

## DAR SUA LÍNGUA AO CÃO

---

ANNE EMANUELLE BERGER\*

Tradução: Rita Loiola\*\*  
Maria Lúcia Dias Mendes\*\*\*

### RESUMO

O texto reinscreve o dom do poema no modelo econômico que o fundamenta inconscientemente no século XIX e busca repensar a crise do *valor* da poesia na modernidade pós-romântica à luz da nova ligação que o dom poético mantém então com o modelo da troca comercial na economia capitalista. Deste ponto de vista, Victor Hugo pertence a uma outra era de poesia: o dom do poema (aos pobres) se pensa como *caridade*; e a caridade gratifica o poeta em retorno com um ganho simbólico, sem valor comercial declarado, mas capaz de adornar a poesia com uma aura religiosa ou de conferir ao lirismo os acentos revolucionários de uma poesia humanitária. Esses valores caem por terra com o fracasso da revolução de 1848. A poesia, com Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, denuncia então o idealismo por meio do qual ela contribuía para a dissimulação

---

\* Anne Emmanuelle Berger é professora de literatura francesa e estudos de gênero na Universidade Paris 8 Vincennes, em Saint-Denis. Ela ensina há muito tempo nos Estados Unidos (Cornell University). Co-fundadora e primeira diretora do grupo nacional de interesse científico CNRS Institute of Gender / Universities (2012-16), ela também co-fundou o novo UMR LEGS (Laboratório de Estudos de Gênero e Sexualidade) CNRS / UPL Paris 8 / Paris Nanterre, que lidera desde 2015. Originalmente especialista em poesia do século XIX, ela também trabalhou no Iluminismo, teoria pós-colonial e política de linguagem em um contexto pós-colonial. Seu último livro, *Le Grand Théâtre du Genre. Identités, sexualités et féminisme en "Amérique"*, (Belin, 2013), foi traduzido para várias línguas. Atualmente, ela está trabalhando em um livro chamado *La fin de la sexualité?*.  
E-mail : aeb4@cornell.edu

\*\* Rita Loiola doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) com bolsa CNPq, cursando período sanduíche na Université Paris-Sorbonne pelo programa Capes/Print. Membro do grupo de Estudos Baudelairianos no Brasil, tem mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada (2016) pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre a poesia de Charles Baudelaire.

Email: rita.loiola@gmail.com

\*\*\* Maria Lúcia Dias Mendes é professora de Língua e Literatura Francesa no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNIFESP (Universidade Federal de São Paulo), Guarulhos.  
Email: mldm@uol.com.br

da dimensão política e social do “pauperismo”. E, ao mesmo tempo em que aprende a se *monetarizar* de outra maneira, ela busca “dar sua língua aos cães”, permitindo ao real desidealizado da miséria retornar, em toda a sua violência, para a cena do poema.

PALAVRAS-CHAVE: dom do poema; cão; modelo econômico; Baudelaire.

---

Em janeiro de 1830, um comitê de apoio operário da região de Rouen pede que Hugo componha um poema em favor dos trabalhadores reduzidos à miséria após dois meses sem emprego. Hugo então escreve “*Pour les pauvres*”<sup>1</sup>, obra em versos publicada em folheto sob o título “*L’Aumône*”, vendida a um franco “em favor dos pobres”<sup>2</sup>. Uma nota acompanha o poema, enaltecendo os méritos da obra, “que eleva a um grau tão eminente a impressão dupla do talento admirável e do nobre caráter do autor”.

“*Pour les pauvres*” não é um grande poema. Mas a circunstância de sua composição e as modalidades de sua circulação evidenciam um certo número de pressupostos relativos ao que se poderia chamar de uma ideologia poética do dom<sup>3</sup>, e que determina tanto a política do poema como a economia de sua difusão.

O título recorda o ritual da missa em que um celebrante pede esmola para os pobres aos cristãos reunidos. Mas a expressão funciona também literalmente como uma dedicatória, tanto no plano da pragmática

---

<sup>1</sup> Optou-se por manter em francês os títulos e poemas deste artigo que ainda não tiveram a tradução feita para o português e, quando a tradução existir, ela será citada no corpo do texto, com referência em nota de rodapé. Em momentos específicos, em que a autora explora a sonoridade de termos franceses, foram mantidos tradução e original (N. do T.).

<sup>2</sup> O poema será publicado no ano seguinte na coletânea *Les Feuilles d’automne*.

<sup>3</sup> Em francês o termo “*don*” (“dom”, em português) tem o sentido de “talento”, habilidade inata; e também de “dádiva” ou “doação”, algo cedido gratuita e voluntariamente sem que nada seja recebido em troca, como na expressão francesa “*faire don de*”, que significa “doar”, em português. O dom, portanto, teria a acepção dupla de algo recebido gratuitamente – o talento que seria uma graça concedida pela providência divina – e/ou oferecido gratuitamente. Neste artigo, a autora emprega o termo francês “*don*”, na maior parte das vezes, nesta última acepção, ou seja, a de um objeto cedido desinteressadamente. Para homogeneizar as publicações desse dossiê, optamos por traduzi-lo como “dom”, explicitando a significação dúbia do termo (N. do T.).

da língua (a preposição “*pour*” efetua o gesto de atribuição eletiva) como no plano retórico, pois ela surge antes do corpo do poema, oferecendo-o, no sentido próprio do termo, a seus destinatários designados (oferecer, de *obfero*, é literalmente colocar na frente). “*Pour les pauvres*” faz, assim, aparecer a relação entre esmola e dedicatória, entre dar uma moeda e dar um poema (*une pièce en vers*).

Hugo faz de sua esmola poética um gesto duplo: doa um poema que se apresenta, em seu título, como uma moeda em favor dos pobres; e permite a conversão da peça em versos em uma peça de moeda, pois o poema é vendido por um franco pelo comitê de apoio.

Hugo dá seu poema aos pobres – para venda. Ele provavelmente jamais fez o que Baudelaire não hesita em fazer na Bélgica em 1865, no caso, trocar um poema por um colete. A anedota conta que Baudelaire teria pago com um poema o colete, que ele desejava, de Joseph Stevens, pintor belga de animais: como se um colete valesse um poema ou um poema um colete. Mas é preciso lembrar que “Os bons cães”, pois se trata do “poema” posicionado no fim da edição póstuma de *Spleen de Paris*, é um poema *em prosa*, e celebra não os pobres, mas os cães dos pobres.

O poema dado aos pobres é vendido em nome deles aos “ricos”, e rende no fim das contas um benefício múltiplo – material, estético, simbólico e escatológico – a todos em cujas mãos circula: aos pobres, o dinheiro; aos compradores do folheto, a posse de um tesouro poético que a nota elogiosa dos representantes dos pobres se encarrega de valorizar; a Hugo, o benefício simbólico do reconhecimento de seu talento e da nobreza de sua alma, e a garantia da salvação. “Quem dá aos pobres empresta a Deus”, lembra, com efeito, Hugo, em epígrafe ao poema, arrogando-se a paternidade do *Provérbio* bíblico que não hesita em assinar V.H.

O pedido feito a Hugo e sua generosa resposta (a doação de um poema para ser doado<sup>4</sup>) só tem sentido e eficácia porque o poeta e seus contemporâneos compartilham uma mesma crença na capacidade do poema em gerar uma grande mais-valia. O valor e o rendimento superiores do poema estão ligados, precisamente, à vocação da poesia em dar e em

<sup>4</sup> No original: *le don d'un poème de don* (N.T.)

se dar graciosamente. Um dom – “se ele existe”, nos alerta Derrida (1991) – não tem preço, pois, em princípio, não reivindica salário, já que o que é dado não se troca. O que não pode ser trocado não pode, literalmente, ser apreciado e vale mais que tudo, – ou não vale nada se medimos os valores de acordo com o mercado. Hugo e seu poema ainda fazem parte de uma época em que o dom determina o valor do que é dado. A extensão do capital simbólico descontado e liquidado por esse dom poético<sup>5</sup> tem, portanto, relação com a concepção do poema como maná divino, gênero supremo do dom, concepção que o poeta não cessa de colocar em prática e em cena.

