

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

RITA DE CÁSSIA BOVO DE LOIOLA

**O mar e a beleza moderna – uma análise do pequeno poema
em prosa “O Porto”, de Charles Baudelaire**

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

RITA DE CÁSSIA BOVO DE LOIOLA

O mar e a beleza moderna – uma análise do poema em prosa “O Porto”, de Charles

Baudelaire

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientação: Profa. Dra. Viviana Bosi.

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L834m Loiola, Rita de Cássia Bovo de
 O mar e a beleza moderna – uma análise do pequeno
 poema em prosa "O Porto", de Charles Baudelaire / Rita de
 Cássia Bovo de Loiola ; orientadora Viviana Bosi. - São
 Paulo, 2016.
 113 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Charles Baudelaire. 2. Poema em Prosa. 3.
Belo. 4. Alegoria. 5. Crítica Literária. I. Bosi,
Viviana, orient. II. Título.

Nome: LOIOLA, Rita de Cássia Bovo de

Título: O mar e a beleza moderna – uma análise do poema em prosa “O Porto”, de Charles Baudelaire

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A meus pais, Cenira e Pedro, minha gratidão pela
compreensão, carinho, encorajamento e
incansável apoio ao longo desta jornada.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Viviana Bosi, pela generosidade e atenção com que me recebeu no início deste percurso e por ser um guia sábio, seguro e paciente a iluminar os belos e sinuosos caminhos da poesia.

Aos Profs. Drs. Álvaro Faleiros e Marta Kawano pela leitura atenta e pelas imensas contribuições no exame de Qualificação, que me levaram a um mergulho ainda mais profundo nos poemas de Baudelaire.

Aos colegas do grupo de estudos do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada que me ensinaram que um pesquisador é feito de uma composição nem sempre harmoniosa de amor, persistência, alegrias, lágrimas, lampejos de inspiração e muito trabalho duro.

À amiga e colega Patrícia Junqueira, que esteve ao meu lado desde o início desta aventura pela literatura francesa, acompanhou inúmeras discussões literárias pelas ladeiras e bibliotecas de Lyon e viu tantas ideias ganharem corpo neste estudo acadêmico. Obrigada pela confiança, compreensão e encorajamento.

Aos amigos de São Paulo e de Curitiba, que ajudaram a tornar esses três anos mais instigantes, leves e divertidos.

Finalmente, às cidades de São Paulo e Paris, por revelarem, entre seus prédios e multidões, a vibrante poesia que se esconde em nosso árido cotidiano.

“Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*”
Charles Baudelaire

RESUMO

Nas poesias do francês Charles Baudelaire a imagem marinha é recorrente, seja como duplo que reflete a subjetividade humana, espaço de fuga do árido cotidiano urbano, paralelo da amada ou ainda um espaço de “incomparável beleza”. Em um de seus manuscritos, o poeta afirma que o espetáculo do mar oferece uma ideia de “infinito diminutivo”, pois uma porção do líquido em movimento é suficiente para dar “a mais elevada ideia de beleza que pode ser oferecida ao homem em sua habitação transitória”. Assim, este trabalho pretende fazer uma análise crítica do pequeno poema em prosa “O Porto”, integrante do volume póstumo *O Spleen de Paris*, para examinar de que maneira o motivo marinho transfigura-se em um “infinito diminutivo” e, assim, promove sentimentos do belo e do sublime – questões fundamentais para a estética do autor – em uma poesia autônoma, que encerra sob sua harmonia e homogeneidade fraturas específicas do sujeito moderno. Por meio da comparação com outros pequenos poemas em prosa e em verso que abordam o elemento marítimo, manuscritos e textos estéticos do poeta, bem como a fortuna crítica acerca da obra baudelaireana e estudos filosóficos que conceituam o belo e o sublime no âmbito da estética, a presente análise procura verificar como este curto “O Porto” se vale do tópico marítimo e, sob o traje do pequeno poema em prosa e da composição de um sofisticado engenho alegórico, oferece ao leitor vislumbres intensamente líricos da “beleza moderna” criada por Baudelaire.

Palavras-chave: Charles Baudelaire, Poema em Prosa, Belo, Sublime, Alegoria, Século Dezenove, Crítica Literária

ABSTRACT

In Charles Baudelaire's poems, the maritime images are recurrent, either as a double that reflects the human subjectivity, as an escape from the arid urban space, as the beloved portrait, or as a space of "incomparable beauty". In one of Baudelaire's manuscripts, he affirms that the spectacle of the sea offers the idea of the "infinite diminutive": "twelve or fourteen leagues of liquid in movement are enough to convey the highest ideal of beauty which is offered to man in his transitory habitation." Therefore, this work aims to critically analyze the prose poem "The Port", part of the posthumous edition *Paris Spleen*, to verify how the maritime motive becomes the "infinite diminutive" and, thus, promotes the feeling of the beautiful and sublime – fundamental questions to the author's aesthetic – in an autonomous poetry, that under its harmony shows specific fractures of the modern individual. Comparing "The Port" with other prose poems and also with some *Les Fleurs du Mal* poems that mentions the maritime element, manuscripts and aesthetic texts written by the poet as well as Baudelaire's critical fortune and philosophical studies that define the beautiful and the sublime, this analyses aims to verify how this short "The Port" addresses the maritime topic and, under the garment of the prose poem and the sophisticated allegorical procedure, offers to the reader deep lyrical glimpses of the "modern beauty" created by Charles Baudelaire.

Keywords: Charles Baudelaire, Prose Poem, Beauty, Sublime, Allegory, Nineteenth Century, Literary Criticism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. BAUDELAIRE E O POEMA EM PROSA	16
1.1. A trajetória da recepção crítica dos pequenos poemas em prosa de Baudelaire.....	16
1.2. O poema em prosa ou a prosa poética	24
1.3. Os pequenos poemas em prosa	27
2. O MAR EM « O PORTO »	31
2.1. A imagem marinha no século 19 e o sentimento do sublime	32
2.1.1. <i>O sentimento do sublime</i>	45
2.1.2. <i>O sentimento do sublime e os poemas de Baudelaire</i>	53
2.2. O oceano, a imagem feminina e as multidões	55
2.3. O procedimento alegórico em Baudelaire	69
2.4. O mar e a beleza em “O Porto”	76
2.5. Análise do texto do pequeno poema em prosa “O Porto”.....	84
2.5.1. <i>Intermezzo: aspectos do belo no poema de Baudelaire</i>	87
2.5.2. <i>Algumas conclusões da leitura de “O Porto”</i>	95
REFLEXÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

INTRODUÇÃO

Os poemas em prosa de Charles Baudelaire (1821-1867), publicados esparsamente entre 1855 e 1867 e reunidos em volume póstumo em 1869, sob o título *Spleen de Paris: Pequenos Poemas em Prosa*, costumam ser vistos como um momento de grande complexidade e contraditoriedade do poeta. Seus críticos apontam a falta de unidade da coletânea, que possui textos de tamanhos diversos, alguns líricos, outros semelhantes a contos, *boutades* provocativas ou notícias de jornal. Parece haver pouco ou quase nada em comum entre os textos, além da ausência de versos e, por vezes, a temática urbana, já delineada pelo autor nos *Tableaux parisiens*, nova seção adicionada à segunda edição das *Flores do Mal*, em 1861. Em algumas ocasiões, os poemas em prosa parecem aderir aos ideais do contexto cultural e social do século 19, época da modernidade, da consolidação do capitalismo e do romantismo; em outras, assemelham-se às reflexões dos moralistas dos séculos 17 e 18. Entretanto, mesmo em face a tamanha diversidade, é possível encontrar alguns fios que atravessam esses textos. Acredita-se que um deles seja a questão do belo, preocupação constante de Baudelaire não só em sua poética, mas em toda a sua produção escrita (crítica de arte, ensaios, textos jornalísticos, teatro, traduções, correspondência e anotações). São esses poemas em prosa, que gravitam nos limites da poesia e que poderiam ter sido construídos tendo como base o tópico da beleza, que interessam a esse trabalho.

Assim, a hipótese é que, para aproximar-se do sentido e significado dos textos reunidos no *Spleen de Paris*, uma das abordagens mais promissoras seja reconhecer o lugar central que as reflexões sobre a beleza ocupam nos escritos de Baudelaire – seria possível dizer que muitos dos textos do título são produto das ideias e questionamentos do autor acerca do belo e do sublime, assuntos que o ocuparam até o fim de sua vida. Dessa forma, este trabalho pretende estudar como esses tópicos da estética tradicional chegaram a Baudelaire, foram incorporados por ele e, amalgamados às características de seu tempo, ganharam uma nova significação pelas mãos do poeta. Um dos pontos fundamentais deste estudo é examinar como a interpenetração entre estética clássica, momento histórico e poética particular se cristalizou como forma e se esboçou como técnica literária por parte de Baudelaire nos pequenos poemas em prosa, evidenciando o que ele batizou de “beleza moderna”, que é o belo duplo, constituído por “um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é

excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão”¹ (OC II, p. 685²), como o poeta apontou em seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna*.

Para isso, este trabalho fará uma análise crítica de um dos poemas em prosa de Baudelaire – “Le Port” – examinando nele uma imagem fundamental para a poética baudelaireana: o mar. Figura exemplar para os estudos clássicos sobre o belo e o sublime, o mar em Baudelaire também parece ser imagem privilegiada da beleza, oferecendo a ideia de um “infinito diminutivo”: “doze ou quatorze léguas de líquido em movimento bastam para dar a mais alta ideia de beleza que se ofereça ao homem no seu habitáculo transitório”³ (HOLANDA, 1981, p.107), afirma o autor em seu manuscrito *Mon Cœur Mis à Nu*⁴.

¹ Para ter mais clareza e compreensão sobre os textos de Baudelaire, optou-se por citá-los em português e francês. Ao longo desta dissertação, os poemas e trechos citados de edições estrangeiras têm tradução da autora, salvo exceções, nas quais o tradutor será mencionado com a indicação entre parênteses do sobrenome do tradutor seguido pelo ano e página da edição. Desse modo, o original em francês do trecho de *O Pintor da Vida Moderna* é : « d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion. »

² Para as referências às obras de Baudelaire citadas neste trabalho foi escolhida a edição francesa das *Obras Completas* comentada por Claude Pichois da coleção “Bibliothèque de la Pléiade” : BAUDELAIRE, C. *Œuvres Complètes*, Org. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975 (reimpressão em 2010), 2 volumes. A obra será citada com a abreviação “OC”, o algarismo romano designa o volume e o número arábico, a página. As referências introduzidas pela letra “C” designam a correspondência do autor, reunidas em dois volumes pela mesma coleção : BAUDELAIRE, C. *Correspondance*. Org. C. Pichois e J. Ziegler. Paris : Gallimard, 1973 (reimpressão em 2010), 2 volumes. Essas duas edições foram as escolhidas para esta análise por serem os trabalhos mais completos até o momento sobre os textos de Baudelaire. Além de reunir todos os escritos do poeta que foram encontrados até meados dos anos 1970, os organizadores dessas edições os dataram com a maior precisão possível e recolheram textos críticos relevantes para acompanhar as edições dos poemas e ensaios de Baudelaire lançados desde o século 19. Essa reunião de textos, junto aos comentários e notas dos organizadores, caracteriza talvez o maior trabalho da crítica francesa feito sobre as obras do escritor.

³ « (...) douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l’homme sur son habitacle transitoire. » (OC I, p. 696)

⁴ Assim como o título *Fusées, Mon Cœur Mis à Nu* é uma reunião de textos, notas e manuscritos de Baudelaire que trazem reflexões, questionamentos e apontamentos do autor sobre temas diversos, como posições estéticas e morais ou opiniões relacionadas a obras e autores contemporâneos ao poeta. A publicação desses textos, que permaneceu em estado de projeto durante a vida de Baudelaire, ocorreu em 1887, em um volume de obras póstumas organizadas pelo editor Eugène Crépet, sob o nome de *Journaux Intimes*. No Brasil, o título foi traduzido em 1981 por Aurélio Buarque de Holanda como *Meu Coração Desnudado* e publicado pela editora Nova Fronteira. Reúne trechos de *Fusées* e de *Mon Cœur Mis à Nu*.

O poema foi escolhido por exibir, de forma talvez exemplar, como os conceitos clássicos e modernos se mesclam no texto. Em sua tessitura, o curto poema em prosa, que retrata a imagem marítima restringida por uma construção (o porto), oculta ainda um importante engenho, que faz funcionar sua máquina poética. Esse motor é o processo alegórico, estratégia que o crítico alemão Walter Benjamin (1892-1940) identificou nos poemas de Baudelaire. No âmbito da filosofia e dos estudos literários, Benjamin reabilita a alegoria que havia sido desvalorizada desde o Classicismo e a apresenta em uma nova roupagem. O crítico mostra de que forma a figura, ligada à temporalidade e à secularização da experiência histórica, diz *em vez de* (uma coisa *em vez de* outra) e, com isso, sugere um movimento de perda, uma vertente de descontinuidade. Esse olhar fragmentário é peça vital para a compreensão do processo empregado por Baudelaire para fazer de seu conceito de beleza, poesia.

Para abordar o poema em prosa, a abordagem deste texto seguirá o caminho de análise, comentário e interpretação proposto pelo crítico Antonio Candido, fazendo a ligação entre o poema, seus elementos intrínsecos, e fatores externos que contribuam para a compreensão do contexto. A explicação e a crítica do poema seguirá essa tripla articulação que busca iluminar aspectos fundamentais do texto:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o *texto*, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles. (...) o crítico precisa referir-se a estas três ordens de realidade, ao mesmo tempo. (CANDIDO, 2007, p. 35)

Ao longo do texto, procuramos mesclar os três aspectos, nos momentos em que forem necessários ao exame do texto poético, para iluminar ou esclarecer passagens, ideias e conceitos contidos no interior de “O Porto”. O exame do poema se fará por seções, observando-se detidamente alguns elementos que a própria organização do texto chama para a análise. Acredita-se que a incorporação de elementos externos da obra no interior de sua composição seja feita por meio de uma fusão criativa, capaz de revelar aspectos do tempo e da sociedade a que pertence. Assim, o itinerário composto pela análise, comentário e interpretação será fundamental para a compreensão da maneira pela qual Baudelaire procurou criar um pequeno poema em prosa autônomo,

que concentra aspectos da sua época e oferece ao leitor belos relances poéticos.

Segundo Candido:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários.

Entende-se agora por que, embora concentrando o trabalho na leitura do texto e utilizando tudo o mais como auxílio de interpretação, não penso que esta se limite a indicar a ordenação das partes, o ritmo da composição, as constantes de estilo, as imagens, fontes, influências. Consiste nisso e mais em analisar a visão que a obra exprime do homem, a posição em face dos temas, através dos quais se manifestam o espírito ou a sociedade. (CANDIDO, 2007, pp. 35-36)

Dessa forma, o primeiro capítulo se inicia com uma introdução sobre o gênero poema em prosa que, não tendo sido inventado por Baudelaire, foi reformulado por ele e ganhou uma nova expressão, deixando herdeiros como Mallarmé ou Rimbaud. Essa introdução busca resgatar a trajetória histórica dos poemas em prosa de Baudelaire, analisando sua recepção crítica ao longo dos anos e localizando a maneira como se inscrevem na tradição do gênero poema em prosa e se tornam um subgênero singular – o pequeno poema em prosa. Com essa reflexão se pretende mostrar de que maneira a nova forma inventada pelo poeta ajuda a construir o que o autor chama de “beleza moderna”. Para isso, tomaremos como referência para a interlocução estudos de autores como Susanne Bernard, que escreveu a obra *Le poème en prose – De Baudelaire jusqu’à nos jours* (1959), Barbara Johnson, com o título *Défigurations du langage poétique* (1979), Erich Auerbach, com o ensaio “As Flores do Mal e o Sublime” (2007) sobre o estilo de Baudelaire, Christian Leroy, no volume *La poésie en prose française du XVII siècle à nos jours* (2001), Fernando Paixão, no livro *Arte da Pequena Reflexão* (2014), e Antoine Compagnon, no volume *Baudelaire L’Irréductible* (2014).

Após esse capítulo introdutório, o segundo volta-se para a análise detalhada do poema em prosa “O Porto”, 41º. da relação do *Spleen de Paris*. Um dos últimos a ser

escrito por Baudelaire e publicado pela primeira vez em dezembro de 1864 na *Revue de Paris*, é um texto curto, porém emblemático ao reunir diversos aspectos fundamentais para a poética baudelaireana, como o belo, os temas românticos, as características da cidade grande, os elementos da modernidade, os desejos, ou o “espírito”, do homem que habita essa época e a profunda imanência em que vivem os habitantes do século 19, em uma prosa leve, mas revestida da sutil intenção alegórica que confere à sua totalidade uma dimensão densa e profundamente significativa.

Inicialmente, procura-se demonstrar de que maneira o poeta retrabalhou a imagem do mar, uma figura da poética e filosofia clássicas, mas também um tema caro aos românticos. Para isso, será observado como o tópico é abordado no século 19 por Victor Hugo, poeta fundamental para o período e de grande influência na literatura romântica francesa, além de ser uma inspiração declarada na obra de Baudelaire. Com isso, será possível identificar quais são as aproximações ou afastamentos feitos por Baudelaire da poesia de sua época ao empregar o oceano em suas composições.

A análise será entremeada a comentários que buscarão algumas concepções filosóficas sobre o sentimento do belo e do sublime em autores como Kant, com algumas definições contidas na *Crítica da faculdade do juízo* (2012); e Schiller, com os ensaios *Do Sublime* e *Sobre o Sublime*, contidas na versão brasileira *Do sublime ao trágico* (2011a). O objetivo não é fazer um comentário exaustivo sobre os tópicos filosóficos, mas buscar apoio para iluminar as sensações evocadas pelos poemas por meio de uma retomada breve e concentrada desses conceitos.

Em seguida, serão explorados alguns poemas em verso de *As Flores do Mal* que tenham aspectos semelhantes a “O Porto”, bem como trechos dos textos críticos escritos por Baudelaire, com o intuito de esclarecer alguns pontos considerados fundamentais para a significação e sentidos do poema em prosa. Com o apoio dos ensaios estéticos de Baudelaire e de seus poemas em verso será possível reconhecer algumas intenções presentes na escrita do poeta ao empregar a figura marítima. O propósito, com esse exame, não é estabelecer uma “linha evolutiva” ou qualquer espécie de *crescendo* no modo como Baudelaire aplica o tema do mar em seus poemas ao longo dos anos – até porque esse tipo de “progresso” seria impensável para o poeta. Mas é possível perceber algumas linhas ou pontos em comum, que podem auxiliar na compreensão de “O Porto”.

Por fim, será feita a análise minuciosa, frase a frase, do poema em questão. O objetivo é conhecer a estrutura mais íntima do texto, captar seus detalhes, e voltar a

olhar para o todo para apreender seus efeitos mais sutis e significativos. Como Baudelaire emprega o processo alegórico continuamente em seus textos, o engenho baseado na figura dupla que diz uma coisa para significar, incansavelmente, outra, acredita-se que seja necessário olhar para os dois lados do poema para interpretá-lo e captar seus sofisticados meandros. Afinal, a beleza, para o poeta, era feita “de uma composição dupla, apesar de produzir uma impressão única (...)”⁵(OC II, p. 685). Assim, acredita-se que o trabalho de interpretação poderá buscar, em meio aos véus de ilusão delicadamente sobrepostos ao poema seu lirismo profundo e inigualável e mostrar que a questão da beleza não faz parte apenas de um ou outro poema, mas é central em toda a produção do autor.

⁵ « d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une (...) »

1. BAUDELAIRE E O POEMA EM PROSA

1.1. A trajetória da recepção crítica dos pequenos poemas em prosa de Baudelaire

Ao mencionar o trabalho de criação dos poemas em prosa em sua correspondência, Baudelaire costumava descrevê-lo como “difícil” ou “trabalhoso”, ainda que classificasse esses textos como “bagatelas”, “ninharias”, “elucubrações em prosa” ou o “duplo” de *As Flores do Mal*.

Descritos dessa maneira, talvez não pareçam ser textos sofisticados, profundos ou que ocupem um posição de grande valor em meio à poética baudelaireana, apesar de demandarem bastante esforço e dedicação do poeta. Em carta a Sainte-Beuve, de 4 de maio de 1865, Baudelaire explica o motivo do atraso de seus novos escritos:

Je me mets toujours sur les bras des besognes difficiles. Faire *cent* bagatelles laborieuses, qui exigent une bonne humeur constante (bonne humeur nécessaire même pour traiter des sujets tristes), une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musique, de réverbères même, voilà ce que j’ai voulu faire! Je n’en suis qu’à *soixante*, et je ne peux plus aller. (C II, p. 493)

[Eu me coloco sempre envolvido em tarefas difíceis. Fazer *cem* bagatelas trabalhosas, que exigem um bom humor constante (bom humor necessário mesmo para tratar de temas tristes), uma excitação bizarra que necessita de espetáculos, de multidões, de música, de luzes mesmo, eis o que quis fazer. Ainda estou no número sessenta e já não consigo ir mais longe.]

Em 1862, em sua dedicatória dos *Pequenos Poemas em Prosa* a Arsène Houssaye, impressa no jornal *La Presse*, o primeiro jornal de grande tiragem em que os poemas em prosa foram publicados, Baudelaire afirma ter a impressão de ter feito “alguma coisa de singularmente diversa”⁶ (OC I, p. 276). É a definição dos pequenos poemas que se tornaria mais conhecida pelos críticos e autores posteriores, transformada em introdução na publicação póstuma do volume, em 1869, e em todas as republicações posteriores.

