanto, que “o verdadeiro herói se diverte sozinho”. Esse herói solitário mas, como todo herói, exemplar encarna-se na figura excepcional do dândi, sempre mencionado em terceira pessoa. O eu não é, em *Meu Coração*, nem a personagem primordial da experiência nem o pressuposto do ato enunciativo. Deve ser, restritivamente, para Baudelaire, o apanágio dos que o mereceram: “A qualquer pessoa, desde que saiba entreter os outros, é dado o direito de falar de si”.

Mesmo a centralização do Eu, que se quer tão decisiva quanto sua vaporização, tem o caráter de processo, de tarefa a executar, de esforço de

posicionamento em uma cena já previamente ocupada¹. Como vimos, a função Eu não é nesse livro uma construção no tempo, que toma como seu aval uma origem à qual seu desenvolvimento remeterá a cada momento para legitimar-se. Seu uso tende a associar-se aos verbos performativos, mas essas formulações cedem lugar constantemente a enunciados sem sujeito determinado, mesmo quando caberia explicitar a primeira pessoa. O seguinte fragmento, que demonstra um raro uso explícito, mas em proposição negativa, do Eu, mostra um movimento em direção à despersonalização:

Tudo o que existe tem um fim. Logo, a minha existência tem um fim. Qual? Desconheço.

Não fui eu quem o determinou.

Foi alguém mais sabedor do que eu.

Deve-se portanto pedir-lhe que me ilumine. É a posição mais razoável.

Percebe-se no decorrer do texto a colocação do Eu pelo menos como posição suspeita, a ser evitada no discurso. A própria escolha do pronome na divisa que dá início ao livro indica sua obliquidade: *moi*. Embora a tradução natural para o português nesse caso seja “eu”, o confronto com a fórmula de Rimbaud, “je est un autre” mostra que o sentido do pronome é mais um “si mesmo” (*self*) objeto do que a nomeação de um sujeito altissonante. Ocorremos aqui o aforismo de Theodor Adorno na *Minima Moralia*: “Em muitas pessoas, já é um descaramento dizerem Eu”.

Judith Butler, em seu livro *Giving an account of oneself*, contesta a primordialidade do eu diante do tu, argumentando que o aquele só surge em cena em consequência da pergunta: quem é você? A resposta a essa demanda é habitualmente uma narrativa, ou a conclusão de uma narrativa. Como tal, ela será eternamente insatisfatória:

Se pedimos que alguém seja capaz de contar em forma narrativa as razões pelas quais sua vida tomou tal ou tal rumo, ou seja, ser um autobiógrafo coerente, podemos estar preferindo a forma inconsútil da história a algo que talvez caiba chamar a verdade da pessoa [...] p.64. Na linguagem que articula oposição a um início inenarrável reside o medo de que a ausência da narrativa conjure uma certa ameaça, uma ameaça à vida// e colocará o risco, se não a certeza, de um tipo de morte, a morte de um sujeito que não pode, que jamais poderá recuperar as condições de sua própria emergência.

Mas essa [...] é apenas a morte de um tipo de sujeito, que na verdade nunca foi possível, a morte de uma fantasia de domínio inexequível, portanto a perda do que nunca se teve.

¹Judith Butler p.32

É significativo, nesse contexto de emergência do eu, que Baudelaire abdi-que totalmente da infância como topos narrativo. As poucas referências à infância (seis fragmentos em um total de quarenta e oito) são vazadas na iteratividade do pretérito imperfeito e nunca ultrapassam o espaço de duas frases:

Em criança eu ora queria ser papa – mas um papa militar- ora ser comediante.
Os prazeres que tirava destas duas alucinações.

ou:

Desde criança que sinto em mim dois impulsos contraditórios: um de horror e outro de exaltação pela vida.
O que é bem característico de um indolente nervoso.