Nem todos os poemas da época têm o mesmo rendimento, mas muitos pintam e dão esmolas soberanamente, como Hugo; humildemente, como Desbordes-Valmore; ou ironicamente, como Baudelaire e Mallarmé.

Se é assim, isso se dá antes de mais nada porque a pobreza é, como escreve o ilustre Larousse, a grande questão do século XIX; porque o cristianismo, que vivencia neste momento uma renovação, fornece o principal discurso a respeito da pobreza e dos pobres no ocidente, e a esmola é a resposta cristã ao problema da pobreza. Mas isso se dá também porque a esmola é uma espécie de dom e a questão do dom, da poesia mesma como dom e *dom da língua*, torna-se na época a grande questão da poesia. (Ouça-se ressoar na expressão dom da língua seu sentido duplo, objetivo e subjetivo do genitivo, na acepção dupla do termo: talento e oferta). Não que a poesia lírica não tenha sido sempre pensada e produzida como uma oferta. Mas, no momento em que se desenvolve a atitude e pensamento “econômico” no ocidente, “economia” de que depende o problema da pobreza em sua forma moderna<sup>6</sup>; na era do triunfo da racionalidade mercantil e contra ela, a questão da dom poético insiste, em primeiro lugar como doutrina, em seguida e, precisamente, como questão: a essência doadora da poesia é um artigo da doutrina de Kant, para quem, na realidade, todo o campo da arte é pensado na categoria do dom; e o mesmo se dá para Wordsworth: *qual é o valor da palavra?* (*what's a word*

<sup>5</sup> Em francês a expressão empregada é “*don de poème*” (N. do T.).

<sup>6</sup> Sobre este assunto, ver Simon Jarvis (1999, p. 201-202).

worth?) esta é a questão. O dom poético se torna *questão* com Baudelaire e Mallarmé, e a questão continua a ressoar, com variantes, em Benjamin, Adorno e Heidegger. Para Heidegger, é a definição e o desenvolvimento da poesia no ocidente que estão implicados na questão da possibilidade da dádiva “*in Dürftiger Zeit*”, no tempo da indigência (HEIDEGGER, 1962, p. 230-261).

Em *Scènes d'aumône* tratei da conjunção da cena da esmola e do que chamei de cena primitiva da poesia lírica, no caso, a do dom do poema, na poesia do século XIX (BERGER, 2004). Permitam-me voltar a ele por um instante.

Tratava-se, para mim, de analisar a coincidência de duas “crises de dom”: a crise da caridade e do que se costuma chamar a “crise da lírica”, em outras palavras, a crise da definição, da experiência e da prática da poesia como dom. Por crise da caridade compreendo o questionamento político e filosófico das práticas caridosas tanto pelos recebedores como pelos distribuidores tradicionais da esmola. Uma crise assim traduz a transformação da experiência social da pobreza e a modificação do estatuto simbólico do pobre na época moderna. A transformação política do fim do século XVIII e a entrada do capitalismo na era industrial no início do século XIX deram origem a uma nova pobreza. Essa “miséria moderna” é acompanhada pela emergência de uma consciência de classe na população essencialmente urbana que ela afeta. Como escreve Larousse no artigo “pauperismo” de seu ilustre dicionário, essa “miséria” é “mais ruidosa, mais impaciente, em razão, precisamente, da utilização que o trabalhador faz de seus direitos, e do sentimento de liberdade que ele adquiriu.”

Em outros termos, a afirmação revolucionária dos direitos e da igualdade entre os homens e os cidadãos deu um golpe decisivo na religião da humildade. Neste contexto, o cristianismo, referência principal em matéria de concepção e tratamento da pobreza, cessa de garantir a estabilidade da postura moral dos pobres. Os pobres não querem mais a caridade, mas a justiça. Os ricos não “amam” mais esses miseráveis “ruidosos” que exigem a igualdade em vez de pedir esmola. O debate entre

a Justiça e a Caridade assombrará, como se sabe, toda a filosofia política, social e econômica da modernidade de Proudhon e Marx até o *Ensaio sobre a Dívida* de Marcel Mauss, que deve ser lido como uma última contribuição a esse longo debate.

Quanto à crise da lírica, ela tem igualmente a ver com a transformação e os efeitos do capitalismo industrial. No “auge do capitalismo”, segundo a fórmula empregada por Benjamin para descrever a situação histórica de Baudelaire, a literatura, que é “profissionalizada”, deve aprender a se vender. Se os literatos tentam comercializar os romances, por exemplo, dividindo-os em folhetins, a poesia, que nunca se vendeu para viver e circular, mantém-se invendável. Visto que em termos comerciais o trabalho da língua, que não é quantificável, não vale nada, de quais tesouros o poeta pode, ainda, se valer e junto a quem? Por mais que a poesia repita com insistência, de Hugo a Mallarmé, a cena do dom do poema no momento em que se esgota seu poder e seu valor, ela não impede sua degradação e rebaixamento cultural, uma vez que a troca dos bens simbólicos se torna submetida ao regime (e ao culto) da mercadoria.

É o que demonstra implacavelmente “A uma mendiga ruiva”, obra de *As Flores do Mal* da seção “Quadros parisienses”. O poema encena a sobreposição entre a cena canônica da oferta lírica à dama amada e a cena da esmola a uma pobre parisiense. Adornando fantásticamente a mendiga ruiva de ornamentos que mascaram – mal – a degradação da situação da dama e de seu defensor, ele representa os dons poéticos de que ela é objeto por parte de uma multidão de “versejadores” em termos que evidenciam a solicitação sexual sob a oferta, bem como a concorrência feroz dos supostos doadores de pérolas poéticas:

Pérolas da água mais bela e clara,  
De mestre Belleau as rimas raras,  
Pelos teus fãs posto em prisão,  
Mas sempre à mão,

Criadagem de rimadores  
Que te dedica os seus primores  
E o teu sapato embaixo espia  
Da escadaria.

Muito pajem amante do azar,  
Muito nobre e muito Ronsard  
Espiarium pelo prazer  
Teu fresco ser!<sup>7</sup>

A competição dos desejos masculinos representados, e o tratamento numérico da relação entre os sexos, que culmina no cálculo explícito do lucro virtual que obterá a mendiga (“Tu *contarias* nos teus leitos / *Mais do que lírios* muitos beijos / E sob tuas leis terias já / *Mais de um Valois!*”<sup>8</sup>) leva a antiga cena da oferta cortês para a cena moderna da prostituição. Não apenas as pérolas oferecidas não valem muita coisa (quanto mais numerosas, mais rendem, mas menos valem na ordem da incomparabilidade poética), mas a profusão do dom é, na realidade, a forma “poética” que assume o mercado do sexo.

O poeta da vida moderna que frequentemente se compara a uma prostituta não deixa de fazer com que sua destinatária vislumbre os benefícios que essa desconstrução da cena lírica pode render: mais de um Valois “nos teus leitos” (os leitos são multiplicados para a ocasião) valha talvez mais e melhor que um poema único de seu gênero. A mendiga mesma espera isso, visto que o que ela quer, segundo os dizeres de seu admirador, não é uma pérola poética, nem leite como o mendigo de Hugo, ou pão como o de Mallarmé, mas “joias de vinte tostões”: “Vais espiano

---

<sup>7</sup> Perles de la plus belle eau, / Sonnets de maître Belleau/ Par tes galants mis aux fers/ Sans cesse offerts, // Valetaille de rimeurs/ Te dédiant leurs primeurs/ En contemplant ton soulier/ Sous l’escalier, // Maint page épris du hasard, / Maint seigneur et maint Ronsard/ Épièraient pour le déduit/ Ton frais réduit !  
Tradução de Mário Laranjeira (BAUDELAIRE, 2001, pp. 105-106).

<sup>8</sup> Tu *compterais* dans tes lits / *Plus de baisers* que de lis / Et rangerais sous tes lois / *Plus d’un Valois*”. Tradução de Mário Laranjeira (BAUDELAIRE, 2001, pp. 106).

nos desvãos / As joias de vinte tostões / De que não posso, oh! Perdão! / Fazer-te dom”<sup>9</sup>, escreve Baudelaire na penúltima estrofe.