O poeta usa o mesmo “singular” para descrever o *Spleen de Paris* em bilhete a Hetzel, um de seus editores, em março de 1863, “(...) posso lhe garantir um livro

⁶ « quelque chose de singulièrement différent »

singular e fácil de vender”⁷ (C II, p. 295), e também em carta a sua mãe: “uma obra singular, mais singular, mais voluntariosa ao menos, que *As Flores do Mal*, na qual associarei o aterrorizador com o bufão, e até a ternura com o ódio (...)”⁸ (C II, p. 473). Em carta a Vigny, de 30 de janeiro de 1862, escreve que o volume com seus novos escritos têm “elucubrações em prosa”⁹ (C II, p. 223).

Por outro lado, Baudelaire também menciona o que viriam a ser seus poemas em prosa como um “pendant” das *Flores do Mal*, substantivo francês que, em português, significa algo como um “duplo” ou “correspondente”¹⁰. É assim que o poeta se refere ao *Spleen de Paris* em várias de suas cartas, como uma que dirige a Victor Hugo, em dezembro de 1863: “Proponho-me a enviar-lhe dentro em breve *As Flores do Mal* (aumentadas ainda) com o *Spleen de Paris*, destinado a servir de *pendant*.”¹¹ (C II, p. 339)

Baudelaire também assinala a dificuldade que é a tarefa de escrever em prosa sem que isso se assemelhe a um mero esboço de uma poesia em versos. Em carta a Arsène Houssaye, o editor que estava disposto a publicar os textos em prosa de Baudelaire e que também publicava alguns textos no gênero poema em prosa, Baudelaire escreve em 25 de dezembro de 1861: “Você será indulgente; pois também fez algumas tentativas desse gênero, e sabe como ele é difícil, particularmente para

⁷ « (...) je puis vous garantir un livre singulier et facile à vendre. »

⁸ « (...) un ouvrage singulier, plus singulier, plus volontaire du moins, que *Les Fleurs du Mal*, où j’associerai l’effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine (...) »

⁹ « élucubrations en prose »

¹⁰ A palavra “pendant” em francês pode ser um adjetivo, com o significado de “pendente” ou “acessório”, algo que pende ou que está pendurado em outra coisa; e também um substantivo, quando adquire a acepção de “correspondente” ou “duplo”, com a dimensão significativa de “simetria” (de acordo com consulta aos dicionários online *Littré* e do *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)* feita em 16 de junho de 2016). Na crítica francesa, “pendant” como adjetivo tem pouca ou nenhuma importância para a descrição dos pequenos poemas em prosa de Baudelaire – não é sequer citado por autores como Compagnon, por exemplo (em *Baudelaire, l’Irréductible*, Compagnon define o “pendant” empregado por Baudelaire em sua correspondência como “à la fois la meme chose et une autre, sans que la dualité de l’entreprise ne soit jamais absente” (2014, p. 27). Em sua correspondência, Baudelaire utiliza sempre o termo como substantivo – no contexto de suas frases, “pendant” tomado como adjetivo tornaria as afirmações incompreensíveis. Por essa razão, decidiu-se neste trabalho seguir a crítica francesa e abordar apenas o significado do substantivo francês “pendant” como “correspondente” ou “duplo”.

¹¹ « Je me propose de vous envoyer prochainement *Les Fleurs du Mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné a leur servir de pendant. »

evitar que tenha o ar de mostrar o esboço de algo para colocar em versos.”¹² (C II, p. 207)

A complexidade de escrever os poemas em prosa, tarefa a que Baudelaire dedicou pouco mais que a última década de sua vida, também reside no gênero em si, que o poeta considera perigoso, por oferecer uma impressão de facilidade, liberdade e imediatez, e que havia se tornado, em sua época, o veículo propício a declarações sentimentais e filistinas que, ingenuamente, louvavam o progresso moderno. Essas posturas são rejeitadas com veemência pelo poeta no *Spleen de Paris* (de forma irônica, como em “Espanquem-se os pobres” ou “O Mau Vidraceiro” e mesmo diretamente, como em “O espelho”), o que revela que Baudelaire procura se afastar de uma arte hipócrita que simplesmente enaltece os preceitos progressistas sem refletir sobre seus efeitos mais profundos para a subjetividade humana. No *Salão de 1859*, ensaio que dedica à pintura e em que revela algumas de suas proposições estéticas, o autor menciona a poesia em prosa como um gênero fácil e aberto:

Peinture de genre implique un certain prosaïsme, et peinture romanesque, qui remplissait un peu mieux mon idée, exclut l'idée du fantastique. C'est dans ce genre surtout qu'il faut choisir avec sévérité; car la fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman, elle ressemble à l'amour qu'inspire une prostituée et qui tombe bien vite dans la puérilité ou dans la bassesse; dangereuse comme toute liberté absolue. (OC II, p. 644)

[Pintura de gênero implica um certo prosaísmo e pintura romanesca, que preenche um pouco melhor minha ideia, excluiu a ideia do fantástico. É sobretudo nesse gênero que deve-se escolher com severidade; pois a fantasia é tanto mais perigosa quanto é mais fácil e mais aberta; perigosa como a poesia em prosa, como o romance, ela se assemelha ao amor que inspira uma prostituta e que cai bem rapidamente na puerilidade ou na baixeza; perigosa como toda liberdade absoluta.]

Com tantas indefinições sobre o que seriam seus textos poéticos em prosa – elucubrações em prosa? bagatelas? – enfrentando dificuldades com gênero, com sua construção e tendo jamais visto esses textos em prosa reunidos em volume único em vida, será que os escritos desse livro chegaram a se tornar, realmente, poemas em prosa, como atesta o título que o volume ganhou? A publicação do *Spleen de Paris* –

¹² « Vous serez indulgent; car vous avez fait aussi quelques tentatives de ce genre, et vous savez combien c'est difficile, particulièrement pour éviter d'avoir l'air de montrer le plan d'une chose à mettre en vers. »

pequenos poemas em prosa se dá apenas em 1869, dois anos, portanto, após a morte de Baudelaire e não é organizada pelo autor, mas por Charles Asselineau e Theodore Banville, herdeiros da maior parte dos manuscritos de Baudelaire e encarregados da edição de suas *Obras Completas* – composta, entre outros títulos, pelos *Pequenos Poemas em Prosa*.

A criação dessas “ninharias” se dá, principalmente, nos anos finais da vida do poeta, no que a crítica literária costuma chamar de “último Baudelaire” (“dernier Baudelaire”), de acordo com o livro de 1966 do tradutor e crítico francês Charles Mauron¹³. Esse Baudelaire no final da existência, atormentado por problemas financeiros e de saúde foi visto, durante anos, como o poeta decadente, abandonado pela inspiração criativa. Por esse motivo, foi, até há algumas décadas, pouco lido, com o prejuízo da crítica de seus últimos textos.

O próprio poeta deu motivos a esse tipo de leitura. Em janeiro de 1862, ano em que a primeira série de nove de seus pequenos poemas em prosa foi publicada no jornal *La Presse*, o poeta escreve em *Fusées*, parte de suas anotações íntimas: “Cultivei minha histeria com prazer e terror. Agora, tenho sempre a vertigem, e hoje, 23 de janeiro de 1862, experimentei singular advertência, senti roçar-me o vento da asa da imbecilidade”¹⁴ (HOLANDA, 1981, p. 140). Essa confissão e as conhecidas dificuldades enfrentadas no fim de sua vida, com a disputa constante com editores pela publicação de suas obras, são algumas das razões que parecem ter autorizado a leitura dos pequenos poemas em prosa, durante décadas, como rascunhos de alguns dos poemas em verso ou como textos de menor valor artístico.

Outro empecilho à crítica é a falta de homogeneidade desses textos, que pode ser vista como um obstáculo que dificulta sua classificação. Um dos primeiros passos a uma análise literária costuma ser sua categorização em gêneros, o que facilitaria sua definição. De acordo com Pichois (2010), em um ensaio fundamental de 1975 contido na introdução sobre o *Spleen de Paris* nas *Œuvres Complètes*, esse pode ter sido um dos motivos que afastou a crítica francesa dos pequenos poemas em prosa: “O francês nascido cartesiano – adjetivo que, sem dúvida, mantém com Descartes apenas relações

¹³ MAURON, C. *Le Dernier Baudelaire*. Paris : José Corti, 1966.

¹⁴ « J’ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j’ai toujours le vertige, et aujourd’hui, 23 janvier 1862, j’ai subi un singulier avertissement, j’ai senti passer sur moi *le vent de l’aile de l’imbécillité*. » (OC I, p. 668)

longínquas e incertas – só gosta do que pode definir. Esse clássico ama classificar.¹⁵» (OC I, p. 1293). Assim, ao longo dos anos, os textos poéticos em prosa de Baudelaire foram reagrupados de diversas maneiras: textos de inspiração épica, notícias de jornal (*fait-divers*), *boutades* provocativas, textos líricos, narrativas. A dificuldade do encaixe em um gênero *tout-court* pode ser outra razão que teria colaborado para o afastamento do olhar crítico para esses textos durante um longo tempo, deixando-os em segundo plano na obra poética baudelaireana.

Segundo Antoine Compagnon, em seu livro *Baudelaire, L'irréductible* (2014), os últimos anos da vida do poeta, além de serem considerados como pouco inspirados e oferecerem dificuldades à crítica por terem produzido textos considerados ambíguos e sem unidade, também foram vistos como uma época que originou apenas obras de menor valor literário devido ao estudo fundamental da escritora e crítica literária francesa Suzanne Bernard sobre o *Spleen de Paris, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, publicado em 1959. Esse texto é uma análise pioneira, constituindo a primeira iniciativa de fôlego a verdadeiramente se debruçar sobre os poemas em prosa de Baudelaire e de outros autores franceses e examinar de que maneira o lirismo moderno se incorpora nesses textos, identificando suas influências, modos de composição, procedimentos estilísticos, rítmicos e de tons. Entretanto, apesar de Bernard reconhecer a novidade que representam os pequenos poemas em prosa de Baudelaire para o gênero, classifica-os como “tentativas” e estuda as “razões de seu fracasso”. Segundo a autora, esses últimos textos escritos por Baudelaire seriam tentativas ou esboços de poemas em prosa e não verdadeiros representantes do gênero. O valor desses rascunhos feitos pelo poeta estaria, portanto, no papel de abrir espaço para que poemas em prosa propriamente ditos floresçam nos anos posteriores:

Il faut distinguer entre les poèmes parus dans *La Presse* en 1862, qui appartiennent encore à une époque de maturité et de maîtrise littéraire, et les poèmes postérieurs, qui jalonnent la route de la déchéance et de la impuissance à écrire. Baudelaire, les derniers temps, ne fera plus guère que remanier d'anciens poèmes (*Le Crépuscule du Soir, Les Projets*, par exemple) ou reprendre, dans ses notes, ses écrits antérieurs (c'est le cas pour *La Fausse Monnaie, Perte d'Auréole, le Galant Tireur* par exemple), des idées de poèmes lui permettant de grossir le tas primitif. “Je n'en suis qu'à soixante, et je ne peux plus aller (255)” écrit-il à Sainte-Beuve en 1865. “Son impuissance intellectuelle, intermittente, dont il a dû vous parler souvent, comme à moi, était devenue continue, ou presque” dira Poulet-Malassis à

¹⁵ « Le Français née cartésien – adjectif qui n'entretient sans doute avec Descartes que des relations lointaines et incertaines – n'aime guère que ce qu'il peut définir. Ce classique aime à classer. »

Asselineau en 1866 (256). Comment les poèmes de cette dernière époque ne portaient-ils pas la marque de cette impuissance créatrice et des efforts qu'il ont coûté ? (BERNARD, 1959, p. 147)

[É preciso distinguir entre os poemas publicados em *La Presse* em 1862, que ainda fazem parte de uma época de maturidade e de domínio literário, e os poemas posteriores, que balizam a rota do declínio e da incapacidade de escrever. Baudelaire, em seus últimos tempos, não fará mais que reorganizar poemas antigos (*O Crepúsculo da Tarde, Os Projetos*, por exemplo) ou retomar, em suas notas, seus textos anteriores (é o caso de *A Moeda Falsa, Perda de Auréola, o Galante Atirador* por exemplo), e as ideias de poemas que lhe permitiram engrossar a leva primitiva. “Ainda estou no número sessenta e já não consigo ir mais longe (255)”, escreve ele a Sainte-Beuve em 1865. “Sua incapacidade intelectual, intermitente, da qual ele deve lhe falar frequentemente, como a mim, tornou-se contínua”, dirá Poulet-Malassis à Asselineau em 1866 (256). Como os poemas dessa última fase não trariam consigo a marca dessa incapacidade criativa e dos esforços que lhe custaram?]

Para Bernard, o estilo prosaico de Baudelaire e suas constantes reescrituras eram um indício da decadência do poeta nos seus últimos anos de vida. “A queda no prosaico teria sido um sintoma de incapacidade: essa era a tese de Suzanne Bernard”¹⁶, escreve Compagnon (2014, p. 24), crítico francês que tem se dedicado ao estudo dos poemas em prosa de Baudelaire nos últimos anos.

É preciso, no entanto, lembrar que a tese da crítica francesa foi aceita, por muito tempo, por não existir uma edição completa da correspondência de Baudelaire. Sem essa publicação não era possível datar com certeza o ano de finalização dos poemas ou a ordem com que foram escritos. Em uma edição de 1946 dos *Écrits Intimes* de Baudelaire, que publica parte de suas anotações e correspondência, o editor do volume escreve uma nota em que explica que, até aquele momento, ainda não havia uma edição completa das cartas de Baudelaire, pois parte da correspondência do poeta estava em mãos particulares, de pessoas conhecidas e também desconhecidas. Muitas de suas anotações eram, por isso, inéditas e ignoradas. O editor então cita em torno de uma dezena das principais edições que mencionam as notas, cadernos e correspondências de Baudelaire, organizadas desde o fim do século 19. A correspondência completa, que atualmente é fonte de estudo para a crítica, só foi organizada por Claude Pichois e J. Ziegler e publicada pela Gallimard em 1973. É, portanto, recente o conhecimento da dinâmica da escrita dos pequenos poemas em

¹⁶ « La chute dans le prosaïsme aurait été un symptôme d’impuissance : c’était la thèse de Suzanne Bernard (...) »

prosa de Baudelaire e a revelação de que muitos deles não são esboços ou notas para os poemas em verso.

Assim, levando-se em consideração todos esses elementos, a reescrita constante de alguns dos poemas em prosa de Baudelaire é um argumento que, se de um lado pode indicar que alguns textos permaneceram inacabados, de outro expõe o apuro e o cuidado do poeta com suas “bagatelas”, revelando que são textos autônomos e não esboços de versos.

Nesse sentido, a reescritura do pequeno poema em prosa *Crépuscule du Soir* (OC I, p. 311) é reveladora. Esse é posterior e tem o mesmo título de um dos poemas versificados de *As Flores do Mal* (OC I, p. 94), que foi escrito entre 1851 e 1852. *O Crépuscule du Soir* em prosa foi publicado em 1855, 1857, 1861 e, finalmente, em 1862, ganha sua versão definitiva, ao ser divulgado no jornal *La Presse*. Essa última é a mesma versão publicada em 1864, no jornal *Le Figaro*. Na primeira versão, de 1855, esse é o parágrafo inicial:

La tombée de la nuit a toujours été pour moi le signal d’une fête intérieure et comme la délivrance d’une angoisse. Dans les bois comme dans les rues d’une grande ville, l’assombrissement du jour et le pointillement des étoiles ou des lanternes éclairent mon esprit. (OC I, p. 1237)

[A caída da noite sempre foi para mim o sinal de uma festa interior e como o livramento de uma angústia. Nos bosques como nas ruas de uma cidade grande, o escurecimento do dia e a cintilação das estrelas ou das lanternas clareiam meu espírito.]

Após o trabalho de quase uma década de reescrita, esse trecho inicial, mais prosaico, que havia sido publicado na revista *Fontainebleu*, tornou-se o primeiro dos três últimos parágrafos adicionados à versão final do poema, de 1862:

O nuit ! Ô rafraîchissantes ténèbres ! Vous êtes pour moi le signal d’une fête intérieure, vous êtes la délivrance d’une angoisse ! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d’une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d’artifice de la déesse Liberté ! (OC I, p. 312)

Ah, noite! Ah, refrescantes trevas! Sois para mim o sinal de uma festa interior, o livramento de uma angústia! Na solidão das planícies, nos labirintos pedregosos de uma capital, fulguração de estrelas, explosão das lanternas, sois os fogos de artifício da deusa Liberdade! (MOTTA, p.73)

O apuro textual, com a modificação das palavras, ritmo das frases e cadência das pausas, além da transformação das construções sintáticas (de frases declarativas

para exclamativas) mostra que, para Baudelaire, suas “elucubrações em prosa” carregam a estrutura e algo da prosódia poética e precisam ser forjadas com a mesma severidade e disciplina da construção em versos, para que não se assemelhem a rascunhos de versificação ou caiam na “baixeza ou puerilidade propícios à prosa”, como exprimiu o poeta no texto já examinado, *Salão de 1859*.

Por meio de diversos estudos, da revelação de documentos e manuscritos e da análise sistemática desses textos, a crítica literária, de meados dos anos 1970 até o momento, tem redescoberto os poemas do *Spleen de Paris* e vem encontrando novos indícios sobre sua construção, sobre as datas e contextos das publicações originais. Uma força poderosa veio ainda se somar à análise dos manuscritos descobertos, o estudo de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, escrito nos anos 1940, mas apenas traduzido do alemão para o francês nos anos 1970-1980. Com esse trabalho, que revela o Baudelaire político ou revolucionário por trás de sua obra poética, os textos em prosa ganharam o prisma de ensaios políticos. Poemas em prosa como “Espanquem-se os pobres”, “O Mau-Vidraceiro”, “O Bolo” ou “Os Olhos dos Pobres” passaram a ser comentados por seu viés engajado ou social por críticos de formação marxista como Dolf Oehler (1999) ou Marshal Berman (2007).

Essa é ainda uma importante baliza nos estudos feitos a partir dos anos 2000 dos poemas em prosa. A ela se junta a dedicação contemporânea da crítica a descobrir a força lírica que subjaz aos pequenos poemas em prosa, dando-lhes seu devido valor e devolvendo-os a seu lugar como poemas que são.

Assim, os textos do volume póstumo têm passado a figurar, ao lado dos poemas em verso ou ensaios críticos do autor, como o melhor da produção artística de Baudelaire. Os estudos, principalmente, de Georges Blin, no Collège de France, de Claude Pichois e de Robert Kopp, com a edição das obras completas e correspondência e, mais recentemente, o crítico italiano Alfonso Berardinelli, com o capítulo “Baudelaire em prosa”, em seu livro *Da poesia à prosa*, publicado em 2007, e Antoine Compagnon, com a publicação em 2014 de um livro dedicado ao *Spleen de Paris* (*Baudelaire, L'irréductible*, ainda sem tradução em português), demonstram que os poemas em prosa de Baudelaire têm se tornado um dos tópicos freqüentados pela crítica nos últimos anos.

Esses diversos aspectos históricos e críticos fizeram com que os poemas em prosa de Baudelaire reunidos no *Spleen de Paris* tivessem uma recepção atribulada, passando de textos de menor valor literário que apenas se aproximam da poesia até o

início do século 20, para ensaios políticos a partir dos anos 1980 e, atualmente, voltam a ser tratados como Baudelaire inicialmente os caracterizou: “uma obra singular” (OC I, p. 1301), nas palavras do crítico G. Blin, ou, de acordo com Compagnon, um “*pendant* (correspondente) de *As Flores do Mal*” (2014, p. 27). Ou seja, atualmente, devolvidos a sua posição ao lado dos melhores poemas em verso do autor, tendem a ser vistos como poemas em prosa únicos, com suas características próprias.

1.2. O poema em prosa ou a prosa poética

Uma forma poética que se adaptasse ao século 19 foi uma busca constante da vida de Baudelaire. Em *As Flores do Mal*, o autor criou uma poesia de alta elocução, retrabalhando formas da poética clássica, como os alexandrinos, as rimas e as disposições em sonetos e estrofes simétricas. A eles, uniu elementos de tom baixo, como o vocabulário emprestado à fala popular, as imagens grotescas de miséria das grandes cidades, o vazio da existência, o mesquinho do dia a dia. Explicitou toda a tensão e contraditoriedade de seu tempo – o início da modernidade e o auge do capitalismo, nas palavras de Benjamin (1994) –, criando um estilo que críticos como Auerbach classificariam posteriormente como estilo mesclado, que extrai a beleza do prosaico da experiência cotidiana.

Para Auerbach, o poeta usa imagens “que dificilmente parecerão compatíveis com a dignidade do sublime” (2007, p. 305), em uma “contradição entre o tom elevado e a indignidade tanto do tema como um todo quanto de seus muitos detalhes” (2007, p. 309) e “foi o primeiro a tratar como sublimes certos assuntos que pareciam por natureza inadequados a tal tratamento” (2007, p. 310). Assim, aproximando conceitos clássicos e tradicionais do belo e do sublime a preocupações de ordem histórica e cotidiana, transformando-os e reinventando-os, Baudelaire cria um estilo novo, que marcará toda a poesia moderna:

Paradigmático em relação a toda sua época, deu a esta um novo estilo poético: uma mistura do baixo e do desprezível com o sublime, um uso simbólico do horror realista que não tem precedentes na poesia lírica e que nunca fora levado a tal extremo em nenhum gênero. [...] Num estilo inteiramente novo e consumado, este poeta, cujo caráter e cuja vida foram tão singulares, expressou a existência desnuda e concreta de toda uma época. (AUERBACH, 2007, p. 330)

Além do estilo novo, a forma que o poeta emprega no *Spleen de Paris* é também inédita. Nas palavras de Berardinelli, Baudelaire é um “escritor de versos cuja poesia (para já lançar uma de suas típicas oscilações) se funda numa constante ‘alliance avec la prose’ (Albert Thibaudet).” (2007, p. 43)

Em seus poemas em prosa, o poeta francês prescinde dos versos e usa a prosa poética, gênero que tem o nascimento atribuído ao século 17 e era empregado em epopéias, tragédias, reflexões (como as de Pascal, no século 17, Rousseau, no século 18 e Chateaubriand, entre os séculos 18-19) ou peças poéticas moralistas. Uma dessas últimas é o texto “Semíramis”, do literato L-S. Mercier (1740-1814), contida no livro *Mon Bonnet de nuit* (1784), que trata da questão da distinção do real e das aparências, por meio do humor negro, como mostra seu início:

Je rêvais que j'étais devenu antiquaire, et que j'avais formé l'un des plus beaux cabinets de l'Europe. J'avais donné surtout dans les momies et je les achetais de tous côtés.