Uma prova direta da repulsa de Baudelaire pela forma narrativa se encontra em suas raivosas críticas à escritora Georges Sand, que define como “uma dessas atrizes velhas que não querem nunca deixar o palco”. Baudelaire sarcásticamente comenta: “Ela possui esse famoso *estilo fluente*, tão querido da burguesia.” e prossegue: “Ela é tola, pesada e falastrona.” A menção desdenhosa ao “estilo fluente” lembra a famosa boutade de Paul Valéry, que se declarou incapaz de fazer um romance, pois lhe seria impossível escrever coisas como “A marquesa saiu às cinco horas”. Baudelaire, que criou o lema “Ser sempre poeta, mesmo em prosa”, teria igual dificuldade de narrar, no sentido de delinear uma sequência de acontecimentos ocorrendo de forma encadeada no passado. A aderência do poeta ao presente do indicativo, como marca de atemporalidade, tem o efeito colateral de imergir sua sensibilidade na hora que passa, no transitório e no contingente que representavam para ele a essência de uma época, a modernidade. Pode-se argumentar, ademais, que para qualquer escritor em qualquer tempo, tanto o passado como o futuro jazem necessariamente no futuro da escrita. O passado não pode ser visto como tendo existência prévia, já que ele ainda está para ser construído em termos de palavras e frases. Em última análise, porém, é o presente que prevalece, já que a escrita só pode ser experienciada no momento de sua emergência – enquanto tinge o papel ou preenche a tela do computador. A mesma experiência se dá no processo de leitura, que reencena a escrita no presente do leitor.

Voltemos agora à questão: teria Baudelaire, com suas notas concisas e multidirecionais amesquinhado o projeto a que Poe atribuiu um potencial de extraordinária repercussão e impacto? Uma leitura detalhada dos termos em que Poe coloca o seu desafio nos ajudará agora a avaliar o modo como ocorre a migração da ideia do coração desnudado de um a outro escritor.

Poe indica aos interessados um meio seguro e fácil de atingir a glória imorredoura: escrever um *pequeno* livro (não um livro de 500 páginas como o de Joyce Carol Oates) com o título *My feartt laid bare*.

Condição única: este livro deve cumprir as promessas do título, isto é, de fato mostrar um coração desnudo. Uma vez publicado, o sucesso é garantido: todos os voyeurs serão seus leitores o que, de certa forma, sugere que todos os leitores são voyeurs e que o móvel da leitura é o voyeurismo.

Seguem-se os pontos de argumentação, com as implicações diretas que deles se podem tomar:

1. o título exerce um domínio total sobre o conteúdo, assumindo uma posição de protagonismo.
2. o livro pode ser publicado, sem objeções ou obstáculos. Mas não pode ser escrito.
3. muitos ousarão publicá-lo, mas ninguém ousará escrevê-lo: o problema não está no conteúdo e sua divulgação.
4. ninguém poderá escrevê-lo, mesmo que o ouse: portanto, o problema não está na postura do escritor. Existe um impedimento que está fora de sua alçada e que é da ordem da pena e do papel, ou seja, da execução material da escrita.

Resumindo, a impossibilidade da execução desse projeto aparentemente simples reside em dois elementos: o título e o contato entre pena e papel (este se contorceria e queimaria ao contato daquela, consumindo os sinais da escrita). É justificado ver no texto de Edgar Allan Poe uma tal atenção à materialidade do ato criativo? Uma breve releitura de seu ensaio “A filosofia da composição” nos autoriza a isso. Mesmo se se contesta que a feitura do Corvo se deu da forma descrita por Poe, ainda que todo o arcabouço revelado por ele possa ter sido montado a posteriori, o ensaio comprova sua atenção ao aspecto material da composição literária. Considere-se também que o romantismo como atitude estética tem no distanciamento irônico sua proposta mais duradoura. A filiação de Poe a essa proposta é reconhecida por críticos como G.R. Thompson, que a vê como uma postura que acentua o caráter de máscara e representação da imagem do escritor em sua produção literária. A ironia permite ao autor do Corvo problematizar a imediatidade da experiência na escrita, enquanto apenas uma compreensão ingênua dessa imediatidade faria crer na possibilidade de um coração ser desnudado no papel. Pois, se tomarmos a perspectiva menos literal na leitura do artigo de Poe, teremos de concluir que a

escrita é justamente a capa que de todo modo envolveria o coração na tentativa mesma de expô-lo através dela.