A escolha das joias confirma que a problemática da oferta e da procura neste poema diz respeito ao registro do desejo e não ao da necessidade, último golpe desferido no espírito da esmola católica. Sobretudo, a menção dos “vinte tostões” faz valer, no sentido próprio do termo, a natureza excepcional da recusa categórica do locutor ao desejo que ele atribui à mendiga: “Vais espiando / As joias [...] / De que não posso, oh! Perdão! / Fazer-te dom”. Vinte tostões não é muita coisa. O que o locutor se propõe a dar a ela, no fim das contas e no fim do poema, é literalmente menos que nada, pois ele não pode mesmo oferecer a ela, diz ele, as joias do pobre.

Mas isso sem contar com os recursos da língua. No momento em que o locutor proclama o caráter absoluto de seu não-dom, o dom se exhibe mais que nunca no poema: “*Tu vas lorgnant [...] / Des bijoux[...] / Dont je ne puis, oh! pardon! / Te faire don./ Va donc, sans autre ornement [...]*”<sup>10</sup>. Don(t), don don, don(c)!, entoa o texto. Ausência de dom, a não ser o som do “dom”, portanto o dom do som. O poeta não quer nem pode pagar o preço do desejo da mendiga. Quanto a ela, ela não se interessa por esse dom cem por cento puro som poético. O poema em seu todo atesta desse modo a contaminação da cena lírica pelo comércio e, ao mesmo tempo, sua impossível inscrição nele.

A mendiga adornada substituiu o “*mendiant puissant au ciel*” celebrado por Hugo em “*Pour les pauvres*”. A crise da caridade fez o pobre perder sua auréola e atesta essa perda. A crise do lirismo põe fim à sacralidade do poeta em sua qualidade de eleito da língua, de distribuidor gracioso de seus tesouros e seus poderes. Quando o pobre e o poeta veem, cada um, sua auréola cair na lama da cidade moderna, o que ou quem entra em cena? O cão.

<sup>9</sup> Tu vas lorgnant en dessous / Des bijoux de vingt-neuf sous / Dont je ne puis, oh! pardon! / Te faire don.”

<sup>10</sup> “Vais espiando / As joias [...] / De que não posso, oh! Perdão! / Fazer-te dom. / Vai, pois, sem outro adereço [...]” (LARANJEIRA, 2001, p. 106).

Se o leitor não acredita, releia “*Haine du pauvre*”, poema escrito por Mallarmé como para confirmar a dupla crise de dom (de caridade e poética) diagnosticada por Baudelaire alguns anos antes.

O poema ilustra e teoriza a falência do regime cristão do dom: ele representa um doador “pouco devoto” que dá uma lição ao pobre ao qual se dirige, ao mesmo tempo em que lhe “joga” vinte tostões em termos ambíguos. O donatário é aviltado em vez de ser elevado por essa esmola, e o doador não perde nada, logo não ganha nada – e principalmente não ganha o céu – ao abandonar sua moeda “*Pense que tu l’as, / Parce que j’en tiens trop ou par simple méprise*”. Sem perspectiva de retribuição divina, não resta grande coisa do suposto “amor” do pobre que motiva a esmola tradicional.

A chave do regime filosófico e metafórico dessa contra esmola é dada no segundo verso do segundo terceto “*Tu comprends que le pauvre est le frère du chien*”. O poema pode ser lido de uma ponta a outra como o desenvolvimento rigoroso dessa tese, após a menção ao “ruivoir dos pelos” do pobre no primeiro terceto, que “bestializa” de início esse mendigo ruivo, como nota Steve Murphy em sua excelente análise do poema (MURPHY, 1988, p. 176-189), passando pela comparação do pobre a um chagal, tipo de cão selvagem, que “*rampe à plat ventre après qui le bafoue*” até a cena da humilhação do pobre, literalmente tratado como cão pelo locutor. Depois de lhe ter dado a ordem de “*lamber*” sua moeda, este último desfere ao pobre um último duro golpe: “*A bas!... – les deux genoux!... – la barbe dans la boue!*”

Dizer que “*le pauvre est le frère du chien*”, é jogar para desviar os sentidos por sobre o idioma e a mensagem cristãs. O “irmão” designa em princípio meu próximo, humano, no interior de uma certa comunidade espiritual. Se a esmola tem por objetivo “mitigar certas manifestações extremas de diferenciação social” legitimando-as, como nota Georg Simmel em seu ensaio de 1908 sobre os pobres, ela tem também por função tecer o laço social e simbólico entre doador e donatário. A doutrina cristã da salvação destaca a participação do doador e do donatário na comunidade social enquanto comunidade espiritual pelo próprio ato da

caridade. O pobre a quem eu dou a esmola se torna meu irmão (e eu o dele) por essa razão. Mas o irmão do cão, portanto de um ser que não figura nas estruturas elementares do parentesco humano é ainda meu “irmão”? Por certo Mallarmé rima “cão” com “cristão” sublinhando assim, sob a aparente distância semântica dos termos, sua proximidade gráfica-fônica. Mas a designação de “cristão”, com a qual o locutor “pouco devoto” gratifica o pobre, é convertida em escandalosamente pejorativa por sua associação com outra figura animalesca da abjeção no poema: o “chacal”, diretamente saído da “fauna dos vícios” baudelairianos, como lembra Steve Murphy: “*Comme un chacal sortant de sa pierre, ô chrétien! / Tu rampes à plat ventre après qui te bafoue*”. O que pode querer dizer ser “cristão” como um chacal, e o que pode [querer dizer] aliás o pobre “cristão”, se seu benfeitor não o é? A associação “*chien/chacal/chrétien*” (“cão/ chacal/ cristão”), reforçada pela aliteração gráfica do “ch”, sublinha o carácter inoperante da referência cristã e aproxima o “cristão” ironicamente interpelado do cretino que ele é aos olhos do locutor.

Mallarmé não quis incluir “*Haine du pauvre*” na edição autorizada de suas *Poésies*, publicadas logo após sua morte. Em seu lugar está “*Aumône*”, que precede, em uma distribuição calculada, a composição intitulada “*Don du poème*”. Mais preciosamente mallarmeano, “*Aumône*” é também muito menos escandaloso que “*Haine du pauvre*”. O cão desapareceu e, com ele, o cortejo de figuras e enunciados relacionados a ele. O pobre, a partir daí qualificado de “Mendigo”, depois de “velho deus”, reencontra pela via do poema um acesso à abóbada estrelada, à semelhança do “mendigo” de Hugo. Ele reata, como este último, com a comunidade humana como comunidade espiritual. E mesmo se o doador dessa estranha e soberba esmola incita o mendigo ao pecado e ao esplêndido desamparo divino, o último verso do poema não faz menos que selar a renovação de um certo pacto antropoteocrático entre Deus, o poeta e seus irmãos humanos: “*Et surtout, ne va pas, frère, acheter du pain.*”

Que alguém seja bom ou mau cristão, a fraternidade e a preocupação com o outro cessam no limiar da humanidade. Ninguém jamais fez a

caridade a um cão<sup>11</sup>. E se não se faz a caridade ao cão como cão, não se faz também a caridade ao pobre como cão. O que se faz a ele então? Ordena-se que se porte, contra a vontade, como um animal, ou o espancamos, como Baudelaire e seu leitor com excesso de obras filantrópicas. E eis a razão pela qual, logo que o rico cessa de estender a mão ao pobre ruidoso demais que ele abomina, tantos cães agredidos apontam silenciosamente seu focinho na poesia da época. (Note-se que o pobre a quem o locutor mallarmeano doa seu ódio permanece em silêncio).