J'avais entrepris à distinguer les vraies momies d'Égypte des contrefaçons que les juifs font de ces squelettes pour attraper les Européens : en mâchant un petit morceau de la momie, j'étais parvenu à distinguer le squelette Égyptien du squelette d'un pendu mis au four par ces contre-facteurs, puis embaumé, puis couvert de bandelettes et d'hiéroglyphes, puis vendu par ces adroits fripons qui se moquent des profonds savants.¹⁷

[Sonhava que tinha me tornado um antiquário, e que tinha construído um dos mais belos gabinetes da Europa. Trabalhava principalmente com as múmias e as comprava por todos os lados.

Tinha me dedicado a distinguir as verdadeiras múmias do Egito das falsificações que os judeus fazem desses esqueletos para enganar os europeus: mastigando um pequeno pedaço da múmia, conseguia distinguir o esqueleto egípcio do esqueleto de um enforcado colocado no forno por esses falsificadores, depois embalsamado, depois coberto de esparadrapos e de hieróglifos, depois vendido por esses habilidosos malandros que zombam dos sábios profundos.]

A primeira série de poemas em prosa de Baudelaire publicados no jornal *La Presse* foi estruturada pelo autor tendo em vista a prosa poética de Rousseau, em *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, escrito entre 1776 e 1778. Em carta a Arsène Houssaye, de 25 de dezembro de 1861, o poeta propõe um título para a série como *Le Promeneur Solitaire* ou *Le Rôdeur Parisien*¹⁸ (C II, p. 207), sugerindo – e,

¹⁷ Citado por Leroy em *La poésie en prose française du XVII siècle à nos jours*. Paris : Honoré Champion éditeur, 2001, p.121.

¹⁸ « un titre comme : *Le Promeneur solitaire*, ou *Le Rôdeur Parisien* vaudrait mieux peut-être »

provavelmente, se contrapondo – a inspiração de seus poemas em prosa à tradição da prosa poética, seguida por Rousseau¹⁹.

Assim, o primeiro poema da série baudelaireana, “O Estrangeiro”, lembra o início da “Primeira Caminhada” de Rousseau, de acordo com estudo feito por Leroy (2001, p. 146-147):

Me voici donc seul sur la terre, n’ayant plus de frère, de prochain, d’ami de société que moi-même (...) Tout ce qui m’est extérieur m’est étranger désormais. Je n’ai plus en ce monde ni prochain, ni semblables, ni frères. (ROUSSEAU, 1972, pp. 43, 50)

Estou aqui, então solitário sobre a terra, não tendo mais irmão, ou próximo, ou amigo que não seja eu mesmo (...). Tudo que é exterior me parece estranho agora. Não tenho nesse mundo nem próximo, nem semelhante, nem irmãos. (trad. de MORETTO, 1986, pp. 12, 23)

No poema em prosa de Baudelaire, o trecho inicial é o seguinte:

Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère?
 - Je n’ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
 - Tes amis ?
 - Vous vous servez là d’une parole dont le sens m’est resté jusqu’à ce jour inconnu. (OC I, p. 277)

A quem mais amas, responde, homem enigmático: a teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
 - Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
 - Teus amigos?
 - Eis uma palavra cujo sentido, para mim, até hoje permanece obscuro. (HOLANDA²⁰, 1976, p. 19)

A prosa poética, na qual *Spleen de Paris* se insere, também era utilizada no período romântico para a composição de poemas – contudo, eles costumavam retratar épocas antigas. Em obras como *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, citada por Baudelaire em sua dedicatória a Arsène Houssaye de 1862, a prosa foi colocada na forma de poema, criando um dos primeiros poemas em prosa em língua francesa, o qual apresenta a vida rústica e pitoresca do campo, um mundo antigo que, no século

¹⁹ O primeiro título pensado por Baudelaire para agrupar seus poemas em prosa é *Poèmes nocturnes*, de acordo com cartas enviadas a Poulet-Malassis, em 25 de abril de 1857 (C I, p. 395), para Mme Aupick, mãe de Baudelaire, em 9 de julho de 1857 (C I, p. 411) e em 27 de julho do mesmo ano (C I, p. 418), e também para Alphonse de Calonne, em 10 de novembro de 1858 (C I, p. 522). De acordo com Steinmetz, o título poderia ser uma homenagem à Hoffmann, autor dos *Contes nocturnes* ou mesmo a Bertrand, que escreveu *Gaspard de La Nuit* (2003, p. 11).

²⁰ Para o tradutor Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, optou-se por usar nas referências seu sobrenome mais conhecido.

19, estava em vias de se transformar e desaparecer. Na crítica que Sainte-Beuve faz aos poemas em prosa de Bertrand, citada por Compagnon, ele se refere à construção literária do autor como “(...) pequenas imagens, que são como o produto do daguerreótipo na literatura, com a cor em avante”²¹ (2014, p. 17). Ou seja, eram poemas que dispunham de uma técnica moderna – a prosa – para descrever um mundo antigo.

De acordo com Compagnon, essa oposição demonstra a ambivalência do gênero poema em prosa, desde suas origens. “Antes mesmo que Baudelaire tenha escrito um único pequeno poema em prosa, o pequeno poema em prosa já era um gênero inclassificável entre o antigo e o moderno.”²² (2014, p. 19)

Com os críticos franceses Blin e Leroy, Compagnon também chama a atenção para a revolução que os pequenos poemas em prosa de Baudelaire provocaram no gênero. Para Leroy, “(...) pode-se concluir que Baudelaire compôs os *Pequenos Poemas em Prosa* para colocar à distância a tradição do lirismo em prosa neoclássico e romântico e elaborar, *por via* dessa crítica, um novo tipo de poema em prosa”²³ (2001, p. 152, grifos do autor), empregando temas contemporâneos, ao contrário, por exemplo, de Bertrand. Nas palavras de Blin, os poemas em prosa de Baudelaire marcam um “começo absoluto”²⁴ (2006, p. 7), por inaugurar uma nova maneira de sentir a realidade e vivenciar a experiência poética.

1.3. Os pequenos poemas em prosa

Compagnon (2014) usa o adjetivo “pequeno”, de “pequenos poemas em prosa”, para demonstrar como termo pode trazer em si a declaração da transformação que Baudelaire buscava no gênero. O termo aparece apenas na publicação de 1862, no

²¹ « (...) imagettes sont comme le produit du daguerréotype en littérature, avec la couleur en sus. »

²² « Avant même que Baudelaire eût écrit un seul petit poème en prose, le petit poème en prose était déjà un genre inclassable entre l’ancien et le moderne. »

²³ « (...) on pourrait, il est vrai, conclure que Baudelaire a composé les *Petits Poèmes en prose* pour mettre à distance la tradition du lyrisme en prose néo-classique et romantique et élaborer, *via* cette critique, un nouveau type de poème en prose. »

²⁴ « (...) un commencement absolu »

jornal *La Presse*. Até então, os pequenos poemas em prosa do autor eram publicados apenas com a designação “poemas em prosa”.

A classificação de “pequenos poemas” é antiga e usada para descrever a poesia em oposição à tragédia e à comédia – que são os “grandes poemas”. O pequeno poema se tornará prosaico no começo do século 19, como um subgênero do poema em prosa. Rousseau, em sua correspondência, classificava suas obras da juventude como “pequenos poemas em prosa”²⁵, atribuindo ao termo “pequeno” uma conotação desdenhosa.

De acordo com Compagnon, em 1823, dois intelectuais presos durante o período da Restauração qualificam as poesias regionais que um de seus companheiros de cela escrevia como “pequenos poemas em prosa”. Mais de uma década depois, em 1835, Amédée Pichot, tradutor francês das obras do inglês Edward Bulwer-Lytton (autor de uma obra chamada *Les Derniers Jours de Pompéi*), publica uma tradução de um volume de pequenos ensaios do autor, chamado *L'étudiant*, em que Bulwer-Lytton classifica esses esboços como “pequenos poemas em prosa”. Pela tradição, portanto, “pequenos poemas em prosa” designam não apenas textos curtos, mas também textos de um gênero menor em importância.

Em meados do século 19, Sainte-Beuve é um dos primeiros – senão o primeiro – a usar o termo em suas críticas. Ele chama de “pequenos poemas em prosa” tanto o texto de Aloysius Bertrand como os primeiros poemas em prosa de Baudelaire.

Também ao ser empregado por Baudelaire para designar seus poemas em prosa, a classificação se mantém ambígua: quer dizer “poemas pequenos que são feitos em prosa” ou “poemas em prosa que são pequenos”? São “pequenos” em tamanho, “pequenos” em valor ou “pequenos” por fazerem parte de um gênero menor? Como o vocábulo não era empregado por Baudelaire até 1862, o mais provável é que sejam poemas em prosa que são curtos, em um gênero menor.

De toda forma, o “pequeno poema em prosa” se tornou usual na língua francesa após seu uso por Baudelaire e marcou uma ruptura na tradição do gênero. Os poemas em prosa do poeta foram os primeiros a aliar a forma prosaica à experiência inovadora da modernidade, inaugurando uma nova tradição da poética em prosa que se estende por Mallarmé, Rimbaud e seus herdeiros até os dias de hoje. São poemas em

²⁵ « *Les Benjamites*, ou *Le Lévitte d'Éphraïm*, est une espèce de petit Poème en prose de sept ou huit pages. » citado por Compagnon (2014, p. 20).

prosa sensivelmente diferentes dos que foram feitos em séculos anteriores por estarem em uma relação estreita com a modernidade.

Na dedicatória que fez a Arsène Houssaye, Baudelaire menciona a prosa poética após revelar que, folheando o livro de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, veio-lhe a ideia de fazer algo semelhante e aplicar à observação da vida moderna o que Bertrand fez com a vida antiga:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. (OC I, pp. 275-276).

Quem de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente solta e contrastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

É principalmente da freqüentação das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce esse ideal obsedante. (MOTTA, 1995, p. 16)

Assim, a necessidade de Baudelaire de prescindir dos versos parece estar estreitamente ligada à experiência da modernidade. Seria uma forma adaptada à nova experiência das grandes cidades e da urbanização, contrária ao “mundo antigo” de Bertrand. Sobre Baudelaire, escreve Benjamin: “Na época que lhe coube viver, nada lhe está mais próximo da ‘tarefa’ do herói antigo, dos ‘trabalhos’ de um Hércules, do que a que se impôs a si mesmo como a sua: dar forma à modernidade.” (1994, p. 80)

Para Blin, na introdução que faz ao título *Spleen de Paris*, essa “é a obra mais diretamente inspirada pelas visões de nosso poeta sobre a modernidade nas artes. Esse ‘volume romântico de imagens’ (a fórmula é do próprio poeta), que constitui o ‘duplo’ dos *Quadros Parisienses*, fornece a prova de que, nos anos que se seguem à primeira edição das *Flores*, a Cidade monopolizou progressivamente a inspiração de Baudelaire.”²⁶ (2006, p. 32).

²⁶ « Nous dirons que c'est l'ouvrage le plus directement inspiré par les vues de notre poète sur la *modernité* dans les arts. Ce ‘volume romantique à images’ (la formule est du poète lui-même), qui constitue proprement le ‘doublet’ des *Tableaux parisiens*, fournit la preuve que, dans les années qui suivirent la première édition des *Fleurs*, la Ville accapara progressivement l'inspiration de Baudelaire. »

O que Baudelaire consegue fazer com o pequeno poema em prosa foi tornar a prosa aberta ao poético e deixar o poético tornar-se prosa. Com a matéria do cotidiano, trazida pelo dia a dia das cidades, o poeta instilou na forma poema em prosa a poesia própria a seu tempo. Ela permitia um novo conteúdo, a modernidade, que o poeta tentava alcançar com essa expressão inovadora. No entanto, a forma “perigosa”, de acordo com as palavras do poeta, permanece em tensão constante entre a poesia e prosa – a prosa, ao mesmo tempo que ameaça a poesia, fazendo-a parecer seja um esboço, seja um gênero baixo e pueril ou um mero registro, também renova o poema, injetando nele o vigor de seu tempo.

Os pequenos poemas em prosa seriam, por essas razões, mais uma das complexas duplicidades que Baudelaire, incansavelmente, cria em seus textos poéticos. Talvez uma das razões para o poeta empregar o “pequeno” ao designar os poemas do *Spleen de Paris* seja a intenção de marcar a distância em relação aos poemas em prosa produzidos na época – Baudelaire pretendia criar textos em um gênero poético menor que, fazendo parte da lógica mercantil literária do século 19, tivessem um conteúdo tal que os habilitariam a ser, ao mesmo tempo, artisticamente livres e independentes dessa lógica. O fato de o autor se referir a seus poemas em prosa, em sua correspondência, como “bagatelas” e “ninharias”, ou seja, pequenos objetos de pouco valor financeiro e, por isso, fáceis de vender; mas, concomitantemente, “trabalhosos” e que demandam um intenso esforço poético, revela a ambivalência que o poeta burilava nesses escritos. É possível afirmar que os poemas em prosa de Baudelaire estariam gravitando em torno de múltiplas faces: “pequenos” (de menor valor) “poemas” (grande arte autônoma) “em prosa” (gênero menor). Dessa forma, seriam textos poéticos inseridos no mercado mas que não serviriam a intenções de ordem prática ou útil. Revestidos por uma roupagem aparentemente fácil, simples e “barata”, o poema em prosa, os pequenos poemas em prosa de Baudelaire seriam a mescla exata do “circunstancial” e do “eterno” na criação de uma arte bela, autônoma e sem finalidade.

2. O MAR EM “O PORTO”

Le port

Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir. (OC I, pp. 344-345)

O porto

Um porto é um lugar encantador para a alma cansada das lutas da vida. A amplitude do céu, a arquitetura móvel das nuvens, as colorações mutantes do mar, a cintilância dos faróis são um prisma maravilhosamente próprio para entreter os olhos, que não se cansam nunca. As formas esguias dos navios, de enxárcias complicadas, a que o marulho imprime oscilações harmoniosas, servem para manter na alma o gosto do ritmo e da beleza. E depois, para aquele que já não tem mais curiosidade nem ambição, há principalmente uma espécie de prazer misterioso e aristocrático em contemplar, deitado no belvedere ou encostado no quebra-mar, todos esses movimentos dos que vão e dos que vêm, dos que ainda têm a força de querer, o desejo de viajar ou de enriquecer. (MOTTA, 1995, p. 126)

“Le Port” é um dos últimos pequenos poemas em prosa a ser publicado em vida pelo autor, na *Revue de Paris*, em 25 de dezembro de 1864. De sua estrutura curta o leitor sente brotar uma certa poesia, apesar de sua fonte parecer indeterminada. À primeira vista, o texto se assemelha a um registro simples do cotidiano, plasmado em uma imagem entre estática e animada. É como se o leitor passasse diante de um quadro figurativo e fosse levado a parar, observar seus detalhes e meditar por alguns momentos. É um dos dois poemas em prosa de Baudelaire em que não aparece a primeira pessoa – o outro é *As multidões* – que colabora para a perspectiva de que se pareça a um quadro ou imagem captada do real. O poema em prosa tem a aparência do recorte de um momento da vida, tal qual é vista todos os dias, em uma forma prosaica. No entanto, o texto tem algo a mais, como uma beleza sutil, que desconcerta o leitor.

Aos poucos, e com a leitura atenta, surge a complexidade desse texto que mistura espaços, tempos e sensações, como os melhores poemas de Baudelaire.

Antes de entrar na análise minuciosa, porém, faremos uma reflexão sobre a maneira como a figura do mar é tratada pela poética do século 19 e qual sua relação com os tópicos da estética clássica para melhor compreender como Baudelaire trabalha a imagem nesse poema.

2.1. A imagem marinha no século 19 e o sentimento do sublime

Aludindo ao mar neste poema, Baudelaire retoma a tradição literária e estética desse motivo que atravessa eras, desde as narrativas clássicas (como a *Odisseia*, de Homero ou a *Eneida*, de Virgílio) chegando até ao período romântico. No século 19, Lamartine (com o poema *Adeuses ao mar*), Victor Hugo (nos poemas *A bordo do mar*, *Une Nuit qu'on entendait la mer sans la voir*, *Oceano Nox* ou no romance *Les Travailleurs de la Mer*) e Chateaubriand (*O mar*) empregam a imagem em suas obras. O mar, o oceano e suas vagas são também recorrentes nos poemas de Baudelaire. Claramente expressa, por meio de descrições, ou em alusões²⁷, a figura marítima aparece em grande parte dos poemas de *As Flores do Mal* e em pelo menos onze²⁸ dos 50 poemas do *Spleen de Paris*. Talvez os poemas mais emblemáticos de Baudelaire que se referem ao mar sejam “L’Albatros” (OC I, p. 9), “L’Homme et la Mer” (OC I, p. 19), “Mœsta et Errabunda” (OC I, p. 63) e “Obsession” (OC I, p. 75), integrantes de *Les Fleurs du Mal*; e “Le Confiteor de l’Artiste”, (OC I, p. 278), “Un Hémisphère dans une Chevelure” (OC I, p. 300), “Déjà” (OC I, p. 337), e “Le Port” (OC I, p. 344), em *Spleen de Paris*. Neles, o poeta emprega a figura marítima e, de acordo com o tratamento lírico da imagem, é capaz de provocar efeitos diversos no leitor. Assim, uma rápida leitura dos poemas mostra que as vagas ondulantes podem surgir como irmão e espelho das profundezas do espírito humano, projeção da mulher amada,

²⁷ Um levantamento rápido dos termos que remetem ao mar e ao oceano em *Les Fleurs du Mal* revelam a recorrência de palavras como *flot* (onda), *lame* (lâmina, onda), *houle* (marulho), *gouffre* (turbilhão), *vague* (onda), *voguer* (remar), *roulis* (agitação do navio), *sillage* (traço deixado por um navio nas águas), *voile* (vêla), *mât* (mastro) e *flammes* (flâmulas).

²⁸ « Le Confiteor de l’Artiste », « Un Hémisphère dans une Chevelure », « L’Invitation au Voyage », « Le Crépuscule du Soir », « Les Projets », « La Belle Dorothée », « Enivrez-vous », « Déjà ! », « Les Bienfaits de la Lune », « Le Port », « Anywhere out of the World ».

embalo que proporciona a fuga do rude cotidiano ou, ainda, um belo retrato dos desejos humanos. Para descobrir como Baudelaire é capaz de oferecer tantas significações diferentes a uma mesma imagem – e como ela será construída em “O Porto” – será preciso percorrer algumas dessas interpretações.

A ideia, neste momento do texto, não é esgotar o comentário sobre o tema marítimo na extensa obra baudelaireana, mas analisar alguns poemas que abordem a imagem e sejam relevantes para a análise do poema em questão neste trabalho. Para isso, inicialmente, será observada a maneira como a figura era empregada no período, por meio do exame de alguns escritos de Victor Hugo (1802-1885), autor no qual o oceano também tem forte destaque. Por sua autoridade indiscutível na literatura de todo o século 19 francês, o poeta Victor Hugo será chamado ao longo desta dissertação para revelar, de maneira exemplar, como o tema marítimo surgia, em geral, na poética do período. A proposta é que, reunidas, as análises possam compor um panorama mais abrangente dos sentidos e significações que o mar adquire no pequeno poema em prosa de Baudelaire.

Sendo assim, uma das interpretações mais evidentes dos temas marítimos na poesia do século 19, na França, é a eterna luta entre o oceano e o homem, que representa o embate entre as forças da natureza e as forças da razão. É assim que o mar aparece na maior parte dos textos de Hugo, poeta que teve forte influência também sobre a poética de Baudelaire²⁹. Examinaremos rapidamente³⁰ como Hugo trata o tema marítimo, pois o contraste entre os dois poetas pode revelar de que maneira Baudelaire se aproxima ou se afasta da abordagem do tópico em seu tempo para criar uma formulação própria.

²⁹ “(...) Victor Hugo representava aquela pessoa à qual alguém se dirige quando deseja pedir conselhos. Nunca um reinado foi mais legítimo, mais natural, mais aclamado pelo reconhecimento, mais confirmado pela impotência da rebelião” (OC II, p. 131), escreve Baudelaire em “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains : I - Victor Hugo”. O texto em francês é: « (...) Victor Hugo représentait celui vers qui chacun se tourne pour demander le mot d’ordre. Jamais royauté ne fut plus légitime, plus naturelle, plus acclamée par la reconnaissance, plus confirmée par l’impuissance de la rébellion ». Além dessa texto, o poeta do *Spleen de Paris* dedicou outros textos a Hugo, como o poema “Le Cygne” (OC I, p. 85).