Ampliando o argumento, podemos propor que – dessa perspectiva – toda narrativa é mentirosa, por exigir uma organização do vivido ou do real em uma ordem de outra natureza: a verbal, controlada por uma sintaxe e viciada em artifícios representativos de toda ordem, a começar pela retórica. Lembremos que Poe só apresenta a proposta de um *My heart laid bare* como impossibilidade cabal. Baudelaire compreende a natureza auto-impeditiva da tarefa assim que inicia seu livro, com a frase: “(Poderei começar *Meu coração desnudado* em qualquer lugar e não importa como, continuando-o dia a dia, segundo a inspiração e as circunstâncias – desde que a inspiração se mantenha viva).” A partir daí, em nenhum momento resvala na tentação de pintar a realidade ou a experiência por meio da escrita, não obstante as intenções declaradas na correspondência com sua mãe.

Como, porém, ver a negação da narratividade em Baudelaire como tributária de Poe, cujo investimento narrativo é evidente em seus habilíssimos contos? Baudelaire criticou o estilo fluente de Georges Sand, que lhe era repulsivo. Para ele, a inconsciência demonstrada por aquela escritora dos impedimentos graves à escrita fluente que a modernidade acarreta fariam de Sand um erro a ser apagado na literatura francesa.

O fato de que o próprio Poe organiza seus textos em formações hipotáticas, com toda a aparência de fluência, não torna o seu caso análogo ao de Georges Sand. A francesa seria cúmplice da indolência mental burguesa ao tentar dar um aspecto natural à narrativa, de modo que seu leitor se sentisse confortavelmente assistindo às cenas de uma vida se desenrolarem diante de si. Poe, por outro lado, afasta-se da escrita como simulacro do natural, dando à retórica ares de artificialidade teatral para que o leitor não perdesse, com a espetacularidade do narrado, a espetacularidade da narração. Edgar Allan Poe estava heroicamente fechando uma era em face da emergência da modernidade. Tendo explorado as últimas fronteiras do romantismo, sua obra tem o poder de tornar inócua qualquer tentativa posterior naquela direção, pois, a partir dela, toda produção romântica terá um inevitável caráter de pastiche ou paródia.

Se concordarmos que a empresa de Poe tinha como um pressuposto necessário a colocação em primeiro plano da escrita como aquilo com que o escritor tem de lutar para alcançar sua expressão (“lutar com palavras é a luta mais vã/ entanto lutamos mal rompe a manhã”), poderemos ver a pena flamejante que queimaria o papel se alguém tentasse compor *My feartt laid bare* como a exata metáfora da operação da escrita que está sempre em vias de,

consumindo-se no próprio ato de sua realização. A ironia romântica traz consigo a visão metalinguística do empreendimento literário que se tornará o próprio núcleo da literatura de vanguarda do século XX. Nesse sentido, seu projeto traz consigo desde o início a impossibilidade da execução tanto devido à natureza sempre espectral do “eu” como à natureza espectral do “eu” em face da modernidade.

Assim, o *Meu coração desnudado* de Baudelaire é uma invectiva contra aqueles que acreditam poder ver um coração se desnudar na escrita. Ao presumir que Baudelaire não usou o título de Poe como mera rubrica para suas notas esparsas, reconhecemos que o poeta francês buscou expor-se por inteiro nas poucas páginas que, no entanto, não conseguem abalar o leitor do século XXI. Onde estará a falha? Na nudez insuficiente de Baudelaire? Na sensibilidade amortecida do leitor atual? Não seria a injunção de Poe menos ousada do que ele quis fazer parecer? Proponho que se entenda o título de Poe e Baudelaire não como implicando uma revelação da interioridade de um indivíduo, mas como uma afirmação da disposição de encarar o mundo – e a papel em branco – da forma mais desguardada possível, deixando de lado os filtros com os quais manipulamos as condições externas da emergência do eu. Expondo-se ao vendaval da modernidade, aquele mesmo que na imagem de Walter Benjamin está o tempo todo empurrando o *Angelus novus* de Paul Klee em direção ao futuro – Baudelaire mostrou-se à altura do legado de Poe – nunca acomodaticio, nunca auto-indulgente – nunca um eu senão um que estivesse em permanente processo de lapidação pelas mãos do tempo. Poe levou o romantismo a seu acabamento, Baudelaire deu o passo decisivo em direção da modernidade. Para prestar contas de seu coração ele tinha de admitir tê-lo perdido para o instante. Para dar sentido a seu empreendimento teve de abandonar a narratividade e render-se ao assemblage incerto do diário.