Entre 1830 e 1870, bate-se em um cão em poesia: “*La race de Paris*”, escreve Auguste Barbier (1841) em “*La Cuve*”, “*c’est le pâle voyou[...]* / *C’est cet enfant criard que l’on voit à toute heure / Battant les maigres chiens [...]*.” A silhueta da pobre cadela espancada aparece furtivamente em “Os assentados”, de Rimbaud: “Ademais têm a mão invisível que mata: / Filtram, voltando à calma, esse veneno vil / Que há no olhar sofredor do cão que se maltrata, / E sentimo-nos suar, dentro de atroz funil.”<sup>12</sup> Os “Pobres na igreja”, do mesmo Rimbaud, são “felizes, como cães humilhados (...)”<sup>13</sup> (Note-se a justaposição surpreendente dos adjetivos em francês “*heureux*” e “*humiliés*” que a aliteração gráfica em “h” une com ironia; é no interior da igreja, mãe dos humildes, que se efetua, segundo Rimbaud, a transformação moderna do humilde em humilhado). Por mais que o “*barde de Temrah*”, personagem dos *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, seja pagão, ele partilha com o Eclesiastes o mesmo desprezo pelo cão: “*Étranger, réponds-moi*”, diz ele orgulhosamente ao cristão que busca lhe converter: “*sais-tu ce qu’est un lâche? / Moins qu’un chien affamé qui*

<sup>11</sup> Podemos certamente amar um cão com um amor “animal”, demonstrando essa *piiedade* sem cálculo de benefícios escatológicos ou narcisistas, da qual Rousseau encontrava justamente a fonte e o modelo nos animais.

<sup>12</sup> “*Puis, ils ont une main invisible qui tue: / Au retour, leur regard filtre ce venin noir / Qui charge l’œil souffrant de la chienne battue / Et vous suez pris dans un atroce entonnoir.*” Tradução de Ivo Barroso (RIMBAUD, 1995, p. 125).

<sup>13</sup> “*heureux, humiliés comme des chiens battus*”. Tradução de Ivo Barroso (RIMBAUD, 1995, p. 149).

*hurle sous les coups!*” Não me esqueço, certamente, da “eloquência muda desses olhos suplicantes”<sup>14</sup> do pobre encontrado pelos dois amigos de “A moeda falsa”. Como “homem sensível que sabe lê-los”<sup>15</sup>, o narrador dessa parábola moderna não deixa de “[encontrar]” nos olhos do pobre “algo de semelhante a essa profundidade de sentimento complexo nos olhos lacrimejantes dos cães açoitados”<sup>16</sup>. O texto sugere, assim, a relação metonímica, senão metafórica, entre a figura do cão açoitado e aquela do pobre trapaceiro. Enfim, mesmo o sol morde os cães em Baudelaire. A bela Doroteia, negra langorosa sonhada por Baudelaire em *O Spleen de Paris* se pavoneia em uma cidade “na hora em que mesmo os cães uivam de dor sob o sol que os morde”<sup>17</sup>. A mordida do sol, ou dito de outra forma, seu tornar-se cão em favor de uma dessas hipálages audaciosas que caracterizam o poeta, assinalam, talvez alegoricamente, o fim de um certo “heliocentrismo” poético. Derrida forjou o termo para designar a cadeia analógica e metonímica que liga a figura solar, (o bom) Deus, o (bom) rei e o logos poético na onto-teologia romântica. E essa corrente é precisamente descrita por ele como uma corrente de dons, ou do dom (DERRIDA, 1975, p. 55-93). Deus e o rei mortos, o circuito dos dons é interrompido, a poesia se torna canalha (ou seja, literalmente, se torna “canina”), o sol morde e os cães agredidos dirigem suas queixas ao astro assassino: “canipoética” do desastre.

O cão aparece, então, com o pobre moderno e em seu lugar no momento em que pesa sobre este último a ameaça de uma exclusão radical da troca simbólica e da comunidade social, portanto, de uma certa definição de humanidade (o que é ressaltado pelo termo “excluído” empregado atualmente em lugar do vocábulo “pobre”, caído, como sua

---

<sup>14</sup> “*l'éloquence muette des yeux suppliants*”. Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras (BAUDELAIRE, 2018, p. 67).

<sup>15</sup> “*homme sensible qui sait y lire*” (BAUDELAIRE, 2018, p. 67).

<sup>16</sup> “*quelque chose approchant cette profondeur de sentiment compliqué, dans les yeux larmoyants des chiens qu'on fouette*” (BAUDELAIRE, 2018, p. 67).

<sup>17</sup> “*à l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord*” (BAUDELAIRE, 2018, p. 59).

conotação cristã, em desuso). É por essa razão que o cão é, como o pobre, um cão das cidades, e que, além disso, é um cão abandonado, solto e livre.

Em “*Le Spleen*”, poema proto-baudelairiano de Barbier publicado no início dos anos 1840, o locutor interpela nestes termos o Tédio que corrói sua época: “*Au sein de nos cités, fantôme solitaire, / Jour et nuit l’on te voit, maigre et décoloré, / Courir on ne sait où comme un chien égaré.*” Esse cão alegórico, “solitário”, “magro” e “perdido” “no seio de nossas cidades”, prenuncia a evocação literária dos cães de Bruxelas em “Os Bons Cães”: no qual Baudelaire canta “os cães calamitosos, sejam aqueles que erram, solitários, nas ravinas sinuosas das imensas cidades, sejam aqueles que disseram ao homem abandonado, com olhos pestanejantes e espirituais, ‘Me leve contigo, e de nossas duas misérias nós faremos talvez uma espécie de felicidade!’”<sup>18</sup> Mas o espectro do cão errando na cidade se perfila já em alguns poemas de *As Flores do Mal* que, se não são tão explicitamente “canigráficos” quanto “Uma carniça”, sugerem associações interessantes. Penso nos retratos fantásticos de “Os sete velhos” e de “As velhinhas”, encarnações desses novos tipos de miseráveis parisienses observados pelo poeta. Um desses velhos, escreve Baudelaire, “não era curvo, mas quebrado [...] / Tanto mais que o bastão, que a seu perfil convinha, / Lhe dava o ar retorcido e o ímpeto incorreto // De um quadrúpede enfermo ou judeu de três patas.”<sup>19</sup> A imagem do animal ferido retorna à propósito das “velhinhas”, esses “monstros disformes” que “arrastam-se, assim como animais feridos”. Ora, que “quadrúpede” circula solitário nas cidades modernas, senão, como notam Barbier e Baudelaire, o cão? Haveria muito a se dizer sobre a condensação das figuras do velho – o pobre espancado por Baudelaire é descrito como um velho e o pobre insultado por Mallarmé

<sup>18</sup> “chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes, soit ceux qui ont dit à l’homme abandonné, avec des yeux clignotants et spirituels: “Prends-moi avec toi, et de nos deux misères nous ferons peut-être une espèce de bonheur!”. Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras (2018, p. 109).

<sup>19</sup> “n’était pas voûté mais cassé [...] / Si bien que son bâton parachevait sa mine, / Lui donnait la tournure et le pas maladroit // D’un quadrupède infirme ou d’un juif à trois pattes.” Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1995, pp. 174-175).

é tratado como “velho espectro”, – do animal amputado, do pobre e do judeu, esses escorraçados, mutilados, desprezados da modernidade. A comparação de Baudelaire nos convida, em todo caso, a pensar em conjunto as figuras do judeu errante e do cão errante.

Certamente, o *topos* do cão errante corresponde a uma realidade da época e depende da “questão social” e de seu tratamento político. Uma campanha foi lançada no início do Segundo Império para limitar o número de cães errantes em Paris, no mesmo momento em que a vagabundagem se tornou um delito. Um decreto obrigava então os proprietários de cães a declarar sua existência em um registro municipal. Os cães não registrados, sem casa ou donos, eram aprisionados e mortos<sup>20</sup>. A solidão do cão errante “no seio” da cidade fervilhante, e a solução final aplicada para resolver esse problema demonstram tanto a ruptura da aliança entre o homem e o animal quanto a desintegração do corpo social, inerentes à civilização urbana.