³⁰ A bibliografia sobre a poética de Victor Hugo é extensa e não entraremos em uma análise detalhada sobre seus motivos, que conta com excelentes estudos como os feitos por Jacques Seebacher e Yves Gohin (HUGO, V. *Notre-Dame de Paris/Le Travailleurs de la mer*. Organização, apresentação e notas de Jacques Seebacher e Yves Gohin. Paris: Éditions Gallimard, 1995); Pierre Moreau e Jean Boudout, na introdução das *Oeuvres choisies* (HUGO, V. *Oeuvres choisies*. Introdução e organização de Pierre Moreau e Jean Boudout, Paris: Hatier, 1950, 2v.); Pierre Albouy (ALBOUY, P. *La création mythologique chez Victor Hugo*. Paris: Librairie José Corti, 1963); e Jean-Marie Gleize (GLEIZE, J-M. *Poésie et Figuration*. Paris: Seuil, 1983).

No que se poderia chamar de “cosmologia” da poética de Victor Hugo, o oceano, assim como todos os elementos da natureza, surgem humanizados, antropomorfizados:

Victor Hugo se distingue par cette faculté très dominante de voir objets et paysages avec des figures et dans des postures vivantes, humaines. Mais, à ressembler à des hommes, arbres et rochers, par exemple, deviennent inquiétants : que pensent-ils, que veulent-ils, que nous veulent-ils, ces êtres, nos semblables monstrueux ? (...) À la vision anthropomorphique se mêle l'intuition du mystère de la nature, avec sa vie indépendante, secrète et formidable. (ALBOUY, 1963, p. 309)

[Victor Hugo se distingue por essa faculdade dominante de olhar objetos e paisagens com as figuras e em posturas vivas, humanas. Mas, quando se parecem com os homens, árvores e rochas, por exemplo, tornam-se inquietantes: o que pensam, o que querem, o que querem de nós esses seres, nossos monstruosos semelhantes? (...) À visão antropomórfica se mistura a intuição do mistério da natureza, com sua vida independente, secreta e formidável.]

Quando Baudelaire afirma que Hugo é um “magnífico repertório de analogias humanas e divinas”³¹ (OC II, p. 133) se refere a essa capacidade do artista de identificar aos elementos naturais e aos seres inanimados (como o mar), as características do homem.

Na temática hugoana, a história da natureza, concebida como uma epopeia, é repleta de disputas entre o mal e o bem, a natureza e a razão. A natureza, portanto, é vista como oposta à racionalidade, ou seja, seus elementos são misteriosos, enigmáticos e assombrosos – por vezes, malignos. Partidário de uma firme crença no progresso e na razão, Victor Hugo deixa transparecer em seus textos a confiança no poder humano e em sua habilidade de domar as forças naturais e a feroz brutalidade das substâncias. O homem será, por excelência, o antagonista da natureza, o único ser capaz de, por meio da razão, ordená-la em um cosmos relativamente harmônico.

Nesse panorama, surge o oceano, como representação do caos (termo grego para a confusão que precedeu a criação organizada do mundo), uma força primordial, agressiva e monstruosa, repleto de abismos infinitos e insondáveis. Nos textos de Hugo, o oceano e as fortes ondas do mar serão opostos, em sua maior parte, à Terra (representando o cosmos) e à humanidade (representando a razão)³². É o ser humano

³¹ « un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines »

³² Em Lamartine, outro autor importante do período, a perspectiva sobre o embate homem *versus* oceano será outra: jogos e exercícios de imaginação interrogam a natureza sobre temas

que será capaz de ordenar a maligna ação das águas – declarada ou subentendida, o oceano ganha a conotação de “méchant” – que busca tudo devorar. Essa difícil luta entre os dois rivais é retratada no poema “Oceano Nox” (1984, v. I, pp. 1116-1117), escrito em julho de 1836 e publicado no volume *Les Rayons et Les Ombres*, de 1840. No texto, a incrível força marítima oposta ao ser humano leva ao lento esquecimento e apagamento do sujeito:

XLII
*Oceano Nox*³³

Saint-Valery-sur-Somme

Oh! combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !
Combien ont disparu, dure et triste fortune !
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
Sous l’aveugle océan à jamais enfouis !

Combien de patrons morts avec leurs équipages !
L’ouragan de leur vie a pris toutes les pages,
Et d’un souffle il a tout dispersé sur les flots !
Nul ne saura leur fin dans l’abîme plongée.
Chaque vague en passant d’un butin s’est chargée ;
L’une a saisi l’esquif, l’autre les matelots !

transcendentes, transformando o espectador da natureza quase em um visionário, não em um opositor, segundo Albouy (1963, p. 309).

³³ Victor Hugo conta com vasta produção poética publicada em língua francesa, mas sua versão em português no Brasil permanece, até o momento, com imensos vazios. A tradução mais conhecida – e talvez a única – para o poema “Oceano Nox” foi publicada no título *Hugonianas*, organizado por Mucio Teixeira e publicado em 1885. Nessa edição, de 495 páginas, Teixeira reuniu as traduções de diversos poetas brasileiros para uma seleção de poemas de Hugo e incluiu a versão de “Oceano Nox” feita por J. Dias da Rocha. A tradução foi retomada em *Versões Poéticas Brasileiras de Victor Hugo*, volume organizado por Tavares Bastos e publicado em 1952. Por ser antiga, composta de certo diletantismo e por não ter sido submetida a revisões, optou-se por não reproduzir essa versão brasileira do poema de Hugo neste trabalho. Como a análise será centrada nas imagens de “Oceano Nox” e nas sensações evocadas por elas, acredita-se que essa tradução para o português possa levar a tênues, mas significativas, distorções.

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !
 Vous roulez à travers les sombres étendues,
 Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.
 Oh ! que de vieux parents, qui n'avaient plus qu'un rêve,
 Sont morts en attendant tous les jours sur la grève
 Ceux qui ne sont pas revenus !

On s'entretient de vous parfois dans les veillées.
 Maint joyeux cercle, assis sur des ancrs rouillées,
 Mêlé encor quelque temps vos noms d'ombre couverts
 Aux rires, aux refrains, aux récits d'aventures,
 Aux baisers qu'on dérobe à vos belles futures,
 Tandis que vous dormez dans les goëmons verts !

On demande : – Où sont-ils ? sont-ils rois dans quelque île ?
 Nous ont-ils délaissés pour un bord plus fertile ? –
 Puis votre souvenir même est enseveli.
 Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.
 Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,
 Sur le sombre océan jette le sombre oublié.

Bientôt des yeux de tous votre ombre est disparue.
 L'un n'a-t-il pas sa barque et l'autre sa charrue ?
 Seules, durant ces nuits où l'orage est vainqueur,
 Vos veuves aux fronts blancs, lasses de vous attendre,
 Parlent encor de vous en remuant la cendre
 De leur foyer et de leur cœur !

Et quand la tombe enfin a fermé leur paupière,
 Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre
 Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,
 Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,
 Pas même la chanson naïve et monotone
 Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont !

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?
 Ô flots, que vous avez des lugubres histoires !

Flots profonds, redoutés des mères à genoux !
 Vous vous les racontez en montant les marées,
 Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
 Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !

Juillet 1836

O retrato do mar como um poder hostil ao homem e o destino dos marinheiros que se lançam em meio a seus perigos aparece nesse poema e é também retomado em textos como “Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir”, do capítulo VI – Voix intérieures, do mesmo livro; “Gros temps la nuit” e “Chanson de bord”, reunidos no título *Toute la Lyre*; “Paysans au bord de la mer” e “Les Pauvres Gens”, de *La Légende des Siècles*.

A narrativa, recorrente, dispõe junto ao mar as trevas noturnas, que se combinam para criar uma oceano obscuro e ameaçador. O título do poema, “Oceano Nox”, remete ao livro II da *Eneida*, verso 250, que significa “cai a noite no oceano”³⁴, ou “a noite se lança do oceano”. No texto de Virgílio, as três tempestades marítimas representadas na epopeia são caracterizadas pela obscuridade e, em Hugo, o mar costuma ser associado à sombra ou à noite – em *Les Misérables*, há um capítulo chamado “L'Onde et l'Ombre” e, no romance *L'Homme qui Rit*, um deles se intitula “La Mer et la Nuit”. No poema em questão, a relação aparece claramente nos versos “Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune”, da primeira estrofe; “Vous roulez à travers les sombres étendues”, na terceira estrofe; “Sur le sombre océan jette le sombre oubli”, na quinta estrofe; e nas imagens de toda a última estrofe do poema (“marins sombrés”, “nuit noire”, “voix désespérées/Que vous avez le soir”).

Assim como a noite, o mar também é repleto de mistérios e de um poder desafiador, capaz de levar o homem a se perder em meio de suas ondas e brumas. Esse oponente implacável, ao qual o homem se lança, termina por engolfá-lo em sua escuridão, levando o marinheiro, ou o “trabalhador do mar”, para lembrar o título de um dos romances de Hugo, ao desaparecimento físico e, assim, também ao lento desaparecimento da memória. O mar de Hugo não é, de modo algum, benigno ou piedoso. Pouco a pouco, a presença daquele que enfrentou o mar e por ele foi

³⁴ De acordo com a tradução de Carlos Alberto Nunes para o título de Virgílio na edição bilíngue de *Eneida*, publicada pela editora 34, pp. 152-153.

envolvido vai ficando mais tênue – a imagem desaparece dos olhos (“Bientôt des yeux de tous votre ombre est disparue”) e, quando a morte chega aos últimos que o conheceram, a lembrança se perde. Ela persiste apenas no barulho do mar, que conta “lugubres histoires”, durante a turbulência noturna, quando a maré sobe à terra.

(...) o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e de heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água. Para o sonhador, as inversões entre essa partida e a morte são contínuas. Para alguns sonhadores, a água é o movimento novo que nos convida à viagem jamais feita. Essa partida material rouba-nos a matéria da terra. (BACHELARD, 1997, pp. 77-78)

Ao analisar a morte trazida por “Oceano Nox”, Bachelard cita também um verso do poema “Le Voyage”, de Baudelaire, que relaciona a morte, a viagem e as águas (“Ó Morte, velho capitão, é tempo! Às velas!”³⁵ JUNQUEIRA, 1985, p. 453).

Nos versos de Hugo, o embate entre o homem e o mar leva ao quase completo apagamento da existência humana sob as negras vagas (que sobrevive apenas pela “voz” noturna do mar), algo que, para voltar à *Eneida*, epopeia à qual o título do poema remete, seria a maior indignidade à qual o homem pode ser submetido. A ausência do ritual da morte (com o enterro e as homenagens) e o esquecimento é o pior destino que pode ser apresentado ao herói – pois a memória daquele que viveu se perde no vazio, tornando-se nada. Com a menção ao título latino da *Eneida*, Hugo retoma um conhecido lugar-comum do texto romano (a luta humana contra as forças caóticas e a perda da lembrança daqueles que sucumbiram a elas) e o atualiza, com a batalha homem-mar.

Nos textos hugoanos, a sombra, o mistério e as trevas que percorrem o tema marítimo estão ligadas ao sentimento enigmático que não só o oceano, mas a natureza em geral oferece ao poeta. O maravilhoso e seus engenhos turbulentos são uma grande incógnita que a razão talvez não seja capaz de compreender, mas pode dominar. No romance *Les Travailleurs de la Mer*, publicado em 1866, é retratada disputa entre os homens e esse poder brutal do oceano. Ao fim, e depois de aventuras e reviravoltas, o ser humano, por meio de sua capacidade racional – que se equipara e se opõe à capacidade da natureza – doma as vagas violentas:

³⁵ « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l’ancre ! » (OC I, p. 134)

Dans le roman de Victor Hugo, le merveilleux est si bien intégré qu'il semble aller de soi. Il repose solidement sur cette croyance de la religion du progrès, selon laquelle l'océan, c'est le chaos rangé à la loi de l'âme.

Cette conviction tente d'apaiser une inquiétude qui fait le fond des sentiments que la mer inspira à Hugo. L'océan, c'est l'énigme à l'état tonitruant. Il crie, il hurle : à qui en a-t-il et que veut-il dire ? Sans cesse il s'agite : pourquoi ce travail ? quel en sera le fruit ? [...] Mais cette clameur nous reste incompréhensible. Elle a inspiré à Hugo un de ses plus beaux textes mythologiques, le chapitre de *L'Homme qui rit* intitulé *Horreur Sacrée*. Entendre la tempête, dit-il, c'est entendre « l'immense voix bestiale du monde ». Aucun sens clair : « C'est l'informe hurlant », « l'inarticulé parlé par l'infini ». Mais si l'on ne comprend pas, on craint qu'il y ait à comprendre. On s'effare à deviner là « on ne sait quelle velléité de reprise du chaos sur la création ». Il semble que l'on distingue, dans ce vacarme, des « cris de colère, une revendication pressante, des sanglots, des demandes » et des « reproches indéchiffrables ». (ALBOUY, 1963, pp. 350-351)

[No romance de Hugo, o maravilhoso é tão bem integrado que parece natural. Ele repousa solidamente sobre a crença na religião do progresso, segundo a qual o oceano é o caos organizado sob a lei do espírito.

Essa convicção tenta acalmar uma inquietude que está no fundo dos sentimentos que o mar inspira a Hugo. O oceano é o enigma em estado retumbante. Ele grita, ele rugir: a quem chama e o que quer dizer? Ele se agita sem cessar: por que esse trabalho? qual será o fruto disso? [...] Entretanto esse clamor permanece incompreensível. Ele inspirou Hugo a escrever um de seus mais belos textos mitológicos, o capítulo de *L'Homme qui Rit* chamado *Horreur Sacrée*. Ouvir a tempestade, diz ele, é ouvir “a imensa voz bestial do mundo”. Não há nenhum sentido claro: “é o disforme gritando”, “o inarticulado dito pelo infinito”. E, se não é possível compreender a mensagem, há o temor de que haja algo para ser compreendido. Há o terror de descobrir “não se sabe qual inclinação de retomada do caos sobre a criação”. Parece que se distingue, nessa confusão, “gritos de cólera, uma reivindicação urgente, soluços, pedidos” e “censuras indecifráveis”.]

Como veremos adiante, essa descrição do poder do oceano é bastante próxima da descrição do sentimento do sublime, conforme concebido por Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790.

As águas do mar de *Les Travailleurs de La Mer*, segundo a análise feita por Gaston Bachelard, fazem parte do que o autor chama de “psicologia da tempestade” que seria, no fundo, a psicologia da cólera (1997, p. 178). A psicologia da cólera, segundo o autor, é bastante rica e repleta de nuances e, por isso, a cólera do oceano seria um lugar-comum literário que origina inúmeras metáforas bastante produtivas, pois é clara, direta e compreensível à “alma popular”.

Contudo, é preciso lembrar que, a todo momento, Hugo empresta ao mar adjetivos e características antropomórficas – cólera, maldade e mesmo a “voz desesperada” que o oceano lança ao homem são habilidades do ser humano. Assim, o poeta torna compreensível, por meio desse revestimento humanizado do elemento natural, o que há de primitivo e bestial no universo. É porque o mar revolvido em tempestade se conduz como um homem em fúria, gritando sua cólera, que o leitor compreende o que pode haver de dinâmico, brutal e tenebroso no mundo.

Essa composição homem *versus* oceano ou razão em oposição à natureza aterrorizante ocorre também no soneto *Obsession*, de Baudelaire, publicado inicialmente em 15 de maio de 1860, na *Revue contemporaine*:

LXXIX

Obsession

Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales;
 Vous hurlez comme l’orgue; et dans nos cœurs maudits,
 Chambres d’éternel deuil où vibrent de vieux râles,
 Répondent les échos de vos *De profundis*.

Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes,
 Mon esprit les retrouve en lui; ce rire amer
 De l’homme vaincu, plein de sanglots et d’insultes,
 Je l’entends dans le rire énorme de la mer.

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
 Dont la lumière parle un langage connu!
 Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
 Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
 Des êtres disparus aux regards familiers.

(OC I, p, 75)

LXXIX
Obsessão

*Grandes bosques, de vós, como das catedrais,
Sinto pavor; uivais como órgãos; e em meu peito,
Câmara ardente onde retumbam velhos ais,
De vossos profundis ouço o eco perfeito.*

*Te odeio, oceano! Teus espasmos e tumultos³⁶,
Em si minha alma os têm; e este sorriso amargo
De homem vencido, imerso em lágrimas e insultos,
Também os ouço quando o mar gargalha ao largo.*

*Me agradarias tanto, ó noite, sem estrelas
Cuja linguagem é por todos tão falada!
O que eu procuro é a escuridão, o nu, o nada!*

*Mas eis que as trevas afinal são como telas,
Onde, jorrando de meus olhos aos milhares,
Vejo a me olharem mortas faces familiares.*

(JUNQUEIRA, p. 299)

No segundo quarteto do soneto, o poeta se dirige ao oceano, que lhe oferece um “rire enorme” no qual se escuta o riso “amargo / Do homem vencido, imerso em lágrimas e insultos”, imagem que se assemelha às “lugubres histories” que a voz do oceano revela durante a noite, no poema de Victor Hugo examinado nas páginas anteriores. Nos dois poemas, o troar do oceano remete a elementos humanos, seja a narrativa daquele que sucumbe à força das águas, seja os gritos de sofrimento do homem vencido.

Além dessa semelhança, “Oceano Nox” e “Obsessão” narram o temor em relação ao oceano. Contudo, esse medo não impede que o homem se lance “contente” em suas águas, no caso do poema de Hugo, ou que o poeta escute o oceano e lhe

³⁶ A tradução de Laranjeira para esse verso é : “Odeio-te, Oceano ! As bordas e os tumultos”. O emprego de “bordas” no poema que, como se verá, terá importantes desdobramentos para as sensações evocadas pelo texto poético não nos parece a mais adequada, razão pela qual optou-se pela tradução de Ivan Junqueira para o poema.

dedique versos, como no texto de Baudelaire. Mas o soneto baudelaireano vai um pouco além, expondo de que maneira a “voz do mar”, os espasmos e tumultos marinhos são encontrados, também, no fundo da alma do sujeito. O primeiro verso do poema de Baudelaire, em que o eu-lírico narra seus sentimentos em relação a alguns elementos naturais, afirma que as matas lhe “dão medo como as catedrais”. Contudo, seus rugidos encontram eco na alma humana – é o sentimento por algo que também está no homem, em suas emoções mais profundas. O medo está ali presente, mas não impede que o sujeito contemple os bosques, o oceano ou a noite, encontre ali o espelho de seus sentimentos e dedique a eles um canto em forma de poema.

Ao fazer isso, Baudelaire desloca o tema da batalha homem-mar sutilmente, fazendo das terríveis ondas do mar um paralelo do espírito humano, também amedrontador e assombroso. Em vez do caos que se opõe à razão, o poeta insere o caos na alma do sujeito, tornando homem e mar igualmente misteriosos, selvagens e repletos de abismos. As “lugubres histoires” trazidas pelo mar não são apenas temidas, mas reconhecidas como um “rire amer” contido no íntimo de um sujeito tão tumultuado e assustador quanto as vagas. Assim, pode-se dizer que, enquanto Victor Hugo emprega a figura marítima em um poema como “Oceano Nox” para revelar de que maneira se dá a batalha entre um poder hostil ao homem e qual o futuro (fatal, nesse caso) daqueles que se lançam em meio a essas forças; Baudelaire transforma o oceano em um tipo de duplo do espírito humano em “Obsession” – ambos são desordenados, sofridos, indomáveis e, por isso, temidos.

Essa sensação turbulenta, que é imagem do íntimo e reflexo do mar, é sugerida também pelo poema “L’Homme et la Mer”, publicado por Baudelaire pela primeira vez em 1852, na *Revue de Paris*. O autor recupera o antagonismo entre o homem e a natureza, transformando-os em “irmãos implacáveis”:

XIV L’Homme et la Mer

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
 Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur
 Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
 Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets:
 Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes;
 Ô mer, nul ne connaît tes richesses intimes,
 Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets!

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
 Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!

(OC I, p. 19)

XIV

O Homem e o Mar

*Homem livre, terás, pelo mar sempre amor!
 O mar é teu espelho; contemplas a tua alma
 No infinito rolar de sua lâmina calma,
 A tua alma não tem um menor amargor.*

*Gostas de mergulhar no fundo de tua imagem;
 Tu o abraças com o olhar, braços, teu coração
 Às vezes se distrai com seu ruído vão
 Ao som desse queixume indomável, selvagem.*

*Vós ambos tenebrosos sois, também discretos,
 Homem, ninguém sondou as tuas profundezas,
 Ó mar, ninguém conhece as tuas imas riquezas
 Tão ciosos vós sois de guardar os segredos!*

*No entanto, desde séculos inumeráveis
 Combateis um ao outro sem remorso ou pena*

*De tanto que gostais dessa matança extrema,
Ó eternos lutadores, ó irmãos implacáveis!*

(LARANJEIRA, 2011, p. 39)

É interessante perceber como, ao abordar a figura marítima, esse poema de Baudelaire não suscita o mesmo temor e ódio pelo mar que “Obsession” ou o horror de “Oceano Nox” e *Les Travailleurs de la Mer*, de Hugo. Em *L’Homme et la Mer*, o oceano ainda é a força feroz e misteriosa que luta com o homem, mas é colocado na posição do “espelho”, do “irmão implacável”. Ou seja, existe a identificação entre ambos, que não é completa – o reflexo é apenas uma imagem, e os irmãos são semelhantes, mas não idênticos. O oceano é, novamente o paralelo do espírito humano, apresentado como composto pelas mesmas forças indomáveis que o sujeito.

O oceano como espelho do homem é um tema também explorado pelo Romantismo e a edição crítica de *Les Fleurs du Mal* estabelecida por Jacques Crépet e Georges Blin³⁷ (apud OC I, p. 867) propõe sua aproximação a Byron (*Le Pèlerinage de Childe Harold*, IV, CLXXIX-CLXXXIV), Heine (*Le Retour*, VIII) e Balzac (*L’enfant maudit*).

Assim, a torrente de desejos não revelados do coração humano se reflete nas águas do mar, um turbilhão de segredos insondáveis. A imagem que se desprende do poema é do mar como uma figura antagônica (“Combateis um ao outro sem remorso ou pena”), mas também querida e que motiva um certo prazer (“Homem livre, terás pelo mar sempre amor!”, “Gostas de mergulhar no fundo de tua imagem”). É como se o sentimento em relação ao mar trouxesse uma espécie de prazer no desprazer, causado pela semelhança e também pelo afastamento do homem em relação à natureza. O homem se reconhece no oceano e deleita-se com sua imagem (que o ajuda ainda a “se distrair” de seus próprios rumores) e, mesmo sendo semelhante a ele, com seus mistérios e trevas, opõe-se a suas ondas e combate as águas. Essa sensação por vezes confusa do homem frente aos elementos naturais infinitos, em que se mescla a admiração, a disputa e o temor, é um sentimento que foi definido pelos estudos estéticos como sublime.

³⁷ BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du Mal*. Org. Jacques Crépet et Georges Blin. Paris : Librairie José Corti, 1942/1950

2.1.1. O sentimento do sublime

Cabe aqui uma breve explicação acerca do conceito, definido em conjunto com o belo, e que será neste texto um auxílio importante para compreender o emprego da figura marinha por Baudelaire em “O Porto”. O mar e o oceano são exemplos privilegiados pela tradição estética para definir o belo e o sublime e também a sensação que promovem no leitor ou observador. Neste texto, a proposta não será exaurir a discussão acerca das duas categorias estéticas, mas mencionar alguns autores e exemplos que possam colaborar como ferramentas de análise para os poemas citados.

Dessa forma, é importante notar que o sublime, desde sua origem, esteve ligado a sensações de arrebatamento, poder e força inexplicáveis. Seu surgimento, como uma classe ao lado do belo, remonta ao século III d. C., quando foi escrito um tratado sobre o sublime no discurso, atribuído ao retórico romano Cássio Longino. O manuscrito foi pouco conhecido até 1674 quando o crítico e teórico da arte Nicolas Boileau o traduziu na França com o título *Le Traité du Sublime ou du Merveilleux dans le Discours (Tratado do sublime ou do maravilhoso no discurso)*. Após algumas décadas, esse texto se tornou um dos principais textos da chamada “poética clássica”, ao lado das poéticas de Aristóteles e de Horácio. O autor romano caracteriza o sublime como “o ponto mais alto e a excelência do discurso” (2005, p. 71) e o conceito está relacionado a passagens admiráveis de autores clássicos como Homero ou Platão capazes de agradar e arrebatá-lo o ouvinte com um poder ao qual não se pode escapar. São trechos grandiosos que não só levam à reflexão como deixam marca inesquecível na memória.

Invariavelmente, o admirável, com o seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar; o persuasivo, ordinariamente, depende de nós, ao passo que aqueles lances carregam um *poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte*. (LONGINO, 2005, p. 72, grifos nossos).

Esse efeito do sublime ocorre porque o ouvinte identificaria no discurso sua tendência inata à elevação, a atingir o divino ou o grandioso. São momentos poéticos que atingem o leitor “como um raio”, que incendeiam ou impactam “como a tempestade”.

Posteriormente, os autores que tratam do sublime farão uma inversão do conceito de Longino, caracterizando como sublime não o discurso, produto humano, mas os fenômenos naturais – e justamente os semelhantes ao que o teórico romano

usou como metáforas para descrever obras humanas. É assim que tratam do tema o ensaísta inglês Joseph Addison, em seu texto “Os prazeres da imaginação”, de 1721 e o filósofo inglês Edmund Burke, em seu ensaio *Investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757. Em Addison, a vastidão do mar surge como uma das fontes de prazer para a imaginação – imagem que será retomada por Burke em seu texto. O ensaio burkiano será uma das inspirações para o filósofo Immanuel Kant (1724-1804) escrever a *Crítica da faculdade do juízo*, texto de 1790 que, por sua vez, será a base para as reflexões do poeta Friedrich Schiller (1759-1805) sobre o sublime. É assim que, ao longo do século XVIII, o lugar-comum do mar se torna uma das principais metáforas para as investigações sobre a categoria estética do sublime.

Para esta análise, no entanto, interessa principalmente o modo como Kant se ocupou desses temas, pois as reflexões do autor são as que mais parecem ter pontos em comum com o modo como Baudelaire emprega as figuras marítimas em seus poemas.

Em primeiro lugar, em sua *Crítica da faculdade do juízo*, Kant expõe a maneira como as faculdades da razão operam para avaliar se os fenômenos a que o homem está exposto são belos ou sublimes – e isso é uma importante diferenciação em relação ao trabalho da filosofia anterior. Ao longo do texto, o autor dialoga com a tradição do século XVIII, mas revela a forma como *o homem* avalia e apreende os objetos e acontecimentos do mundo. Até então, a relação era contrária, pois eram os objetos ou acontecimentos que costumavam ser classificadas de acordo com as categorias estéticas – os fenômenos *do mundo* eram belos ou sublimes. Kant inverte essa perspectiva e coloca em primeiro plano o papel do ajuizamento humano sobre esses fenômenos, construindo uma teoria em que as categorias estéticas estão no raciocínio e juízo que fazemos das coisas, no chamado movimento do ânimo – e não nos objetos ou fenômenos.

Dessa forma, é a visão humana sobre as coisas e experiências, seu julgamento e avaliação individuais, que as torna belas ou sublimes. Não são os objetos ou acontecimentos em si que são agradáveis, mas a impressão que deixam em nossa alma que as tornam ou não prazerosas:

(...) o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas ideias, (...) o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva. (2012, pp. 95-96)

Essa distinção feita pelo filósofo ainda no século XVIII irá render importantes frutos no período romântico posterior, quando será a visão humana que dará sentido às experiências. Será sempre no movimento da alma humana que residirá o sentimento estético.

De acordo com Kant, o sublime “é um prazer que surge só indiretamente” produzido pelo “sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas; (...) um abalo” (2012, p. 89, 106).

Apesar de o homem não ter a capacidade de apreender alguns fenômenos pela imaginação ou de resistir a eles, o sentimento do sublime gera na razão um movimento de elevação e um prazer único – que não seria alcançável por meio do sentimento do belo. O caráter excessivo e imenso do sentimento do sublime origina uma impressão de tal maneira forte no ânimo humano que, sem conseguir dar a ele uma forma, o faz ultrapassar seus limites.

Como em Addison e Burke, Kant relaciona a experiência estética do sublime a fenômenos da natureza. No entanto, sua explicação é diversa da espécie de alívio que o sentimento do sublime provoca em Burke. Na filosofia kantiana, a vivência do sublime daria origem a um tipo de prazer negativo, ou prazer no desprazer. Para compreender como se dá a reação humana ao sublime é preciso distinguir as duas subcategorias do sublime descritas pelo filósofo: o sublime matemático e sublime dinâmico.

O primeiro é o fenômeno “em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (2012, p. 96). Esse tipo de sublime comporta os eventos grandes demais, associados à ideia de infinitude, de grandeza absoluta. O movimento da alma ligado a esse sublime é a faculdade de conhecimento, ou seja, o desejo de compreensão do que está ao nosso redor. Assim, o desprazer gerado por esses fenômenos está na incapacidade de avaliar a grandeza, na inadequação da faculdade da imaginação que não consegue apreender a grandeza absoluta da experiência. O prazer, por sua vez, é despertado a partir da percepção racional de que a faculdade de imaginação não é capaz de avaliar o fenômeno, o que leva a razão para além de seus limites. Esse conflito entre as duas faculdades é o que dá origem ao prazer negativo. Em outras palavras, a experiência do sublime expõe o homem a um sentimento misto – de início, a imaginação fracassa por não conseguir intuir uma forma ou explicação para o absolutamente grande e o sentimento de desprazer surge da incapacidade da apreensão sensível da grandeza; em seguida, a razão percebe a totalidade absoluta e se vê capaz de pensar o infinito ou

absoluto, o que gera o prazer. Surge aí um movimento da alma que revela a consciência de uma faculdade cognitiva sem limites. O exemplo que Kant usa para descrever o sublime matemático é a *natureza bruta* (de dimensões colossais e sem finalidade para o homem), como a Via Láctea ou as nebulosas.

Já o sublime dinâmico reúne eventos que “tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder” (2012, p. 109). São os eventos não *grandes demais*, mas *fortes demais*. No caso do sublime dinâmico, o excesso está ligado ao *poder* que o homem percebe diante de si, e não ao tamanho ou dimensão que intui. Por isso, esse sublime não é associado à faculdade de conhecimento, mas ao que Kant chama “faculdade de apetição”, ou seja, os desejos e a vontade. É o embate entre a força ou capacidade humana de resistir ao poder que percebe diante de si.

O desprazer ocasionado pelo sublime dinâmico vem da impotência do sujeito ao se imaginar frente às manifestações violentas contra as quais nada pode fazer (note-se que ele *se imagina*, pois se está submetido realmente ao poder violento não há prazer algum. É necessário que haja o distanciamento, que o homem se encontre em segurança, para que o sublime ocorra). O prazer está na descoberta de uma faculdade de resistência que encoraja o sujeito a medir-se com a aparente onipotência da natureza, como uma espécie de vitória *moral* sobre o fenômeno aterrador. Assim, o sentimento inicial de desprazer se dá quando o homem percebe sua impotência física, sua limitação sensível em relação à experiência poderosa; essa sensação, no entanto, revela uma capacidade de se perceber como independente de qualquer força natural, ou seja, *moralmente superior* a ela. A capacidade de se auto-determinar pela própria vontade leva ao prazer do sublime. De acordo com Kant, esse conflito proporcionaria ao ânimo subjetivo do homem a possibilidade de sentir a sublimidade de sua própria destinação.

Em seguida, exemplifica essa dupla orientação do sublime dinâmico com o sentimento relativo à observação de elementos da natureza, sugerindo como eles são capazes de elevar a alma para espaços além da esfera humana:

Rochedos audazes sobressaindo-se, por assim dizer, *ameaçadores*, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, *o ilimitado oceano revolto*, uma alta queda d’água de um rio poderoso, etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto

mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos esses objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.” (2012, p. 109, grifos nossos)

Na concepção do sublime está intrínseca a noção kantiana de que o homem é um “cidadão de dois mundos”, ou seja, quer preservar a sua existência e também conhecer e compreender o que está ao seu redor. São esses dois impulsos, presentes no ânimo humano, que definem o modo como o sujeito sente os objetos e experiências.

Poucos anos após a publicação da *Crítica da faculdade do juízo*, o poeta e filósofo alemão Schiller retoma os estudos de Kant relacionados ao sublime para fazer uma extensa investigação sobre o tema, que dará origem a dois ensaios: *Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, de 1793, e *Sobre o sublime*, escrito provavelmente entre 1793 e 1795 e publicado em 1801. Nesse segundo ensaio, Schiller recupera a concepção de Kant de que o belo e o sublime estão no ânimo humano, e a complementa, estendendo-a para além dos fenômenos da natureza. De acordo com o poeta, elas abrangem, principalmente, fenômenos artísticos.

Para compreender como Schiller opera esse movimento, é preciso conhecer as diferenciações que faz em relação ao belo, ao sublime e às ideias de Kant.

Inicialmente, o autor define o belo em contraste com o sublime. Assim, o belo é o objeto que a sensibilidade humana identifica como harmônico, enquanto o sublime é percebido como complexo e contraditório. Para demonstrar essa distinção, Schiller compara as duas categorias estéticas a dois gênios que acompanham o homem ao longo de sua vida:

São dois os gênios que a natureza nos concedeu como acompanhantes pela vida. Um deles, sociável e encantador, encurta nossa viagem extenuante com seu jogo animado, torna leves os grilhões da necessidade e nos conduz, entre alegrias e brincadeiras, até os lugares perigosos em que temos de agir como puros espíritos, deixando para trás tudo o que é corpóreo, até o conhecimento da verdade e até o exercício do dever. Aqui ele nos abandona, pois apenas o mundo sensível é sua região; para além deste, suas asas terrenas não podem carregá-lo. Mas agora entra em cena o outro, sério e calado, e com braço forte nos transporta por sobre a profundidade vertiginosa.

No primeiro desses gênios se reconhece o sentimento do belo, no segundo, o sentimento do sublime. (SCHILLER, 2011a, p. 59)

Para Schiller, tanto o belo quanto o sublime constituem expressões de liberdade. No entanto, o belo oferece uma liberdade que o sujeito goza dentro da natureza, enquanto o sublime é capaz de elevar o homem acima do poder do natural, dispensando-o de toda influência corpórea e sensível. No belo, os impulsos sensíveis se harmonizam com a razão; no sublime, esses impulsos sensíveis não têm influência alguma na razão, o espírito age de acordo com as suas próprias leis, sem estar submetido a nenhuma norma vinda da natureza. No sentimento da beleza, razão e sensibilidade se *harmonizam* – é este seu atrativo. No sublime, razão e sensibilidade *estão em conflito* e é justamente nessa contradição que está sua magia e seu poder.

De acordo com o poeta, o sublime é capaz de oferecer ao ânimo experiências mais profundas e intensas que o belo; com ele, o sujeito escapa ao sensível, elevando sua racionalidade e percebendo a capacidade ilimitada de sua inteligência. Intui sua autonomia e independência dos fenômenos naturais, algo que o sentimento do belo não é capaz de proporcionar:

Não gradativamente (pois não há nenhuma transição da dependência para a liberdade), mas de modo súbito e por meio de um abalo, ele arranca o espírito autônomo da rede com que a sensibilidade refinada o envolvia e que, quanto mais transparente for fiada, maior a firmeza com que prende. Se a sensibilidade foi capaz de se impor de tal modo sobre o homem, por meio da influência imperceptível de um gosto delicado demais, se ela conseguiu penetrar, com a cobertura sedutora do belo espiritual, na sede mais íntima da legislação moral, envenenando em sua fonte a sacralidade das máximas, muitas vezes basta uma *única emoção sublime para rasgar essa teia do engano*, para devolver de uma vez ao espírito acorrentado toda sua elasticidade, para oferecer a ele uma revelação sobre sua verdadeira destinação e tornar necessário, pelo menos naquele momento, o sentimento de sua dignidade. (SCHILLER, 2011a, pp. 63-64, grifos nossos)

Desse contraste entre belo e sublime oferecido por Schiller é importante reter a capacidade do sentimento sublime de romper a ilusão e fazer o sujeito escapar do mundo sensível, oferecendo a ele um espaço que vai além daquele formatado pelo belo. Pois, em seguida, o poeta recorre a uma imagem marítima que recorda o poder do sublime:

A beleza, sobre a forma da deusa Calipso, enfeitiçou o intrépido filho de Ulisses, mantendo-o prisioneiro em sua ilha durante muito tempo por meio do poder de seus atrativos. Ele acredita homenagear uma divindade imortal, quando está apenas nos braços da volúpia – mas uma impressão sublime o toma subitamente, sob a forma de Mentor,

ele recorda de sua melhor destinação, lança-se nas ondas e está livre. (SCHILLER, 2011a, p. 64)

Com essa passagem, retirada de *Les aventures de Télémaque* (1698), do teólogo e escritor francês François Fénelon (1651-1715), o autor menciona a imagem do mar colocando-o como o espaço que devolve ao homem sua liberdade e lembra-lhe sua verdadeira destinação. É ao mergulhar nas ondas que Ulisses se torna, verdadeiramente, livre.

Por oferecer essa liberdade ao homem, Schiller avança em sua análise do sublime, esse “(...) objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i. e., por meio de ideias.” (2011a, p. 21). Assim como Kant, para o autor, o sentimento do sublime pode ser definido como um sentimento misto ou um horror agradável. Ele une um estado de dor, gerado pela incapacidade de apreender sensivelmente o objeto ou fenômeno; a um estado de alegria, que se sobrepõe ao estado doloroso e vem da compreensão racional de que somos mais que o sensível e que a inteligência pode ir além da natureza.

Desse modo, nosso ânimo está em duas relações diferentes com o objeto. Esse sentimento contraditório é o que o torna irresistível, pois lembra ao sujeito que ele é feito de um princípio autônomo, independente das leis naturais. Schiller avança explorando essa experiência estética e, inicialmente, também a divide em duas subcategorias, de certa forma paralelas às divisões de Kant. O autor, contudo, oferece uma nova terminologia: ao sublime matemático kantiano, nomeia-o como teórico; e ao sublime dinâmico kantiano chama-o sublime prático. Da mesma maneira que Kant, o sublime teórico é aquele em que o conhecimento é desafiado, enquanto o sublime prático é aquele em que a própria condição de existência é colocada à prova. Assim, um objeto é sublime de modo teórico ao retratar a representação³⁸ de infinitude, para a qual a faculdade de imaginação não está à altura; e é sublime de modo prático ao exhibir a representação de um perigo incapaz de ser vencido pela força física do homem. “Um exemplo do primeiro é o oceano em calmaria, o oceano em tempestade é um exemplo do segundo.”³⁹ (2011a, p. 25)

³⁸ Schiller também lança mão do distanciamento, essencial para que o sublime possa ter lugar. Por isso fala de “representação”, e não da submissão física aos fenômenos em si.

³⁹ Em nota, Pedro Sússekind e Vladimir Vieira, tradutores do ensaio schilleriano *Do sublime*, apontam que Kant e Burke usam exemplos semelhantes: “A imagem remete direta ou indiretamente a uma passagem de Addison que se refere a seu artigo ‘The Pleasures of the

Para Schiller, o temível move mais o ânimo humano que o infinito; portanto o plano do sublime prático é mais impactante que o plano do sublime teórico. Em seguida, avança em sua análise, questionando se seria possível que o sentimento do sublime ocorra não apenas diante de objetos atemorizantes, mas também diante do sofrimento. Para isso, Schiller retoma o sublime prático e distingue-o em duas subcategorias, de acordo com três componentes: 1. um objeto da natureza como poder; 2. uma relação desse poder com a nossa faculdade de resistência física; 3. uma relação do mesmo poder com a nossa pessoa moral.

Assim, o autor divide o sublime prático no que seria o sublime contemplativo e o sublime patético. No sublime contemplativo, há apenas a representação do objeto como poder, enquanto os outros dois elementos são apenas imaginados. É o homem que imagina a representação do sofrimento físico ou do sofrimento moral. No sublime patético, além da representação do objeto como poder, é representado também o próprio sofrimento – ele inclui a representação do *pathos*.

De acordo com o poeta, este último não pode ocorrer na contemplação dos fenômenos naturais. Para ser sublime, ele deve ser experimentado de modo solidário, como compaixão com outro ser humano, e apenas se torna estético quando é ilusão. Ou seja, só pode ter lugar na arte. Exemplos do sublime contemplativo são uma *tempestade no mar*, ou o *tempo*, um poder que atua silenciosa mas impiedosamente; o exemplo do sublime patético é a *arte trágica*.

É o sublime patético que permite ao homem experimentar o sofrimento sem ser por ele destruído. À medida em que o sofrimento real não oferece um fundamento para o sentimento sublime, a experiência da compaixão limitada pela experiência estética na tragédia é capaz de criar esse sentimento. Por meio da representação da resistência contra o sofrimento vem à consciência a liberdade interna da alma humana – o que gera o prazer.

O sofrimento só pode se tornar estético e despertar um sentimento do sublime quando é mera ilusão [*Illusion*] ou criação poética, ou – caso tivesse ocorrido na realidade – quando é representado não de modo imediato para os sentidos, mas antes para a faculdade de imaginação. A representação do sofrimento alheio, ligada ao afeto e à consciência

Imagination' (1898, p. 58, tradução nossa): “Não posso ver sem um Assombro muito prazeroso o alçar dessa prodigiosa massa de águas, mesmo em Calmaria; mas, quando transformada em uma Tempestade, tal que o Horizonte de todo Lado não é mais que Vagalhões espumantes e Montanhas flutuantes, é impossível descrever o agradável Horror que surge de tal Visão.” (2011a, pp. 25-26).

de nossa liberdade moral interna, é *sublime de modo patético*.” (SCHILLER, 2011a, pp. 48-49)

Desse modo, Schiller estende o sublime, que estava na representação dos fenômenos naturais, à arte. O autor opera uma transposição do sentimento sublime, que durante o século XVIII esteve na imaginação ou representação mental dos fenômenos naturais, para o âmbito artístico, seu território original. É assim que o poeta devolve ao sublime seu lugar na poética, como foi, inicialmente, descrita por Longino. E os conceitos de sublime, exemplificados pela figura do mar calmo ou revolto ou por fenômenos trágicos estão em estreita consonância com a poesia de Baudelaire.

2.1.2. O sentimento do sublime e os poemas de Baudelaire

Voltando aos poemas “Obsessão” e “O Homem e o Mar”, é possível perceber a razão pela qual o oceano retratado por Baudelaire nos poemas citados provoca sensações tumultuosas, ou “uma espécie de agitação” no espírito humano. Baudelaire retrata o mar, elemento natural, em seus poemas e, neles, o leitor identifica o fenômeno marítimo como arrebatador e percebe movimentos semelhantes em seu íntimo, também poderoso e infinito. Ele sabe, contudo, que é independente dessas forças naturais. Essa separação do homem em relação à natureza é bastante tênue, mas pode ser percebida em um verso significativo como: “répondent les échos de vos *De Profundis*”, de “Obsessão”. Ou seja, o coração humano não canta o clamor dos bosques, mas responde com “ecos”, com *reflexos sonoros*. O oceano, por sua vez, em seu “rire énorme” remete à voz dos vencidos, seus soluços e insultos – a voz do mar é o *reflexo dos sons* emitidos pelos homens, também como um eco. Assim, a percepção da linguagem da natureza, forte, misteriosa e semelhante ao íntimo humano; reunida à sensação de que não há uma identificação completa entre o homem e esse poder brutal, ocasiona um sentimento *próximo* ao do sublime.