Mas a insistência particular desse motivo na poesia da época e a propensão desta última a acolher o pobre cão maltratado entre suas linhas, enquanto o romance não parece demonstrar tal interesse, incentivam, talvez, a ler essa canifilia menos como o sinal de uma conversão da poesia ao realismo social do que uma prova suplementar de sua inclinação à alegoria. Se a poesia dá lugar ao cão é porque os poetas reconhecem nele uma figura da condição da poética moderna. O trabalho da alegoria é simplesmente esboçado em “Os Bons Cães”, texto que celebra certamente os cães maus, essas flores caninas do mal (pois somente os cães maus são bons para Baudelaire), sob a espécie dos “pobres cães, os cães miseráveis, aqueles lá que todo mundo rejeita, como pestíferos e piolhentos, exceto o pobre com o qual eles estão associados, e o poeta que *os mira com um olhar fraterno*.”<sup>21</sup> (O destaque é meu). Essa

<sup>20</sup> Sobre este tema, cf. Richard Thomson (1982, p. 323-337).

<sup>21</sup> “*pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte, comme pestiférés et pouilleux, excepté le pauvre dont ils sont les associés et le poète qui les regarde d’un œil fraternel.*” Tradução em português de Isadora Petry e Eduardo Veras (BAUDELAIRE, 2018, p. 108).

fraternidade declarada entre o cão e o poeta, que distingue Baudelaire de Mallarmé, se acha confirmada mais adiante pela extraordinária descrição da atenção dada por dois cães esfomeados à confecção de uma “obra sem nome” (expressão destacada por Baudelaire) “que está sendo cozida na frigideira aquecida”<sup>22</sup>. A “poêle” (frigideira) em questão, que se diferencia do “poème” (poema) por uma letra somente, é evidentemente uma “poêle” (frigideira) de poesia. A alegoria se torna explícita, alçada ao posto de princípio de organização textual, com “Chiens” (no plural), poema de Verlaine que faz parte do conjunto de prosas abertamente imitadas de *Spleen de Paris*, as *Mémoires d'un veuf*. “Le grand Baudelaire a chanté les bons chiens de la paresseuse Belgique. Moi, chétif, je veux essayer de dire un chien de Paris”, anuncia de início o “pobre Lélian”. O “cão de Paris” “dito” por Verlaine é o autorretrato do artista como cão: boêmio, devasso, frequentador do café ou da taberna, “flâneur et fier dans son genre” (o gênero canino), é a alegoria heroico-cômica do poeta moderno. O esquete que se segue à declaração inicial é construído por um jogo de substituição metonímica e metafórica entre “cão” e “poeta”. O sujeito que relata o contempla de “muito alto”, mas essa elevação do poeta é menos o sinal de seu nível espiritual de vista que o indício de sua pobreza. O poeta moderno não é mais o “príncipe da altura”<sup>23</sup> mas o rei dos pobres, e é por essa razão que Verlaine e Baudelaire habitam sob os telhados, posição no espaço urbano da qual cada um tira um partido simbólico e efeitos de perspectiva inéditos. O cão observado pelo narrador permanece no meio da rua. Absorvido por seus jogos eróticos, ele ignora extraordinariamente os veículos que se apressam em torno dele, correndo o risco de ser atropelado. Evidentemente, ele não tem nem lar nem dono. É um acaso se, ocupando dessa maneira o meio da sarjeta e desafiando com despreocupação a condição do pedestre moderno, ele se encontra exatamente no lugar do cisne que se bate tristemente no

<sup>22</sup> “œuvre sans nom” [...] “qui mitonne sur le poêle allumé” (BAUDELAIRE, 2018, p. 110).

<sup>23</sup> “prince des nuées”. Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1995, p. 108).

chão no poema de Baudelaire, ou ainda da auréola do poeta caída na “sujeira do asfalto”<sup>24</sup> parisiense graças ao caos do tráfego? A derrota do cisne e do albatroz indicam o triunfo do cão. O cisne se tornou “cí[s]nico”. E o “orgulho” desse cão solitário que se entrega aos prazeres a despeito de uma civilização urbana que, no entanto, o condenou ao abandono e à vagabundagem mortal, fazem dele, se se pode dizer isso, a figura ideal do poeta caído. É por essa razão que o amigo e colega do narrador, que Verlaine qualifica de poeta “*cínico*”, destacando esse epíteto, exclama, para terminar: “*A sa place qui de nous pourrait encore en faire autant?*”

Mas o “cão” não é somente o sujeito do discurso. Ele se esgueira por toda a língua do texto. Vemos que se perfila em anagrama desde a primeira caracterização que o locutor faz de si mesmo (“*Moi, chétif [...]*”). Ele se estende em todas as letras na frase seguinte no sobrenome “*Richepin*”, outro cantor do cão convocado por Verlaine nesta espécie de antologia canigráfica. Ele desliza sob as saias das mulheres graças à evocação das “*trottins*”<sup>25</sup>. Enfim, ele rima com “*mien*” na expressão deliberadamente incorreta – estilo um tanto canalha –: “*voici le mien de chien*”. Confundindo “*chien*” e “*mien*”, a rima confirma formalmente o que está em jogo no texto.

Este (pobre) poeta de (vida de) cão – ouça-se nesta expressão o eco e a revisão de valores de um insulto conhecido – é, portanto, talvez a figura mais emblemática da coincidência histórica entre a crise da caridade e a crise do lirismo. Mas o que acontece à poesia quando o poeta “confraterniza” com o cão? Quando, longe de demonstrar a compaixão que um ser humano pode experimentar por um animal tendo a certeza de suas diferenças, o poeta experimenta e proclama a comunhão de suas espécies?

---

<sup>24</sup> “*fange du macadam*”. Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras (BAUDELAIRE, 2018, p. 99).

<sup>25</sup> Assim eram chamadas as empregadas das costureiras, responsáveis por pequenos serviços, como entregas e compras. (N. do T.)

É sobre isso que quero falar para concluir, mas, primeiro, permitam-me fazer uma confissão: levei tempo para ver todos esses cães que convoco aqui surgirem no rastro dos pobres, enquanto me interessava por esses últimos. Minha cegueira era, sem dúvida, duplamente influenciada, e não sou a primeira, infelizmente, culpada disto. Tomemos o caso de Baudelaire, visto que ele é indiscutivelmente o principal abatedor de cães em poesia: vocês sabem tão bem quanto eu que seus leitores só o consideravam por seus gatos. “Os gatos” foi, aparentemente, o poema mais reproduzido durante a vida de Baudelaire. E é também o soneto que deu origem às leituras críticas mais célebres e numerosas a partir da análise feita por Roman Jakobson e Lévi-Strauss. Mesmo Benjamin, apesar de dissimulado atrás do *flâneur* urbano e tão apto a ler o livro da vida moderna, não viu passar os cães. Foi preciso esperar os trabalhos de Richard Burton e de Steve Murphy para que começássemos a nos preocupar com eles<sup>26</sup>. Minha hipótese é que esse privilégio dado aos gatos está ligado, por um lado, à persistência de uma certa concepção de poesia e, por outro, à solidariedade entre o pacto lírico tradicional e o pacto antropoteocrático que exclui os bichos da ligação do homem a Deus, ou seja, a sua divindade. Os gatos não ameaçam esse acordo sagrado da mesma maneira que os cães.

Tentarei me explicar seguindo neste momento as pegadas dos cães de Baudelaire, ou melhor, do cão Baudelaire.

Pois Baudelaire sempre foi um pouco cão. De seu *Conselhos aos jovens literatos* a “Os Bons Cães” passando por “Uma carniça” e “As viúvas”, ele não cessou de procurar “pasto”. A palavra “pasto”, nos recorda o dicionário, designa “tudo que serve de alimento aos animais”. Não é um acaso se ela se torne, em Baudelaire, um termo privilegiado, que sirva para qualificar tanto o objeto do desejo poético como a natureza desse desejo. Ela aparece em seus *Conselhos* para designar um objeto tão pouco

---

<sup>26</sup> Cf. Richard Burton (1994, pp. 466-486) e Steve Murphy (2003).

espiritual mas também poeticamente (deveria talvez dizer prosaicamente) evocador quanto uma cadela, no caso, uma mulher: a “mulher honesta”, nota Baudelaire no capítulo das “amantes”, “é pasto medíocre para a alma despótica de um poeta”<sup>27</sup>. Em contrapartida, suspeitamos, “o poeta e filósofo” que dividem a observação gulosa das “Viúvas”, “poema em prosa” de *Spleen de Paris*, conseguem satisfazer “suas ávidas conjecturas” no “pasto certo” que oferece o espetáculo da miséria<sup>28</sup>. A perspectiva de tais banquetes da miséria recorda o festim da cadela em “Uma carniça” e a “atenção de feiticeiros” que os bons “cães saltimbancos” dispensam à “obra sem nome que está sendo cozida na frigideira aquecida”<sup>29</sup>.