É importante fazer a modulação – o sentimento *não é exatamente o do sublime* – pois, como veremos no decorrer deste trabalho, em Baudelaire as duas categorias estéticas, belo e sublime, não correspondem perfeitamente aos termos definidos pela filosofia no âmbito da estética. Em Kant, o sentimento do sublime se dá quando o

ânimo humano se reconhece como incapaz de apreender ou de resistir aos fenômenos naturais (desprazer) e, em seguida, ao perceber-se independente dessas forças infinitas ou absolutas, ultrapassa seus limites, elevando-se e se percebendo como *superior* a elas (prazer). No poema de Baudelaire, as forças naturais infinitas e aterradoras são *reflexos* do íntimo humano – o homem é independente das forças naturais –, falam uma “linguagem conhecida” (prazer) repleta de tumulto, espasmos e amargor (desprazer). Assim, em “Obsession”, o sentimento em relação ao oceano poderia ser caracterizado como o prazer negativo, mencionado por Kant. Contudo, os sentimentos gerados pelos poemas baudelaireanos se aproximam e se afastam das definições do sublime ou do belo, de acordo com uma construção própria do poeta e sua fina sensibilidade para captar as transformações históricas e culturais do século 19.

Em “O Homem e o Mar” é possível fazer comparação semelhante – o mar é o “espelho” do homem, aquele que “contempla tua alma / no infinito rolar de sua lâmina calma” e se compraz em mergulhar no seio de sua “imagem”. Ou seja, o homem não se identifica completamente ao turbilhão do mar, pois o que contempla são os *reflexos* de seu espírito nas profundezas oceânicas. O termo “infinito”, usado para caracterizar o mar (e, pelo reflexo, a alma humana), oferece o indício do sentimento do sublime contido no poema – o mar sem limites é a imagem do poder disforme daquilo que não se pode medir ou ser apreendido pelas faculdades racionais. Mas é a ligeira separação, que percebe o homem como sutilmente independente dos arrebatadores elementos naturais, que provoca o sentimento que pode ser visto como sublime – a capacidade racional de perceber o poder misterioso da natureza, reflexo privilegiado da força da alma humana, mas, ao mesmo tempo, separar-se dela e medir-se com ela.

Retomando o poema “Oceano Nox”, de Victor Hugo, percebe-se como, de acordo com a cosmologia e abordagem do mar pelo poeta em seus textos, o oceano revoltado, mau e tenebroso, que provoca terror no homem estaria mais próximo do sentimento do sublime dinâmico kantiano. A única forma de dominá-lo será pela razão e pelo cálculo, quando o homem se reconhece como moralmente superior às forças infinitas da natureza (como em *Les Travailleurs de la Mer*). “O progresso, força indefinida, em sua luta com a natureza, força infinita, tal é o espetáculo⁴⁰”, escreveu Hugo em um de seus projetos de prefácio a *Les Travailleurs de la Mer* (apud Albouy, 1963, p. 348). Aí está a descoberta da resistência física e subjetiva que faz o homem se

⁴⁰ « Le progrès, force indéfinie, aux prises avec la nature, force infinie, tel est le spectacle. »

medir com a aparente brutalidade da natureza e se sentir moralmente superior a ela. A impotência humana frente ao terror do oceano revela a capacidade de descobrir-se independente da natureza, subjugar-la pelo engenho da razão e, assim, constatar o que há de sublime e onipotente em suas próprias capacidades. Sem essa habilidade racional de domínio do informe, o oceano tornará a engolfá-lo e, sem separação possível, o homem será submetido pelas forças naturais.

É possível notar como algumas sensações evocadas nos poemas analisados acima se reúnem em “O Porto”. Assim como em “O Homem e Mar” e “Obsessão”, o homem não se lança ao mar, mas observa, de um lugar seguro, seu espetáculo. Não há, como em Victor Hugo ou na poética romântica, o temor declarado do oceano, uma força brutal e primordial que poderia engolfar o observador. No pequeno poema em prosa de Baudelaire, o movimento das ondas do oceano parece ser semelhante a algum movimento no íntimo desse narrador que observa o mar, como nos dois poemas examinados – mas o poema não demonstra com frases claras essa identificação, que, também em “O Porto”, não é completa. Há um leve deslize entre as sensações evocadas pelo elemento natural do mar e o que o leitor percebe se passar no íntimo do observador. Essas sensações desencontradas poderiam ser consideradas como um sentimento próximo ao do sublime, pois o indivíduo contempla a natureza através do porto e sente a distância que os separa. Contudo, o mar de “O Porto” não parece oferecer a mesma densidade metafórica do sentimento reconhecido nos poemas já vistos – de sua leitura brota uma certa leveza, que remete a um lugar sereno, talvez de esplendor, muito semelhante a outras figuras que costumam se identificar ao mar na poética baudelaireana: a mulher amada e o espaço de fuga.

2.2. O oceano, a imagem feminina e as multidões

Além do sentimento do sublime e do mar como antagonista e reflexo da alma humana, uma outra forma privilegiada de emprego da figura marítima é a aproximação do mar – e todo o seu mistério insondável – da imagem feminina. Em Baudelaire, o oceano e suas vagas costumam ser comparados à sinuosidade e surpresas femininas, ou à doce calma que se origina da contemplação seja da amada, seja do mar sereno. Um

dos melhores exemplos dessa aproximação é o poema “Le Serpent qui danse”, publicado em 1857 como o 28º. poema do capítulo Spleen e Ideal das *Flores do Mal*:

XXVIII

Le serpent qui danse

Que j’aime voir, chère indolente,
De ton corps si beau,
Comme une étoffe vacillante,
Miroiter la peau !

Sur ta chevelure profonde
Aux âcres parfums,
Mer odorante et vagabonde
Aux flots bleus et bruns,

Comme un navire qui s’éveille
Au vent du matin,
Mon âme rêveuse appareille
Pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
De doux ni d’amer,
Sont deux bijoux froids où se mêle
L’or avec le fer.

À te voir marcher en cadence,
Belle d’abandon,
On dirait un serpent qui danse
Au bout d’un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse
Ta tête d’enfant
Se balance avec la mollesse
D’un jeune éléphant,

Et ton corps se penche et s'allonge
 Comme un fin vaisseau
 Qui roule bord sur bord et plonge
 Ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte
 Des glaciers grondants,
 Quand l'eau de ta bouche remonte
 Au bord de tes dents,

Je crois boire un vin de Bohême,
 Amer et vainqueur,
 Un ciel liquide qui parsème
 D'étoiles mon cœur !

(OC I, pp. 29-30)

XXVIII

A serpente que dança

*Como é bom ver, cara indolente,
 Do teu corpo belo,
 Com um tecido reluzente,
 Cintilar a pele !*

*Em tua profunda cabeleira
 Com acres perfumes
 Onda odorante e passageira
 De azul e negrumes,*

*Como um navio que desperta
 À brisa bem cedo
 Minha alma sonhando se apresta
 A um céu de segredo.*

*Teus olhos, que nada revelam
De suave ou de fero,
São frias joias em que se mesclam
O ouro e o ferro.*

*Ao ver o ritmo em que avanças,
Bela em solidão,
Dir-se-ia serpente que dança
Presa a um bastão.*

*Ao fardo da tua indigência
A tua fronte infante
Balança com malemolência
De um jovem elefante,*

*E teu corpo se alonga e aderna,
Fina caravela
Que oscila bordo a bordo e interna
No mar sua vela.*

*Como onda inchada na fusão
De gelos rangentes,
Quando a água sobe em profusão
Pra junto aos teus dentes,*

*Creio beber vinho da Boêmia,
Amargo e loução,
Líquido céu que me semeia
Sóis no coração!*

(LARANJEIRA, 2011, pp. 49-50)

O poema, de acordo com as notas de Claude Pichois, nas *Œuvres Complètes*, é “sem dúvida” inspirado em Jeanne Duval, a amante que Baudelaire manteve durante a maior parte da sua vida. Nos ciclo de poemas inspirados por essa mulher – que

acredita-se ter sido uma mulata, de longos e volumosos cabelos negros⁴¹, que manteve um relacionamento conturbado com Baudelaire – a lembrança de espaços exóticos, cobertos por mares calmos costuma aparecer com certa constância. Em “A serpente que dança”, os cabelos da mulher amada remetem a um mar perfumado de ondas coloridas (azuis e escuras) e o corpo delgado se parece com um navio sobre o oceano (“Et ton corps se penche et s’allonge/ comme un fin vaisseau”). O movimento ondulante do navio e da serpente, que não quebra as linhas, mas os integra, parece ser o preferido de Baudelaire – e é sugerido pela disposição dos versos do poema, com os segundos e quartos versos de todas as estrofes deslocados à direita, desenhando uma linha sinuosa ao longo do poema. Os movimentos ondulatorios, em que a sinuosidade não torna as linhas angulosas ou quebradas, como os da serpente e do navio, aprazem o autor, de acordo com a edição crítica das *Flores do Mal* estabelecida por Jacques Crépet e Georges Blin⁴² (apud OC I, p. 872). As imagens de serpente/ondas/amada aparecem também no poema anterior, XXVII – “Avec ses vêtements ondoyants et nacrés...”, em que os vestidos são ondulantes e o caminhar da mulher é semelhante à dança de uma serpente e às ondas dos mares.

A imagem do mulher-navio reaparece no poema “Le Beau Navire”, o 52º. de *Les Fleurs du Mal*, dedicado à correspondência entre o caminhar feminino adornado pelo balançar das saias e a embarcação:

Quand tu vas balayant l’air de ta jupe large,
 Tu fais l’effet d’un beau vaisseau qui prend le large, (...)
 (OC I, p. 52)

*Quando varres o ar com teu vestido largo,
 Tens o efeito de um barco que se põe ao largo, (...)*
 (LARANJEIRA, 2011, p. 72)

Sinuoso, mole e aprazível, o caminhar da amada tem o mesmo efeito de um navio singrando as ondas, ou da ondulação de um oceano apaziguado. É possível dizer que nesses poemas, que se referem ao mar sereno e à mulher-navio, há algumas das

⁴¹ Pichois, nas *Œuvres Complètes*, pp. 878-879, reúne uma série de descrições de Jeanne Duval, feita por artistas da época. Contudo, há poucos pontos em comum nos relatos, apenas a pele escura e os longos cabelos de Jeanne são citados de maneira mais coerente.

⁴² BAUDELAIRE, Ch. *Les Fleurs du Mal*. Org. Jacques Crépet et Georges Blin. Paris : Librairie José Corti, 1942/1950.

imagens mais próximas a uma calma felicidade que podem ser encontradas nos textos de Baudelaire. Gagnebin, lembra que o tempo imobilizado “no ritmo regular das ondas marítimas” é “imagem privilegiada da felicidade em Baudelaire” (2103, p. 52). A cor e o perfume que exala o mar com suas ondas tranquilas costumam ser associados a épocas felizes, ou ao “ideal”, o espaço transcendente que o poeta pode, por vezes, acessar. É assim que o mar surge, por exemplo, na segunda estrofe do poema “La vie antérieure”, 12º. de *Les Fleurs du Mal*:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d’une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

(OC I, p.18)

*As imagens do céu a rolar nos abrolhos
Mesclavam de maneira mística e solene
Os possantes acordes da música infrene
À cor do sol poente espelhada em meus olhos.*

(LARANJEIRA, 2011, p. 38)

E no poema em prosa “Le Confiteor de l’Artiste”, 3º. texto do *Spleen de Paris*:

Grand délice que celui de noyer son regard dans l’immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l’azur ! une petite voile frissonnante à l’horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (...)
(OC I, p. 278)

Que grande delícia afogar o olhar na imensidão do céu e do mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! um pequeno veleiro tremulante no horizonte que imita em sua pequenez e isolamento minha existência irremediável, melodia monótona das vagas, todas essas coisas pensam por mim, ou penso eu por elas (...) (MOTTA, 1995, p. 19)

O momento em que o marulho tranquilo, em geral acompanhado de um navio, aparece nos textos de Baudelaire é também a ocasião em que surge seja a amada em seu esplendor exótico, como em “A serpente que dança” e também em “Convite à viagem” em versos e em prosa; seja um espaço fora do tempo, doce e aprazível, como

nos últimos dois trechos citados (ainda que, em “Le Confiteor de l’Artiste”, esse espaço será, em seguida, transformado em sofrimento, de maneira semelhante ao que ocorre no poema em prosa “La Chambre Double” (OC I, p. 280), quando a batida de um cobrador soa à porta, arrancando o narrador de suas visões do ideal). Apesar de a associação entre a amada e o mar não ser exclusiva de Baudelaire – Hugo também costuma emprestar ao mar características femininas, como em “Océan”, título de uma das seções do volume *La Légende des Siècles* (“Marinheiro, a onda é uma mulher. / Tema as dunas, tema a vaga”⁴³) – pode-se dizer que a maneira de empregar essa associação seja bastante característica da poesia baudelaireana. Se, em Hugo, o mar é terrível, misterioso e provoca temor, assim como a perfídia feminina; em Baudelaire, o mar calmo remete a uma (rara) amada afetuosa, que oferece ao poeta a possibilidade da serena contemplação.

O mar também é visto em sua faceta mais doce nos versos baudelaireanos em que as ondas surgem como espaço privilegiado de fuga. A cidade, vista como um espaço imenso e enorme que engole os homens, seria simétrica e oposta ao oceano natural, também imenso, mas capaz de afastar o homem dos horrores urbanos modernos. É assim que ele aparece no belo poema “Mœsta et Errabunda”:

LXII
Mœsta et Errabunda

Dis-moi, ton cœur parfois s’envole-t-il, Agathe,
Loin du noir océan de l’immonde cité,
Vers un autre océan où la splendeur éclate,
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?
Dis-moi, ton cœur parfois s’envole-t-il, Agathe ?

La mer, la vaste mer, console nos labeurs !
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
Qu’accompagne l’immense orgue des vents grondeurs,
De cette fonction sublime de berceuse ?
La mer, la vaste mer, console nos labeurs !

⁴³ « Marin, l’onde est une femme. / Crains le sable, crains la lame », citado por Yves Gohin na introdução a *Les Travailleurs de la mer*, em HUGO, V. *Notre-Dame de Paris/Le Travailleurs de la mer*. Organização, apresentação e notas de Jacques Seebacher e Yves Gohin. Paris: Éditions Gallimard, 1995, p. 1266.

Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate !
 Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs !
 – Est-il vrai que parfois le triste cœur d'Agathe
 Dise : Loin des remords, des crimes, des douleurs,
 Emporte-moi, wagon, enlève-moi frégate ?

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,
 Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,
 Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,
 Où dans la volupté pure le cœur se noie !
 Comme vous êtes loin, paradis parfumé !

Mais le vert paradis des amours enfantines,
 Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
 Les violons vibrant derrière les collines,
 Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
 – Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
 Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?
 Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
 Et l'animer encor d'une voix argentine,
 L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ?

(OC I, pp. 63-64)

LXII

Mæsta et errabunda

*Diz-me, Ágata, às vezes teu coração voa
 Longe do negro oceano da imunda cidade,
 Para um outro oceano que o esplendor povoa,
 Azul, claro, profundo como a virgindade ?
 Diz-me, Ágata, às vezes teu coração voa ?*

*O mar, o vasto mar, nos consola os labores !
 Que demônio dotou o mar de rouco canto
 A que acompanha o órgão do vento em rancores,*

*Dessa função alta e sublime de acalanto ?
O mar, o vasto mar, nos consola os labores !*

*Carrega-me, vagão ! Sequestra-me, fragata !
Longe ! Longe ! aqui a lama é feita de clamores !
– É verdade que, às vezes, teu coração de Ágata
Diz : Longe dos crimes, remorsos e dores,
Carrega-me vagão ! Sequestra-me, fragata !*

*Tão longe como estais, ó éden perfumado,
Onde sob claro azul tudo é amor e alegria,
Onde tudo que se ama é justo ser amado,
Onde em pura volúpia a alma se inebria !
Tão longe como estais, ó éden perfumado !*

*Mas aquele éden verde das paixões meninas,
As corridas, canções, beijos e ramalhetes,
Os violinos vibrando por trás das colinas,
Com canecas de vinho, à noite nos bosquetes,
– Mas aquele éden verde das paixões meninas,*

*O éden inocente, em seus furtivos gozos,
Está já mais longínquo que a Índia ou a China ?
Talvez possa chamá-lo com gritos chorosos,
E animá-lo de novo com voz argentina,
O éden inocente, em seus furtivos gozos ?*

(LARANJEIRA, 2011, pp. 83-84)

Aqui, o oceano surge não como o paralelo turbulento da alma humana ou seu oponente, mas está mais próximo da figura amorosa da mãe que acalanta o sujeito, em cujos braços é possível encontrar a tranquilidade. É a calma de um espaço que se encontra fora do mundo, dos sofrimentos do cotidiano, como um lugar de paz delimitado *hors de ce monde*, como o poeta clama em “Any Where out of the world” (OC I, pp. 356-357). As águas desse oceano são claras, profundas e vastas, ofertando o consolo das lutas diárias, do movimento sem fim da vida humana.

De acordo com Jean Starobinski, “Mœsta et Errabunda” se inscreve em um gênero que remonta aos textos gregos, chamado “poema de convite” (“poème d’invitation”), assim como o “Convite à Viagem” (2003, p. 66). Baudelaire teria se inspirado nos versos do poeta francês André Chénier (1762-1794) que estão em um poema sem título publicado em um volume com o título *Poésies*, em 1819, para compor “Mœsta et Errabunda”. Variado o motivo do convite traçado por Chénier, o autor teria integrado a ele aspectos da modernidade do século 19 e criado um novo integrante do gênero “poema de convite”. Publicado pela primeira vez em 1855, em um grupo de 18 poemas na *Revue des Deux Mondes*, “Mœsta et Errabunda” é precedido de “Convite à Viagem” – com os números IX e VIII, respectivamente –, e ocupam o centro do grupo dos poemas em verso. Ambos aludem à figura do mar, calmo, e à vontade de escapar. Contudo, uma sutil diferença liga os dois poemas. Enquanto em “Convite à viagem”, convida a um lugar paradisíaco, onde há “navios que dormem sobre os canais”, e que se assemelha à amada – e, portanto, está em parte presente materialmente – o convite de “Mœsta et Errabunda” é para um espaço, ou para um oceano, “proibido”. Nesse poema o mar semelhante, mas oposto à cidade, está, irremediavelmente, longe de se materializar.

A primeira sensação de paralisia e distância que há entre esse mar azul, límpido e sereno do momento presente é dado pelo ritmo do poema, apresentado com estrofes “enquadradas”, com a repetição do primeiro e quinto (e último) verso. Com essa estrutura, as interpelações e afirmações do poeta se assemelham à maneira como os pensamentos passam pela memória, dando ao seguimento das estrofes um efeito parecido com o movimento de *rallentissement* das canções – lembram até mesmo uma breve agitação repetitiva que, procurando sair do lugar, acaba voltando ao mesmo ponto. Essa constância dos versos acaba por ter um efeito que revela a impossibilidade de partir para o espaço aspirado, ou seja, de se transportar do oceano urbano para o oceano de esplendor.

A vontade de abandono, de ser carregado pelo oceano paradisíaco, que aparece na terceira estrofe também é empregada por Baudelaire em outros poemas que mencionam o mar que acalanta. Ela é recorrente em “La musique”: “La musique souvent me prend comme une mer !” (OC I, p. 68)⁴⁴; e nos extraordinários versos de “A viagem”:

⁴⁴ “A música, por vezes, me abraça qual mar” (LARANJEIRA, 2011, p. 88)

Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
 Berçand notre infini sur le fini des mers:
 (OC I, p. 129)

*E nós vamos, seguindo o ritmo das lâminas
 Ninando nosso infinito no finito dos mares;*

Segundo Starobinski, essa passividade e vontade de abandono são profundamente “modernas” (2003, p. 86), por sua característica de revelar aspectos da melancolia ligados à ausência de transcendência característica do período – afinal, ao fim de “A viagem”, é à morte que o narrador se abandona. A vontade de se perder em um espaço de salvação é transposta para o desejo de se perder em um lugar infável qualquer, mesmo que ele seja o fim trazido pela morte.

Mas, para construir a viagem de “Mœsta et Errabunda”, Baudelaire se apropria do tema marítimo para criar uma estrutura em que o mar deixa de ser o semelhante do íntimo turbulento do homem e se torna, além de um espaço de fuga, o paralelo e oposto da cidade. Os adjetivos “vasto”, “enorme”, “grande” e “imenso”, com os quais o poeta classifica mares e oceanos, são também empregados na descrição das cidades, como na sua dedicatória do *Spleen de Paris* à Arsène Houssaye: “É principalmente da freqüentação das cidades enormes (...)”⁴⁵ (MOTTA, 1995, p. 16).

É ao fazer a tradução do texto em prosa poética *Suspiria de profundis*, do escritor inglês Thomas de Quincey, que Baudelaire encontra a identificação entre o mar e as multidões das cidades. O inglês torna o espaço urbano um lugar imenso e monstruoso onde o homem pode se perder ou flunar sem ser reconhecido.

A imagem também se encontra na tradução de *The Man of the Crowd*, de Edgar Allan Poe, que Baudelaire traduz como *L’Homme des foules*. A frase do original “(...) the tumultuous sea of human heads filled me, therefore, with a delicious novelty of emotion” (1985, p. 475) é traduzida por Baudelaire, em 1855, ao ser publicada no jornal *Le Pays*, como « (...) ce tumultueux océan de têtes humaines me remplissait d’une délicieuse émotion toute nouvelle » (1963, p. 52) – em português, em tradução de José Paulo Paes (1993): “(...) o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita” (1993, p. 132).

⁴⁵ « C’est surtout de la fréquentation des villes énormes (...) » (OC I, p. 276)

Além dessas referências para a construção da multidão nas cidades, talvez outra, tão ou mais relevante, seja Victor Hugo, um dos responsáveis por trazer esse aglomerado humano para a poesia. O modelo hugoano para a construção dessa imagem seria o implacável oceano, com sua força primordial e caótica:

Em Hugo, a multidão entra na poesia como objeto de contemplação. Seu modelo é o oceano a quebrar-se contra as rochas, e o pensador que reflete sobre esse espetáculo é o verdadeiro investigador da multidão, na qual se perde como no rumor do mar. (BENJAMIN, 1994, p. 56)

Para Hugo, o oceano e a multidão seriam espaços de meditação para contemplar o mistério do mundo. Baudelaire parece não compartilhar dessa perspectiva, pois suas multidões oceânicas carregam elementos do íntimo humano e não existem apenas para a contemplação. É como se Baudelaire transformasse o elemento sólido – cidade, homens – em elemento líquido – mar, oceano. A multidão das cidades se transforma em mar ou rio urbano. Essas imagens líquidas serão produtivas em toda a sua poesia e prosa, tanto em *Les Fleurs du Mal* quanto na frase inicial de “Les Foules”, do *Spleen de Paris*: « Il n’est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude (...) » (OC I, p. 291)⁴⁶

Baudelaire cria cidades que são “mares humanos” ou “oceanos de homens” que refletem os indivíduos, e às quais o sujeito pode se entregar, “desposar” e “entrar em comunhão”. E delinea mares que são também repletos da interioridade humana. “O mar, antes da multidão, era um espelho feliz do homem, mas ele podia se tornar malvado, e a multidão onde o homem se banha, a cidade liquefeita, inspira ela também a tortura e a volúpia, em diversos poemas dos *Quadros Parisienses*”⁴⁷, afirma Compagnon (2014, p. 230).

Para Baudelaire, as cidades são também identificadas ao caos e ao “tohu-bohu” (sinônimo hebraico do termo grego que designa a balbúrdia que precedeu a criação do cosmos harmônico). Nelas, o homem experimenta ao mesmo tempo prazer e vertigem, como se estivesse em meio à imensidão natural, como escreve o poeta em suas *Notas diversas sobre a arte filosófica*: “A vertigem sentida nas cidades grandes é análoga à vertigem experimentada no seio da natureza. – Delícias do caos e da imensidão. –

⁴⁶ Em “As Multidões”: “Nem a todos é dado tomar um banho de multidão (...)” (HOLANDA, 1976, p. 39).

⁴⁷ « La mer, avant la foule, était un miroir heureux de l’homme, mais elle pouvait devenir mauvaise, et la multitude où l’on baigne, la ville liquéfiée, inspire elle aussi la torture comme la volupté, dans de nombreux poèmes des *Tableaux parisiens*. »

Sensações de um homem sensível visitando uma grande cidade desconhecida.”⁴⁸ (OC II, p. 607)

Ou seja, grande cidade, natureza e mar apresentam ao homem sensações reunidas de prazer e confusão, como um reflexo do íntimo e, ao mesmo tempo, do ambiente em que está mergulhado. É assim que ele se refere ao mar no fim do poema em prosa “Déjà!”, 34º. do volume *Spleen de Paris*:

Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste. Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront !

En disant adieu à cette incomparable beauté, je me sentais abattu jusqu'à la mort ; et c'est pourquoi, quand chacun de mes compagnons dit : « Enfin ! » je ne pus crier que : « Déjà ! »

Cependant, c'était la terre, la terre avec ses bruits, ses passions, ses commodités, ses fêtes ; c'était une terre riche et magnifique, pleine de promesses, qui nous envoyait un mystérieux parfum de rose et de musc, et d'où les musiques de la vie nous arrivaient en un amoureux murmure. (OC I, p. 338)

Só eu estava triste, inconcebivelmente triste. Como um sacerdote a quem houvessem arrebatado a divindade, não podia, sem dilacerante amargura, afastar-me daquele mar tão monstruosamente sedutor, daquele mar tão infinitamente vário em sua espantosa simplicidade, e que parece conter em si e representar, com seus vaivens, suas cóleras e seus sorrisos, os humores, as agonias e os êxtases de todas as almas que viveram, que vivem e viverão!

Dizendo adeus a essa incomparável beleza, eu sentia um abatimento mortal; e, quando cada um dos meus companheiros exclamou – “Enfim!” –, eu só pude gritar: – “Já!”

Entretanto era a terra, a terra com os seus ruídos, as suas paixões, as suas comodidades, as suas festas; era uma terra opulenta e magnífica, cheia de promessas, que nos enviava um misterioso perfume de rosa e de almíscar, e donde as músicas da vida nos chegavam num amoroso murmúrio. (HOLANDA, 1976, pp. 92-93)

Neste pequeno poema em prosa, publicado pela primeira vez em 1863 na *Revue nationale et étrangère*, o mar é um paralelo semelhante ao visto em “O Homem e o Mar”, ou seja, guarda em si agonias e êxtases semelhantes aos do ser humano, mas também se opõe à cidade, como em “Mœsta et Errabunda”. Por meio do convite, as águas de “Mœsta et Errabunda”, são, ao mesmo tempo, espaço de fuga, oposição ao

⁴⁸ « Le vertige senti dans les grandes villes est analogue au vertige éprouvé au sein de la nature. – Délices du chaos et de l'immensité. – Sensations d'un homme sensible en visitant une grande ville inconnue. »

urbano presente, e um paraíso que de, certa forma, também pode ser encontrado dentro de si.

Isso ocorre porque, ao longo das estrofes, o nome Ágata vai desaparecendo e as rimas de seus dois “a”, que estão nas três primeiras estrofes, serão substituídos pelo termo “paraíso”, que é repetido seis vezes nas três últimas estrofes. Com essa substituição é possível inferir que o convite à viagem, que inicialmente era a dois, torna-se solitário, uma viagem a um espaço – o mar paradisíaco – que não pode ser compartilhado. Na quinta estrofe, a repetição de “Mas aquele éden verde das paixões meninas” dá indício do que pode ser esse oceano idílico: as paixões que estão na lembrança, no passado e que, portanto, só podem ser revividas pela memória, na experiência íntima. Assim, o convite à partida para esse “outro oceano” pode ser o apelo a uma viagem ao íntimo ou à recordação. As ondas desse mar podem ser alcançadas apenas por um transporte para longe (“loin”, palavra repetida sete vezes no poema) do presente, em uma perambulação pela experiência vivida. É um oceano infável, separado do “mar/cidade” da experiência diária, aquele onde se vive e que tem a lama feita de clamores.

É possível perceber que, nos poemas de Baudelaire, a identificação entre o mar e o íntimo humano parece nunca ser completa, assim como é esquiva a possibilidade de alcançar plenamente um oceano repleto de experiências maravilhosas. A imagem marítima é empregada em uma formulação tradicional de força, profundidade e vigor; ou de serenidade, paz e esplendor, mas sua assimilação à experiência humana desliza levemente, como ocorre em duas figuras superpostas em que as bordas não chegam a se tocar totalmente. Algo no poema força um distanciamento sutil e bastante significativo. Essa impossibilidade recorrente seja de identificação total com os abismos marítimos da natureza, seja de alcançar no presente a materialidade de um oceano límpido e paradisíaco está ligada ao engenho baudelaireano da “intenção alegórica”, identificado por Walter Benjamin em seus estudos sobre o poeta⁴⁹. De acordo com o crítico, Baudelaire é extremamente hábil em lançar mão do procedimento alegórico (e esteve isolado nesse procedimento durante o século 19) e, por meio dele, inserir em seus poemas a experiência da perda, a distância do mito

⁴⁹ Principalmente nos textos *Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo*, publicado no Brasil em 1989 pela editora Brasiliense com a tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista; e o volume *Passagens*, organizado por Willi Bolle, com tradução de Irene Aron (alemão) e Cleonice Paes Barreto Mourão (francês) e publicado em 2006 por meio de um esforço conjunto da Editora UFMG e da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

conciliador, e gravar no texto a vivência histórica, que sente o tempo como falta. Benjamin tem uma interpretação própria da alegoria, que o levou a perceber em Baudelaire o emprego da técnica. Como esse procedimento alegórico observado pelo crítico será fundamental para a compreensão do tema marítimo na poesia de Baudelaire, cabe aqui uma rápida retomada do conceito estudado por Benjamin, o qual, acredita-se, conseguirá dar maior consistência à malha interpretativa.

2.3. O procedimento alegórico em Baudelaire

Em sua origem, o termo alegoria provém etimologicamente do grego *allos*, que significa outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Ou seja, usar alegorias é, pelo uso da linguagem literal, compreensível ao público comum, enviar a um outro nível de significação. Em termos gerais, a alegoria diz uma coisa para significar outra, ou como bem define Rosa Maria Martelo, “lança em vez de” (2009, p. 17). Empregada na retórica e na hermenêutica grega e latina, a alegoria teve significações alternativas, por vezes se aproximando de outras figuras de linguagem, como a metáfora ou a metonímia, mas distinguindo-se destas por manter o caráter de historicidade e arbitrariedade, como observa Peter Szondi (1989, p. 15). A interpretação alegórica nasce da distância temporal que afasta os leitores do texto: os gregos da era pós-Homérica compreendem as imagens contidas nas epopeias, mas têm dificuldades ao interpretar seu sentido. Assim, a tradição filosófica admite que o significado literal não é o verdadeiro – ele será dado pela leitura que tem a responsabilidade de revelar, para além das palavras do discurso, o seu sentido.

Dessa maneira, a alegoria foi retomada pela tradição cristã em exegeses alegorizantes dos textos sagrados. Nelas, a alegoria ocupa um lugar privilegiado pois, além de ser forma de interpretação, oferece também a compreensão da história como História da Salvação. A alegoria revela, portanto, a verdade do texto, que não está em seu sentido primeiro ou literal. A Reforma, Contra-Reforma, o Renascimento e, com eles, a volta aos textos literais, contribui para a desvalorização das figuras alegóricas, que chegam ao Classicismo vistas como uma maneira pobre de ilustrar ideias, uma espécie de “exemplo” facilitado de conceitos essenciais. No estudo em que analisa

detidamente a alegoria do período Barroco, *A Origem do Drama Barroco Alemão*⁵⁰, Benjamin explica como, no século 18, a reconstrução negativa da figura contribuirá para a contínua visão depreciativa do procedimento alegórico no Romantismo. Paulatinamente, a alegoria será contraposta ao símbolo, ou melhor, a uma concepção de símbolo que pouco teria a ver com sua significação original. Enquanto o símbolo seria a manifestação do absoluto, em uma reunião perfeita entre forma e conteúdo; a alegoria ter-se-ia mantido dialética, afastando as duas instâncias. Por isso, a valorização do símbolo e de sua capacidade de união estética, e a desvalorização da alegoria, que, sem a habilidade de reunir a essência à manifestação, só poderia ser empregada para retomar partes do conteúdo, usando imagens mais simples e inteligíveis para a compreensão das ideias.

No segmento “A Alegoria”, do *Curso de Estética*⁵¹ de Hegel (contido no terceiro capítulo da seção “Arte Simbólica”, da II Parte, *Desenvolvimento do Ideal em Formas de Arte Particulares*), o autor caracteriza a alegoria como recoberta por um “envoltório transparente” que a faz ser inteligível, que personifica e concebe como sujeitos algumas generalidades ou propriedades gerais e abstratas. Contudo, nem pela forma, nem pelo conteúdo, a alegoria deixa sua característica geral que é a de ser uma abstração de uma representação geral “que só adquire, da subjetividade, a *forma vazia*” (2009, p. 444). O filósofo destaca a capacidade que a alegoria tem de esvaziar a individualidade do que é retratado por ela, criando tipos gerais – estando mais na esfera da criação racional que da percepção detalhada da natureza em si. É uma intuição bastante acurada do procedimento alegórico, apesar de atribuir-lhe um sinal negativo:

Um ente alegórico, apesar de sua figura e forma humanas, nada tem da individualidade concreta de um deus grego, de um santo, ou de qualquer sujeito real pois, para tornar a subjetividade mais ou menos conforme à sua significação abstrata, tem de a esvaziar até que desapareça dela qualquer sinal de individualidade. Por este motivo, se acusa a alegoria de ser fria e vazia também, dado que a sua significação não passa de um produto abstrato do intelecto, de ser, do ponto de vista da invenção, mais uma criação do intelecto do que da intuição concreta e da profunda fantasia. Poetas como Virgílio, por

⁵⁰ O texto de Benjamin sobre as origens do drama barroco alemão foi esboçado em 1916 e escrito em 1925 para ser apresentado como dissertação para concorrer a uma livre-docência na Universidade de Frankfurt. O ensaio foi rejeitado e acabou sendo publicado em 1927. No Brasil, foi traduzido por Sergio Paulo Rouanet em 1984.

⁵¹ Os *Cursos de Estética*, em três volumes, reunidos e compilados por Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel, foram publicados pela primeira vez na Alemanha em 1835.

exemplo, limitam-se à criação de seres alegóricos porque não são capazes de imaginar deuses individuais, como os de Homero. (HEGEL, 2009, p. 444)

Em uma famosa carta de Goethe a Schiller, fundamental para os estudos da alegoria e citada por Benjamin (1984), é possível perceber como se dá a reflexão negativa sobre a figura alegórica durante o período Romântico:

Existe uma grande diferença para o poeta, entre procurar o particular a partir do universal, e ver no particular o universal. Ao primeiro tipo pertence a alegoria, em que o particular só vale como exemplo do universal. O segundo tipo corresponde à verdadeira natureza da poesia: ela exprime um particular, sem pensar no universal, nem a ele aludir. Mas quem capta esse particular em toda a sua vitalidade, capta ao mesmo tempo o universal, sem dar-se conta disso, ou dando-se conta muito mais tarde.⁵² (apud BENJAMIN, 1984, p. 183)

A alegoria, portanto, estabelecerá uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação. Assim, não seria mais que um modo de exemplificar uma ideia.

Para compreender como chegou-se a essa concepção de alegoria é preciso entender que o símbolo havia se tornado, por excelência, o meio de expressão romântica. Ele representaria o:

momentâneo, o total, o insondável quando à origem, e o necessário. (...) Essa qualidade alerta e ocasionalmente comovente se associa a outra propriedade, a da concisão. É como se fosse um espírito aparecendo de repente, ou um relâmpago que subitamente iluminasse a noite escura... É um momento que mobiliza todo o nosso ser... Por causa dessa fecunda concisão (os antigos) o comparam expressamente ao laconismo... Em situações importantes da vida, em que cada instante contém um futuro rico de consequências, e mantém a alma em estado de tensão, em momentos fatídicos, os antigos aguardavam sinais divinos, que denominavam *symbola*. [ele exige] clareza... brevidade... graça e beleza⁵³. (apud BENJAMIN, 1984, pp. 185-186)

Na teoria do símbolo artístico, partilhada pelos estudiosos alemães do período, ele representaria o instante místico, capaz de fundir a ideia a sua forma sensível, corpórea. “O símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz a fusão significante-significado, a segunda separa-os”, como afirma Todorov (1979, p. 217). É como se o ideal viesse fazer uma visita ao mundo físico e se tornasse imagem. No símbolo

⁵² GOETHE : *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe op cit. Vol 38 : Schriften zur Literatur. 3. p. 261 (Maximen und reflexionem).

⁵³ CREUZER, F. *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 1. Theil. 2., völlig umgearb. Ausg., Leipzig, Darmstadt 1819, p. 118.

artístico há a representação da totalidade, de uma essência concentrada e fundadora e isso ocorre em um momento privilegiado, instantâneo. É importante ressaltar a ideia de fusão e o caráter momentâneo do símbolo, a figura do “relâmpago” ou do “aparecimento”, que caracterizam as descrições, pois é desse ponto que Benjamin parte para reabilitar a alegoria no âmbito da filosofia. Por meio de sua teoria do alegórico, o crítico recupera a temporalidade e historicidade (que estão na origem da alegoria) em oposição ao ideal de eternidade do símbolo.

Segundo o crítico, enquanto o símbolo une em um instante privilegiado e fora do tempo (ou no tempo mítico), a alegoria age pelo princípio temporal (ou histórico). A categoria temporal, para Benjamin, é fundamental para compreender a relação entre o símbolo e a alegoria e o modo como esta última funciona no drama barroco alemão. O tempo e a história penetram no fundo da figura alegórica e são eles que criam a separação entre a forma e o ideal. Assim, enquanto o símbolo reúne ambos para criar um objeto artístico total em um tempo mítico; a alegoria os separa, pois inscreve-se no tempo histórico, desprovido de transcendência. No âmbito da alegoria, a fusão de ideal e forma não ocorre, pelo simples fato de que ela não encontra o ideal. A figura alegórica move-se no terreno da imanência, no qual não há mito ou essência.

Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica*⁵⁴ da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. (BENJAMIN, 1984, p. 188)

No drama barroco, a alegoria diz uma coisa e significa, incansavelmente, outra. Em termos gerais, por meio de suas ruínas, esqueletos e caveiras (que são as ruínas humanas) ela revela a falta da esperança na salvação, a história como natureza selvagem, que não poupa ou indivíduos e os leva, invariavelmente, à morte; ou seja,

⁵⁴ O termo latino *facies hippocratica* é um estado físico descrito por Hipócrates, que caracteriza a mudança facial causada pela morte iminente ou doença crônica.

mostrando a morte, ela quer significar a história, seu movimento implacável e imanente. A morte está no centro da alegoria e no cerne da história.

De acordo com Benjamin, “a palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza” (1984, p. 199). Assim, a alegoria das ruínas mostra como a história não é um caminho para a salvação, mas um caminho irreversível para o declínio.

Outra particularidade realçada pelo crítico é a artificialidade das alegorias, que deixava bem claro seu caráter de “construção”. É o mesmo critério de artificialidade percebido na figura alegórica pelos filósofos e teóricos dos séculos 18 e 19, como Hegel, quando afirma que a alegoria cria as “formas vazias” citadas acima. De acordo com Benjamin essa característica fundamental, em que o artista deixa transparecer que os objetos foram por ele construídos, concorre para eliminar da alegoria qualquer fulgor transfigurador do ideal. “O que dura [do drama barroco] é o estranho detalhe de suas referências alegóricas: um objeto do saber, aninhado em ruínas artificiais, cuidadosamente premeditadas” (1984, p. 203)

Assim, a linguagem alegórica, que ressalta a impossibilidade de um único sentido eterno e a necessidade de valer-se da temporalidade e da historicidade para fabricar suas significações transitórias, apóia-se na tristeza e no luto derivado a falta de um referente último e também no jogo lúdico oriundo dessa falta: é possível inventar novas leis e sentidos efêmeros. Ou seja, *luto* e *jogo* estariam no fundo da construção alegórica, algo que irá reverberar fortemente na linguagem da modernidade, cindida entre a nostalgia de certezas desaparecidas e a concepção da trajetória individual como uma história trágica. O *luto*, nos anos seguintes, vai adquirir a roupagem do *spleen*, a melancolia característica da modernidade.

Anos após o extenso estudo sobre o drama barroco alemão e o funcionamento de suas alegorias, Benjamin se lança a estudar a obra de Baudelaire, pois enxerga no autor alguns elementos capitais para o que seria o desenvolvimento de uma abrangente teoria histórica-crítica da modernidade. Benjamin reconhece em Baudelaire uma percepção profundamente moderna e crítica ao capitalismo e identifica no autor uma “intenção alegórica” ou um “processo alegórico” que seria um dos principais motores que faz agir essa percepção nos poemas. Benjamin não chegou a completar sua teoria, mas deixou ensaios e anotações que fornecem algumas pistas de como funcionava esse engenho do poeta, como os ensaios reunidos no volume *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, cuja primeira edição foi publicada no Brasil em 1989 pela

editora Brasiliense, e *Passagens*, a monumental reunião das notas do crítico que, em solo brasileiro, foi organizada por Willi Bolle e publicada em 2006.

Em ambos, Benjamin afirma que Baudelaire se vale de um “engenho alegórico” – afinal, a alegoria é uma forma de “expressão, como a linguagem, e como a escrita” (1984, p. 184). Assim, o poeta teria um olhar recoberto pela “intenção alegórica”, que expressa o sentimento de uma profunda alienação. No “Exposé de 1935”, um dos dois textos em que Benjamin procura resumir seu projeto filosófico, ele observa que a poesia de Baudelaire “não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho” (2006, p. 47).

Esse homem alheio a seu mundo será retomado adiante nas anotações do livro das *Passagens*, quando Benjamin explica que o poeta não se sentia em casa em Paris, pois “*toda* intimidade com as coisas é estranha à intenção alegórica” (2006, p. 381). Esse mal-estar em relação aos objetos ao redor é característico do olhar alegórico, que não concebe a esfera da existência como um espaço de paz e conforto. Para esse olhar, tocar as coisas em sua profundidade significa profaná-las, pois essas coisas e as situações altamente mutáveis do processo histórico não estão apoiadas em algo que lhes dê uma significação absoluta.

É importante notar que, para Benjamin, esse olhar alegórico está profundamente ligado à cisão da modernidade e à melancolia causada pela perda de um sentido último ou definitivo – visão essa que o liga às alegorias do período do drama Barroco, no século XVII, que ocultavam o luto sob a profusão de imagens.