Há uma distância do poeta que busca “pasto”, alimento nada menos que ideal para animais esfomeados, para aquele que doa um poema, maná espiritual, mesmo se o “pasto” em questão é metabolizado e excretado em forma de texto. A diferença principal é que um come, ou se apresenta como alguém que consome alimentos sórdidos, e o outro oferece como prato alimentos sublimes (pois um dom é por definição “nutritivo”, como nos lembra a etimologia da palavra – *dos, dosis* – e os rituais de hospitalidade de que são tanto o arquétipo como o protótipo).

Por certo a oposição aparente da cadela e do poeta em “Uma carniça” parece contradizer essa afirmação. Lembremo-nos de que o poema coloca em cena três protagonistas: o poeta-locutor, sua companheira, e uma cadela. Reescrevendo cinicamente o lugar-comum ronsardiano, Baudelaire

<sup>27</sup> “*est une médiocre pâture pour l’âme despotique d’un poète*”. Tradução de Joana Angélica D’Ávila Melo (BAUDELAIRE, 1995, pp. 563-564).

<sup>28</sup> “É sobretudo a esses lugares que o poeta e o filósofo gostam de dirigir suas ávidas conjecturas. Ali há um pasto certo. Pois se há um lugar que eles desdenham visitar, como eu insinuava há pouco, é sobretudo a alegria dos ricos”. (“As viúvas”). Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras (BAUDELAIRE, 2018, p. 33).

“*C’est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment à diriger leurs avides conjectures. Il y a là une pâture certaine. Car s’il est une place qu’ils dédaignent de visiter, comme je l’insinuais tout à l’heure, c’est surtout la joie des riches.*” (“Les Veuves”).

<sup>29</sup> Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras (BAUDELAIRE, 2018, p. 110). “*l’attention de sorcier*” que les bons “*chiens saltimbanques*” accordent à “*l’œuvre sans nom* qui mitonne sur le poêle allumé.”

atua para evocar a mortalidade de sua companheira convidando-a sadicamente a reconhecer o futuro que lhe espera no corpo putrefato que se oferece aos olhos na curva de um caminho. A putrefação do corpo torna impossível sua identificação e torna, assim, perigosamente obsoleta a distinção entre animalidade e humanidade. Entretanto, o poeta se dedica a atribuir um gênero, ou um sexo, a essa carniça, multiplicando as metáforas e comparações que a tornam feminina. Baudelaire costuma declarar: a mulher está no âmbito do corpo animal. O corpo como corpo animal é mortal, logo a mulher é mortal. Diante do espetáculo da carniça, o “nós” inicialmente harmonioso do casal amoroso cede lugar à oposição do “Eu” imortal e do “Vós” destinado à morte. O poeta que, como tal, escapou da morte de antemão e, portanto, também da vida, parece afirmar aqui sua cumplicidade com a lógica antropoteocrática que pede o sacrifício do animal e da animalidade a fim de garantir a ascensão divina do sujeito humano masculino. Disse que os alimentos poéticos privilegiados por Baudelaire são próximos do animal. Ora, aparentemente, não há mais que dois consumidores, ou melhor, duas consumidoras em “Uma carniça”: a “*vermine*” (verme), metonímia animal da morte, que “vai de beijos vos comer”<sup>30</sup> se você for uma mulher, e a cadela. A cadela solitária e perdida se parece com a carniça por meio de seus nomes (as palavras “*chiennne*” e “*charogne*” soam em conjunto em seu início e fim) e pelo sexo (as duas são fêmeas). Como animal vivo destinado à morte, ela está também no âmbito da mulher mortal. E porque ela é viva e miserável, ela tem fome de carne, fresca ou não. Não há vida sem “*viande*” (carne) (*vivanda*), sem que um ser vivo seja condenado à morte pela vida.

Os deuses, que são imortais, não comem carne. A eles estão reservadas a forma e a essência divinas: néctar e ambrosia. Cristo é frugal. É um pobre, mas não um faminto. Quando ao gato, se acreditamos em Baudelaire, e nisto conforme a quantidade de mitologias antigas e orientais, ele é mais “deus” que “animal”: “Julga, preside e leva a sério / Cada coisa

---

<sup>30</sup> “*vous mangera de baisers*”. Tradução de Mário Laranjeira (BAUDELAIRE, 2001, p. 52).

do seu império, / Quem sabe é fada ou divindade?”<sup>31</sup> Uma fada jamais tem fome. Fada ou deus, masculino e feminino, o gato baudelairiano é o contrário de um cão de rua. Ele reina em sua casa e não vai atrás de pasto. Os gatos de Baudelaire sentem e aspiram o perfume, essência divina. O cão miserável sente a carne, a vida mortal, e a fome que o morde até a morte faz ressurgir nele o temido lobo. Nenhuma surpresa que ele seja alérgico a perfume, como o cão do poema em prosa chamado “O cão e o frasco”, que, nos dizeres de seu dono irritado, prefere o dejetos e o excremento aos perfumes delicados. Eis porque o gato convém melhor que o cão a uma certa poesia e a uma certa poética.

Ressaltei a oposição sexual e conceitual da carne (podem escrever “cara”<sup>32</sup>) e do “espírito”, portanto, da cadela e do poeta em “Uma carniça”. Uma é pressionada a reaver seu pedaço e a continuar o trabalho de decomposição física do “esqueleto”. O outro está ocupado em compor versos preservando “a forma e a essência divina / De amores a se desfazer!”<sup>33</sup> Mas isso não é tão simples. Primeiro, porque a última estrofe do poema diz claramente que a decomposição mortal de seus “amores”, obra dos esforços conjuntos da morte e da cadela, é o pré-requisito necessário à composição poética. Depois, porque a disposição da cena sugere outra leitura. A cadela, retirada a uma certa distância, envolve com seu olhar tanto o casal de transeuntes como a carniça. Nesse sentido, sua posição é comparável à do transeunte que, ele também, contempla a carniça e percebe a cadela. Se a cadela rivaliza com o verme, o poeta ocupa, literalmente, a posição da cadela junto à carniça. Ele manifesta a mesma avidez em se apropriar “poeticamente” da carniça, provocando assim a “irritação” da primeira. Nem um nem outro quer largar sua presa.

---

<sup>31</sup> “ Il juge, il préside, il inspire / Toutes choses dans son empire ; / Peut-être est-il fée, est-il dieu ? ” (BAUDELAIRE, 2001, p. 71).

<sup>32</sup> A autora faz um jogo com a sonoridade das palavras em francês “ chair ” (“carne”) e “ chère ” (“cara”), que soam de maneira muito semelhante na língua. (N. do T.)

<sup>33</sup> “ gardant la forme et l’essence divine / De [ses] amours décomposées ” (BAUDELAIRE, 2001, p. 52).

Mas se o cão e, mais ainda, a cadela, que é um cão superlativo na animalidade e na abjeção em virtude de sua feminidade, fazem aparições tão notáveis quanto ignoradas em *As Flores do Mal*, será sobretudo na prosa de Baudelaire que deixarão marcas indeléveis. A palavra “cão” figura duas vezes no título em *O Spleen de Paris* (“O cão e o frasco” e “Os Bons Cães”). Contam-se trinta e quatro ocorrências do termo na coletânea, às quais devem ser acrescentadas as diversas antonomásias do animal. Inversamente, os gatos parecem ter desaparecido do campo de visão do *flanêur*. A passagem do verso à prosa e do apartamento à rua, seria, portanto, extensiva ao deslocamento dos gatos para os cães. Essa afinidade da prosa com o cão, que aproxima Baudelaire de Flaubert<sup>34</sup>, acha-se confirmada por múltiplos indícios. Assim, em dois textos contemporâneos e explicitamente ligados, “Bem longe daqui”, poema em versos, e “A bela Doroteia”, poema em prosa, o primeiro não menciona os cães, enquanto o segundo, já citado, os expõe à mordida do sol. Essa nova carga de animais demonstra uma mudança de “animus” da poesia. Vejo nisso, como disse, um indício e um sintoma da ruptura do pacto lírico.

O que acontece com a poesia quando o poeta confraterniza com o cão? – perguntava-me mais acima. Ela se decompõe. Essa decomposição tem um nome e um lugar: a Bélgica. Pois é sobretudo nas prosas belgas de Baudelaire, lugar de máxima concentração do animal canino, que as consequências desse “encaninamento” são sentidas.

Já disse que o poema em prosa “Os bons cães” foi escrito na Bélgica e dedicado a um pintor belga cujo colete era cobiçado por Baudelaire.

Mas é preciso ler o ilegível *Pauvre Belgique!* para se persuadir que o cão, em Baudelaire, é essencialmente um tema, uma coisa e um animal “belgas”. Se as aparições do cão são numerosas em *O Spleen de Paris*, elas serão superabundantes neste último texto. O redator deste estranho

---

<sup>34</sup> É conhecida a famosa exclamação de Flaubert em carta à Louise Colet : “ *Quelle chienne de chose que la prose !* ” (“Que coisa mais cadela que é a prosa !”). (Carta a Louise Colet, 22 de julho de 1852).

panfleto espera, aliás, como indica na segunda seção, escrever “ *un chapitre sur les chiens, en qui semble réfugiée la vitalité absente ailleurs* ”.

Não é de se surpreender que a miserável Bélgica, lugar da abjeção e objeto de execração para Baudelaire, seja o templo dos cães. Mas os poucos críticos que arriscaram um comentário sobre este texto e que ressaltam “sua verve mordaz” sem chegar a conclusões, não parecem ter percebido que o preconceito aparentemente racista de Baudelaire contra os belgas não é o de um francês, nem mesmo o de um humano, mas sim o de um animal maldito: “Terminarei este pequeno livro, que, em suma, me obriga a afiar minhas garras”, escreve ele a respeito disto a Ancelle em carta de 13 de outubro de 1864. E de acrescentar: “Eu me servirei delas mais tarde contra a França” (BAUDELAIRE, 1973, p. 409). Mesmo discurso ao mesmo destinatário um mês mais tarde, em 13 de novembro: “Este livro sobre a Bélgica é, como lhe disse, um ensaio de minhas garras. Eu me servirei delas mais tarde contra a França. Eu exprimirei pacientemente todas as razões de meu desgosto com o gênero humano.” (BAUDELAIRE, 1973, p. 421). Meu amigo Steve Murphy, grande conhecedor de seres vivos com garras e com unhas, me fez perceber que são os gatos em vez dos cães que afiam suas garras. Segundo ele, o animal Baudelaire que afia aqui suas garras textuais não pode, portanto, ser um cão. De um ponto de vista estritamente zoológico, ele talvez tenha razão. Direi, então, para reconciliar nossos pontos de vista, que o animal provido de garras que escreve *Pauvre Belgique!* por “desgosto do gênero humano” é, ao menos, um grifo<sup>35</sup>.

Em *Pauvre Belgique!*, Baudelaire explora rigorosamente as consequências filosóficas, morais e escriturais de sua confraternização declarada com os cães. Filosoficamente, ele inicia uma reflexão sobre a “bestialidade belga” (compreenda-se “humana”) que antecipa em mais de um aspecto os assuntos discutidos por Derrida em seu último seminário

---

<sup>35</sup> A autora faz um jogo de palavras com “griffes”, “garras” em português, “griffu”, animal provido de garras, e “griffon”, grifo, criatura lendária com corpo de leão, cabeça e asas de águia (N.do T.).

A besta e o soberano<sup>36</sup>. A “bestialidade” (*bestialité*) como a “estupidez” (*bêtise*), dizem Baudelaire-o-cão (ou a cadela) e Derrida-o-animal não são uma característica animal, mas sim uma característica, senão “a” característica humana por excelência. Um animal (*bête*) nunca é estúpido (*bestiale*) como um homem.<sup>37</sup> Assim, quando Baudelaire-o-cão chama os belgas de macacos, de ovelhas ou de moluscos, entenda-se que ele designa dessa maneira os tipos humanos dos quais ele deseja se afastar. “É minha separação da *estupidez* (*bêtise*) moderna” (destaque meu), diz ele ainda extra-lucidamente sobre o texto em sua carta de 13 de outubro de 1864 (BAUDELAIRE, 1973, p. 409). Sobretudo, um animal nunca é bestial como um homem. No capítulo dos “modos” belgas (V), Baudelaire anota duas vezes: “*chien mangé vivant pour 20 francs*” e mais longe, em uma dessas frases nominais em estilo epítetico típicas de *Pauvre Belgique!*, as quais não se sabe se devem ser consideradas como o cabeçalho do capítulo (portanto, um longo título), ou como uma frase amputada de um de seus membros como um cão de três patas: “*L’homme qui s’enrichit dans les foires en mangeant des chiens vivants.*”

Que diferença há entre uma cadela faminta que come uma “carniça” e um “homem que se enriquece nas feiras comendo cães vivos”? Justamente a que separa o animal do bestial.

Eu direi, para concluir, algumas palavras sobre a linguagem deste texto. Baudelaire inventa aqui uma forma literária extraordinária, que viola os requisitos mínimos de legibilidade. *Pauvre Belgique!* é um todo desconexo (ou desarticulado) de trechos compostos, de uma parte, de títulos, de anúncios de capítulos e de aforismos, e, de outra, de vinhetas, de micro cenas ou diálogos esboçados em três frases, o “todo” recheado de repetições e entremeado a recortes de jornais, prova que a técnica da colagem que faria fortuna na pintura e na poesia do primeiro terço do século

<sup>36</sup> Seminário inédito proferido na EHESS em 2002-2003. (A versão em português foi editada em 2016, com tradução de Marco Casanova (DERRIDA, 2016). N. do T.

<sup>37</sup> No original, “*Une bête n’est jamais bête comme un homme*”: a autora neste parágrafo faz um jogo de sentidos, usando as duas acepções da mesma palavra *bête* em francês, ora usando como animal (substantivo) ora usando como estúpido (adjetivo). (N.T.)

XX havia sido inaugurada por Baudelaire. Nada na correspondência de Baudelaire faz crer que ele considerava seu manuscrito como o rascunho de uma obra em gestação, ainda a ser redigido ou corrigido. É preciso, portanto, que nós consideremos os trechos apresentados como a tentativa de oferecer ao público um texto decomposto como tal. Sendo assim, o esboço desse texto-por-vir está finalizado, impossível de distinguir entre títulos (de “capítulo” ou de “parte”) e corpo do texto, entre síntese e desenvolvimento.

Para explicar a estranheza de um texto cujos códigos retóricos e tonalidade não são identificáveis segundo as convenções em vigor, e que não tem literalmente, nem pé nem cabeça, pois um é a outra sem que seja possível escolher, certos críticos evocam “a asa da imbecilidade”, pela qual Baudelaire doente, exasperado, sem dinheiro, exilado voluntariamente mas tristemente de seu nicho maternal, declarava ter sido tocado na época. Isso não é errado, mas é insuficiente.

Em um apêndice humorístico à sua *Pauvre Belgique!* intitulada “*Le Mot de Cuvier*”, Baudelaire levanta o problema da classificação “científica” da “bestialidade belga”: “*En quel genre, en quel coin de l’animalité classerons-nous le Belge ?*” pergunta-se uma honorável sociedade científica. E Cuvier ressuscitado para a ocasião por Baudelaire para responder sem responder, em versos de mirliton: “*Je jette aux chiens / Ma langue*<sup>38</sup> ! *Car, messieurs les Académiciens, / L’espace est un peu grand depuis les singes / Jusques aux mollusques!*”

Cuvier dá sua língua, não ao gato, mas aos cães. Ou melhor, ele a “joga”; pois aos cães não se dá, mas se joga sua língua ou seu pasto, sem consideração ou caridade, como o locutor joga vinte tostões ao pobre “irmão do cão”. Em sua antologia de expressões populares, Claude Duneton procura explicar porque, em francês moderno, a expressão “dar

---

<sup>38</sup> A expressão francesa “*jeter sa langue aux chiens*” em tradução literal, “jogar sua língua aos cães”, significava desistir de encontrar uma solução ou resposta a uma questão qualquer, como no português “jogar a toalha”. Ao longo do século XIX, a expressão se tornou “*donner sa langue au chat*”, literalmente, “dar sua língua ao gato”, com o sentido de renunciar à resolução de um enigma, significações que a autora explora adiante. (N. do T.)

sua língua ao gato” substituiu a expressão antiga “jogar sua língua aos cães” (DUNETON, 1978, pp. 166-167). A substituição do “dar” em vez do “jogar” e do “gato” em vez dos “cachorros” seria uma eufemização, disfarçando ou suavizando a brutalidade da castração linguística com a qual tal expressão ameaça o sujeito que fala. O cão seria a figura por excelência do que ameaça as línguas humanas, no caso, o espectro de uma “desmetaforização” que toca na essência da função da linguagem e do exercício poético. Jogado ao cão enquanto cão, a língua “desmetaforizada” voltaria a ser carne, boa apenas para comer pelo animal prestes a devorá-la. Todavia, e de uma maneira que interessa a meu tema, Duneton enxerga na expressão “jogar sua língua aos cães” o traço deixado no idioma, não tanto da ferocidade animal, mas de uma bestialidade propriamente humana. A expressão, supõe ele, “certamente surgiu em épocas em que as mutilações humanas não era simples modos de dizer” (DUNETON, 1978, p. 167) e se refere em seguida aos diversos castigos de seus irmãos humanos inventados pelos homens ao longo da história, como cortar as orelhas, o nariz ou a língua dos inimigos vencidos. Mas se “jogar sua língua aos cães” quer dizer perder cruelmente sua língua ou renunciar radicalmente a seus poderes, e se Cuvier em “Le mot de Cuvier” e Baudelaire em *Pauvre Belgique!* jogam igualmente sua língua aos cães, incapazes de dar conta adequadamente da “bestialidade belga”, há uma diferença notável entre os dois. Cuvier indica sabiamente o limite de sua ciência zoológica em matéria de bestialidade humana. Mas como Baudelaire é poeta e como por essa razão ele experimenta uma certa abjeção da poesia na era moderna, seu tornar-se-cão (e mesmo “cadela”) na prova da recusa da língua nos permite compreender na expressão idiomática com a qual trabalho aqui uma potencialidade que escapa aos Cuvier deste mundo. Pois jogar ou dar sua língua ao cão, é também ou é talvez, com um mesmo golpe de língua, jogar ao cão sua língua, lhe dar uma língua ou sua língua no momento mesmo em que se renuncia a ela. Em *Pauvre Belgique!* Baudelaire tem êxito ao jogá-la para encontrar uma língua paradoxal. Eu a chamaria o “*verchien*”: idioma pós-lírico do abandono furioso, língua atormentada de um mordido de poesia.

## DONNER SA LANGUE AU CHIEN

### RÉSUMÉ

Le texte réinscrit le don du poème dans le modèle économique qui le sous-tend inconsciemment au XIX<sup>e</sup> siècle, et entreprend de repenser la crise de la *valeur* de la poésie dans la modernité post-romantique à l'aune du rapport nouveau que le don poétique entretient alors avec le modèle de l'échange marchand dans l'économie capitaliste. De ce point de vue, Victor Hugo appartient à un autre âge de poésie: le don du poème (aux pauvres) se pense comme *charité*; et la charité gratifie en retour le poète d'un gain symbolique, sans valeur marchand avouée, mais capable de parer la poésie d'une aura religieuse ou de conférer au lyrisme les accents révolutionnaires d'une poésie humanitaire. Ces valeurs s'écroulent avec l'échec de la révolution de 1848. La poésie, à travers Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé, dénonce alors l'idéalisme par lequel elle participait de l'occultation de la dimension politique et sociale du "paupérisme". Et, tout en apprenant à se *monnayer* elle-meme d'une autre façon, elle entreprend de "donner sa langue aux chiens", en permettant au réel desidéalisé de la misère de faire retour, dans toute sa violence, sur la scène du poème.

MOTS CLÉS : don du poème ; modèle économique ; chien; Baudelaire.

---

### GIVING YOUR TONGUE TO THE DOG<sup>39</sup>

#### ABSTRACT

The text re-inscribes the poem *gift* in the economic model that underlies it unconsciously in the XIX century, and undertakes to rethink the crisis of the poetic *value* in the post-romantic modernity in the light of the new relation the poetic gift maintains then with the model of the commercial trade in the capitalist economy. From this point of view, Victor Hugo belongs to another age of the poetry: the gift of the poem (to the poor) is thought as *charity*; and charity gratifies back the poet with a symbolic gain, without any admitted commercial value, but capable of adorning poetry with a religious aura or conferring to

---

<sup>39</sup> O título proposto em inglês acompanha a licença poética da proposição em português, esclarecida na nota 39. Haveria, contudo, a expressão relativamente aproximada "to throw in the towel" e uma outra possibilidade talvez pudesse ser "throwing in the towel".

lyricism the revolutionary accents of humanitarian poetry. These values crumble with the failure of the revolution of 1848. Poetry, through Baudelaire, Verlaine or Mallarmé, denounces then the idealism by which it participated in the occultation of the political and social dimension of “pauperism”. And, while learning another way of *monetizing* itself, it undertakes to “donner sa langue aux chiens”, allowing the real misery not idealized to return, in all its violence, on the poem scene.

KEYWORDS: poem gift; economic model; dog; Baudelaire.

---

## REFERÊNCIAS

BARBIER, Auguste. *Iambes et Poèmes*. Paris: Paul Masgana, 1841.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*, II (mars 1860 - mars 1866). Texto estabelecido por Claude Pichois. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1973. p.409.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire – Poesia e Prosa* (volume único). Tradução em português de Joana Angélica D’Ávila Melo. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995

BAUDELAIRE, Charles. *Charles Baudelaire – Poesia e Prosa* (volume único). Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: O Spleen de Paris*. Prefácio de Marcelo Jacques de Moares; tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

BERGER, Anne-Emmanuelle. *Scènes d’aumône. Misère et Poésie au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion, 2004.

BURTON, Richard. Baudelaire’s Indian Summer. A Reading of “Les Bons Chiens”, *Nineteenth-Century French Studies*, vol.22, n.3&4, 1994, p.466-486.

DERRIDA, J. *A Besta e o Soberano – Seminários 2001/2002*. Tradução de Marco Casanova. Rio de Janeiro: Editora Via Verita, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Donner le temps.I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.

DERRIDA, Jacques. Economimesis. In : \_\_\_\_\_. *Mimesis des articulations*. Paris: Flammarion, 1975. p.55-93

DUNETON, Claude. *La Puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*. Paris : Livre de Poche, 1978. p.166-67.

HEIDEGGER, Martin. Pourquoi des poètes ? In : \_\_\_\_\_ *Chemins qui ne mènent nulle part*. Tradução de W. Brokmeier. Paris: Gallimard, 1962. p.230-261.

JARVIS, Simon. The Gift in Theory, *Dionysius*, vol. XVII, Dec.1999, p.201-222.

MURPHY, Steve. Les perfidies d'un scénario. "Haine du pauvre" de Mallarmé. *Europe*, número spécial *Mallarmé*, janvier-février 1988, p.176-189.

MURPHY, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire*. Paris: Champion, 2003.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

SIMMEL, Georg. *Les Pauvres*. Tradução de B. Chokrane. Paris: PUF, 1998.

THOMSON, Richard. "Les quat' pattes": The Image of the Dog in Late Nineteenth-Century French Art, *Art History*, Vol.5, n.3, September 1982, p.323-337.

---

Submetido em 12 de junho de 2019

Aceito em 12 de setembro de 2019

Publicado em 15 de outubro de 2019

---