Por certo, na idade barroca e até em Baudelaire, mesmo o jogo está impregnado de melancolia, possuído pela perda de uma regra definitiva. Isto não impede que sua produtividade abundante nasça desta perda e do reconhecimento desta perda. É na historicidade e na caducidade de nossas palavras e das nossas imagens que a criação alegórica tem suas raízes. A alegoria nos revela, e nisto consiste sua verdade, que o sentido não nasce somente da vida, mas que “significação e morte amadurecem juntas”, como afirma Benjamin numa página decisiva. (...) A alegoria cava um tumulto tríplice: o do sujeito clássico que poderia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas. (GAGNEBIN, 2013, pp. 38-39)

A morte desse sujeito unificado e sua desintegração, bem como dos objetos, que perdem sua aura durante o capitalismo, explicam como o processo alegórico retorna em Baudelaire, no século 19. Por meio do poeta, Benjamin encontra eco para a crítica a uma visão mítica – não mais possível durante a modernidade – e a percepção de que a história humana é a história do transitório, do desaparecimento.

Assim, a alegoria tem a possibilidade de significar deixando clara a falta ou a falha desse universo que deixou de ser único – ela fala sem a possibilidade de resgatar essa unidade. Ao contrário do “instante místico” e uno do símbolo, o engenho alegórico insere em suas imagens a descontinuidade, presente no íntimo de seu processo de *lançar em vez de*, que pressupõe a dimensão da perda. A fragmentação e o esfacelamento das imagens alegóricas, que trabalham sobre a fissura, refletem também a fragmentação e as ruínas do homem moderno que não encontra mais a identidade com o ideal. De acordo com Benjamin, “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (1984, p. 200), ou seja, nelas se imprime o selo da descontinuidade e da falta.

Na intenção alegórica baudelaireana, o crítico encontra um antídoto para a totalidade harmoniosa que acompanhava a arte do século 19 (como no idealismo alemão) – as alegorias chegam para destruir a fachada de harmonia de um mundo que não aceita mais a fusão entre forma e ideal, entre o homem e a transcendência. “Majestade da intenção alegórica: destruição do orgânico e do vivente – destruição da ilusão”, escreve Benjamin (1994, p. 163). E completa: “A alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas” (1994, p. 164).

O grande salto dado por Benjamin na abordagem da poesia de Baudelaire é a percepção de que o poeta resgata as alegorias, que estavam no mundo exterior (ruínas, caveiras, cadáveres), e as leva para o íntimo:

A lembrança é a relíquia secularizada.

A lembrança é o complemento da “vivência”, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século 19, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência. (BENJAMIN, 1994, p. 172)

Ou seja, em vez de figuras palpáveis, a intenção alegórica que recobre o olhar do poeta está ancorada no *souvenir*, na lembrança. A lembrança é o vestígio, o que

resta da experiência passada, morta e, portanto, acessível apenas pela memória – jamais pela vivência material e presente. Ou seja, em vez de ruínas, são os fragmentos de memória, ou de uma experiência pretérita e, portanto, relativamente inalcançável, que formam as alegorias de Baudelaire. Enquanto as alegorias barrocas retratam ruínas e mostram a morte para significar o processo histórico e sua secularização, o processo alegórico de Baudelaire se vale da lembrança, desses fragmentos mortos da vivência, para significar a profunda cisão humana caracterizada pela ausência da reunião entre homem e mito, e pelo implacável caminhar da história e seu tempo comezinho.

Por esse motivo, em um poema como “Mœsta et Errabunda”, o distante oceano azul torna-se um “vert paradis des amours enfantines” e o poeta pergunta se é possível “le rappeler avec des cris plaintifs” – ou seja, nos domínios do processo alegórico, o mar torna-se a lembrança dos amores passados, alcançados apenas pelos clamores chorosos do presente. A imagem marítima como um espaço de esplendor e felicidade apenas tocado pela recordação insere no poema a dissociação irremediável entre o homem e o ideal e, por meio de uma leve cobertura melancólica, imprime em suas estrofes uma experiência profundamente moderna, histórica e secular.

2.4. O mar e a beleza em “O Porto”

Em “O Porto”, além da cidade e das lembranças, o mar surge também acompanhado de mais um elemento: a construção humana. De acordo com o título, o poema em prosa se debruça sobre a temática do porto, que nada mais é do que o elemento natural, o mar, construído e domado pela mão humana. Esse artifício pode ser observado pela apresentação, nas primeiras frases do poema, da série de elementos da natureza (céu, nuvens, mar, marulho) ao lado de termos que descrevem construções humanas (arquitetura, faróis, navios). Assim, o poema torna o natural um elemento construído, artificial, da mesma maneira que é artificial o porto, título e imagem central do poema.

A mão do homem, que dispõe dos elementos naturais, aparece não só na estrutura que cinge as águas como também nos componentes marítimos do poema: faróis, navios, enxárcias, belvedere, quebra-mar. Sequer as nuvens ou a luz escapam da ação humana – o céu amplo tem nuvens com “arquitetura”; o mar possui “colorações

mutantes” (*coloration*⁵⁵, em francês, que evoca a ação de colorir, ao contrário do simples substantivo *couleur*, cores – o mar não tem cores, tem “colorações”); a luz aparece focada em “faróis”. No poema, o lugar de vastidão, calma e imensidão natural foi trabalhado, domado, construído.

Para Baudelaire, essa construção é altamente significativa, pois o autor costuma relacionar a beleza ao importante conceito de “infinito diminutivo”, que encontra sua materialização mais perfeita no mar. O poeta afirma em *Mon cœur mis à nu*:

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable?

Parce que la mer offre à la fois l’idée de l’immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l’homme le rayon de l’infini. Voilà un infini diminutif. Qu’importe s’il suffit à suggérer l’idée de l’infini total? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l’homme sur son habitacle transitoire. (OC I, p. 696)

Por que motivo o espetáculo do mar é tão infinitamente e tão eternamente agradável? Porque o mar oferece, a um tempo, a ideia da imensidade e a do movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Eis aí um infinito diminutivo. Que importa, se ele basta para sugerir a ideia do infinito total? Doze ou quatorze léguas de líquido em movimento bastam para dar a mais alta ideia de beleza que se ofereça ao homem no seu habitáculo transitório. (HOLANDA, 1981, p. 107)

Ou seja, para Baudelaire, o mar está também associado à ideia de beleza de suas concepções estéticas. Desse modo, o poeta se relaciona à tradição da estética romântica que discute o *topos* marinho e seus efeitos sobre a alma e racionalidade humanas. Entretanto, por sua vastidão dificilmente apreendida pelos sentidos humanos, Baudelaire se ocupa apenas de uma parte dele – recorta-o para que seja possível oferecer a ideia do infinito total. É interessante perceber que não é o infinito (uma característica que a estética clássica aproxima do sentimento do sublime), em si, que proporciona a imagem de beleza buscada pelo poeta, mas é exatamente o recorte ou “enquadramento” que oferece “a mais alta ideia de beleza que se ofereça ao homem no seu habitáculo transitório”.

Com essa ação de conferir o que poderia ser chamado de uma “forma” ao elemento natural infinito, o poeta inscreve-se na tradição estética do estudo do belo,

⁵⁵ A consulta da etimologia dos termos em francês foi feita na versão online do dicionário *Littré*, que descreve os termos usados no século 19, em junho de 2016.

ligado a manifestações artísticas ou naturais harmoniosas, ordenadas, ritmadas, proporcionais e graciosas. De acordo com Platão, são aparições “perfeitas, simples, imutáveis” (2011, p. 119), que, segundo Hegel, mantém o ânimo em tranquilidade e “serena contemplação” (2012, p. 92).

Ao lado do sublime, o sentimento do belo, segundo a conceituação de Kant, “comporta diretamente um sentimento de promoção da vida” (2012, p. 89). A categoria estética, que “apraz universalmente sem conceito” (2012, p. 57), está ligada à forma. De acordo com o filósofo, a beleza é atribuída ao objeto em virtude de seu desenho ou composição:

Na pintura, na escultura, enfim, em todas as artes plásticas; na arquitetura, na jardinagem, na medida em que são belas artes, o desenho é o essencial, no qual não é o que deleita na sensação, mas simplesmente o que apraz por sua forma, que constitui o fundamento de toda a disposição para o gosto. (...)

Toda forma dos objetos dos sentidos (dos externos assim como mediamente do interno) é ou *figura* ou *jogo*; no último caso, ou jogo das figuras (no espaço; a mímica e a dança); ou no simples jogo das sensações (no tempo). O atrativo das cores ou de sons agradáveis do instrumento pode ser-lhe acrescido, mas o desenho na primeira e a composição no último constituem o verdadeiro objeto do juízo do gosto puro; e o fato de que a pureza das cores assim como a dos sons, mas também a multiplicidade dos mesmos e o seu contraste, pareçam contribuir para a beleza não quer significar que elas produzam um acréscimo homogêneo à complacência na forma porque sejam por si agradáveis, mas somente porque elas tornam esta última mais exata, determinada e completamente intuível, e além disso vivifica pelo seu atrativo as representações enquanto despertam e mantêm a atenção sobre o próprio objeto. (KANT, 2012, pp. 66-67)

Em outras palavras, é a ordem dos elementos e a restrição dos objetos artísticos em unidades ou formas determinadas que faz com que o ânimo os considere belos. Essa limitação teria o efeito de reunir e concentrar seus atributos, tornando-os exatos e enobrecendo os objetos. São um tipo de moldura que restringe os objetos artísticos, ressaltando-os, como o autor explica sobre os ornamentos:

Mesmo aquilo que se chama de *ornamento* (*parerga*), isto é, que não pertence à inteira representação do objeto internamente como parte integrante, mas só externamente como acréscimo e que aumenta a complacência do gosto, faz isto, porém somente pela sua forma, como as molduras dos quadros, ou as vestes em estátuas, ou as arcadas em torno de edifícios suntuosos. (KANT, 2012, p. 67)

São belos, portanto, “uma simples cor” ou um “simples som” (2012, p. 65) pois, na medida em que são puros, ou seja, unidades da uma multiplicidade (de sons ou

cores), surgem como determinações formais. Eles aprazem e são belos por serem puramente formas. Kant recorre a exemplos da natureza, como as flores, pássaros e crustáceos, que são belezas naturais livres (não pressupõem nenhum conceito do que o objeto deva ser); ou cavalos e edifícios, que são belezas aderentes (atribuída a objetos que estão sob o conceito de um fim particular). A beleza da natureza, assim, inclui uma “conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo” (2012, p. 89).

É importante notar que, no ajuizamento do belo, duas faculdades humanas, a da imaginação e a da razão, estão em “unanimidade”. Essas duas faces encontram-se em uníssono para tornar os objetos ou fenômenos da natureza aprazíveis, sem nenhum interesse.

Em linhas gerais, Kant define que “o belo prepara-nos para amar sem interesse algo, mesmo a natureza; o sublime, para estimá-lo, mesmo contra o nosso interesse” (2012, p. 117)

Da conceituação de Kant o mais importante para este trabalho é reter a ideia de “enquadramento”, que será fecunda para a estética de Baudelaire. O poeta estima o grandioso, mas não costuma se lançar a mergulhos profundos sobre o mistério da natureza infinita, como o pensador de Victor Hugo. Contudo, não cria imagens superficiais, que sequer chegam a entrar no íntimo do sentimento humano:

L'esthétique de Baudelaire n'est pas celle du bibelot. Elle ne peut pas être celle du gigantesque. L'esthétique de Baudelaire a nom: l'*infini diminutif*. Elle a pour but : donner l'idée de la grandeur et parfois du gigantisme dans un cadre restreint. « Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini » ; quatorze vers suffisent à coucher sur un sonnet, qui n'est pas un lit de Procruste, *La Géante*. Un mouvement d'expansion qui est recherche de l'infini et de la vitalité ; un mouvement de rétraction, qui adapte l'infini au trop fini, au très défini de la difficulté créatrice. (PICHOS, 1967, p. 258)

[A estética de Baudelaire não é a do bibelô. Ela não pode ser a do gigantesco. A estética de Baudelaire tem nome: o *infinito diminutivo*. Ela tem por objetivo: dar a ideia da grandeza e, por vezes, do gigantesco em um quadro restrito. “Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito”; deitar catorze versos em um soneto é o suficiente, pois ele não é um leito de Procruste, *A Giganta*. Um movimento de expansão que é a busca do infinito e da vitalidade; um movimento de retração, que adapta o infinito ao assaz finito, ao muito definido da dificuldade criadora.]

A estética baudelaireana do “infinito diminutivo”, portanto, parece concorrer para mesclar de maneira única sentimentos do belo e do sublime: por meio da forma, há sensação da organização e concentração do infinito, que reúne em si as sensações de harmonia e serenidade; por meio da separação entre homem e natureza – como visto, o procedimento alegórico afasta o espírito humano do espírito natural – o sentimento do sublime surge em seu leve tumulto, enquadrado pelo belo.

Essa conclusão tornar-se-á mais clara com o exame detido do importante componente temporal que se encerra no íntimo das frases do poema.

Em Baudelaire, o momento histórico em que o trabalho humano vence a natureza é revelado por meio da linguagem que coloca a atividade humana no papel de dominador das forças naturais. A modernidade vivida por Baudelaire é uma época de afastamento da harmonia que o passado representa. A Revolução Francesa de 1789 pode ser considerada o ponto crucial de ruptura com o antigo e de instalação do novo na história. Junta-se a ela a ascensão de uma nova classe que chega ao poder, a burguesia, e os novos modos de produção dessa sociedade. Nesse tempo, o novo torna-se, rapidamente, seu contrário (o não-novo), conferindo a tudo um caráter efêmero e paradoxal. Ou, como explica Jeanne Marie Gagnebin:

(...) o passado não é mais vivido como um antigo paradigmático e eterno, mas como aquilo que foi definitivamente perdido. (...) O presente, o atual, o “moderno” implica agora esse sentimento de ruptura com o passado, ruptura valorizada positivamente, pois pretende ser a promessa de uma melhora decisiva. (...) Esse sentimento agudo da transitoriedade já caracterizava várias épocas do passado, em particular a idade barroca cara a Benjamin; mas essa consciência opunha então a eternidade divina à fugacidade humana, num horizonte teológico ainda estável. O que é próprio da modernidade é o desmoronamento desse horizonte e, conseqüentemente, a falta de um pólo duradouro que servia, outrora, de razão e de consolo do efêmero. A cidade moderna não é um lugar de passagem em oposição à perenidade da Cidade de Deus mas, na sua mais profana e material natureza, o palco isolado de transformações incessantes que revelam sua fragilidade. (GAGNEBIN, 2005, pp. 141 e 148)

É importante lembrar que, no mesmo período em que Baudelaire escrevia o *Spleen de Paris*, Georges. E. Haussmann, prefeito de Paris, transformava a cidade em um modelo de progresso feito pela mão do homem: no lugar das construções desordenadas da cidade medieval, foram abertos bulevares, cavados esgotos, desenhadas ruas, pontes e monumentos culturais, em um traçado lógico e coerente,

com grandes modificações a partir de 1850. Era a força da natureza caótica vencida pela engenhosidade e “arquitetura” humana. Nesses amplos bulevares a multidão de pessoas, que antes se perdia na labiríntica Paris antiga, se espraia como em “rios humanos”, descobrindo uma força e velocidade ainda inéditas para os habitantes das cidades.

Ao mencionar os trabalhos de Haussmann em Paris, Marshall Berman, lembra que as ruas foram abertas de trinta a cem metros de largura, e tornaram-se vias expressas:

Pela primeira vez, corredores e condutores podiam, no coração da cidade, lançar seus animais em plena velocidade. O aperfeiçoamento das condições carroçáveis não só aumentou a velocidade do tráfego previamente existente, mas – como as rodovias do século 20 farão em escala ainda maior – colaboraram para gerar um novo volume de tráfego mais intenso que o anterior, para além do que Haussmann e seus engenheiros tinham previsto” (2007, p. 189).

Sobre os bulevares, essa velocidade significou também perigo para a circulação, com diversos acidentes com os pedestres entre os veículos. Na década de 1850, um cruzamento específico era o mais mortal de Paris: a esquina entre o bulevar Montmartre e a Rue du Faubourg Montmartre. Tantos eram os acidentes, que o lugar ganhou o título de “cruzamento dos esmagados”, dado por Émile de Girardin, o fundador do jornal *La Presse*. Movimento rápido, perigoso e enorme, também algumas das características do mar na natureza.

Esse movimento e velocidade urbanos transparece no poema “O Porto” de Baudelaire não só pela escolha cuidadosa dos termos já citados, que descrevem componentes naturais que se tornaram construções humanas, como também pelo emprego de verbos e adjetivos que descrevem ações ou imagens fugidias: móvel, mutantes, cintilância, vão, vêm, viajar. Os substantivos descrevem ora elementos fugazes (nuvens, faróis, marulho, oscilações, movimentos) ou edificações destinadas a viagens, também representação da passagem (navios, enxárcias, belvedere, quebramar [em francês o poeta usa *môle*, que designa a balaustrada feita exclusivamente em um porto]).

Assim, por meio de sua construção poética, o texto une a natureza ampla, permanente e clássica do mar ao movimento contido no porto. O poeta faz isso por meio da constituição de imagens vastas e estáticas que se tornam fugidias, em constante movimento.

Com esse artesanato linguístico que transforma as imagens permanentes em elementos em movimento, Baudelaire opera com um componente fundamental de sua época, o que Adorno chamou de “conceito de dinâmica, que vem complementar a ‘a-historicidade’ burguesa” (1992, p.137). Nesse período histórico, o que existe é uma “atividade sem peias, de uma procriação ininterrupta, de uma insaciabilidade de boca cheia, da liberdade como uma empresa a todo vapor (...)” (idem). Desse modo, para o homem que vive rodeado pelo movimento contínuo e artificial e é, sobretudo, parte dessa engrenagem dinâmica, não há a possibilidade da tranquilidade ou do descanso em um ambiente estático e imutável. A identificação humana a esse espaço de calma constante foi, permanentemente, rompido pelas características históricas e sociais da época moderna. A fratura que define o homem desse momento é também uma quebra de sua ligação profunda com a natureza.

Dessa maneira, a promessa oferecida pelo poema de descansar e estar junto a uma paisagem natural, estática e não-corrompida, torna-se um desejo – mais que uma realidade palpável. Para esse sujeito, a alternativa de repousar da vida em um mar idílico, amplo e permanente, foi suprimida – o prazer da comunhão com a natureza em seu estado primitivo não passa, nesse momento histórico, de um anseio:

Até mesmo o prazer seria por isso afetado, visto que seu esquema atual é inseparável da industriiosidade, do planejamento, intenção de impor a sua vontade, da sujeição. *Rien faire comme une bête*, flutuar na água, olhando pacificamente para o céu, “ser e mais nada, sem nenhuma outra determinação nem realização”, eis o que poderia ocupar o lugar do processo, do fazer, do realizar, e, assim, cumprir verdadeiramente a promessa da lógica dialética, de desembocar em sua origem. Entre os conceitos abstratos, nenhum se aproxima tanto da utopia realizada quanto o da paz perpétua. (ADORNO, 1992, p. 138)

Baudelaire sugere essa negação por meio de construções linguísticas sofisticadas, que oferecem a promessa da harmonia e tranquilidade ao mesmo tempo em que revelam sutilmente sua impossibilidade. O poeta cria a aparência frágil do repouso e do descanso, reverberando o desassossego do sujeito. Assim, o poema revela o que foi perdido, por meio de uma tensão que paira ao seu redor.

Isso não se dá pela demonstração de uma tese ou declaração de princípios, mas por meio da linguagem, que em sua tessitura manifesta algo essencial, do âmago humano e de seu conflito com o mundo. A relação paradoxal entre homem e natureza está cristalizada nas frases do poema que, no entanto, é homogêneo e fluido. A fratura sofrida pelo sujeito, que se vê impossibilitado de voltar à natureza virginal, encontra-

se no íntimo e sobre o texto – a crise é reflexo e componente do social e se revela atravessando suas frases. Como afirma Adorno é “uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica” (2008, p. 69). O tom de calma do poema testemunha que a calma não foi alcançada sem que, no entanto, haja a ruptura da tranquilidade: o movimento dinâmico é uma corrente subterrânea sob o poema pausado, harmônico e ritmado.

Em suas frases, o desejo de identificação com o elemento natural, o oceano, enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria possível. Do mesmo modo em que “a pintura de paisagens e sua ideia de ‘natureza’ só se desenvolveram autonomamente na Idade Moderna” (idem), ou seja, quando essa “natureza” deixou de estar acessível ao sujeito; a proposta de que o mar poderia oferecer descanso e paz à alma cansada também só se torna uma opção no momento em que essa tranquilidade vinda do oceano é perdida. A comunhão entre homem e natureza não ocorre mais sem mediação – é feita por intermédio do porto, dos faróis, do belvedere. O desejo de restabelecer a ligação entre o elemento natural e a alma humana revela sua falta:

o eu-lírico acabou perdendo, por assim dizer, essa unidade com a natureza, e agora se empenha em restabelecê-la, pelo animismo ou pelo mergulho no próprio eu. Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza. Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando à alienação. A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência – aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor. (ADORNO, 2008, pp. 70-71)

Por meio desse trabalho minucioso com a linguagem, Baudelaire estabelece em seu pequeno poema em prosa a relação entre a lírica, o homem e a sociedade de sua época, extraindo lampejos poéticos dessa matéria. Pode-se dizer que em “O Porto” a sensação de paz não é quebrada, embora paire sobre suas frases um elemento de agitação ou de desespero que se equilibra entre suas frases. A possível tensão está ao redor do poema, gravitando externamente sobre seus parágrafos. A impressão de harmonia total do poema é uma complementação talvez ilusória ao mundo desencantado e caótico do qual ela se desprende.

2.5. Análise do texto do pequeno poema em prosa “O Porto”

Para que esses conceitos se tornem concretos, vejamos de que maneira o poeta opera na composição interna do poema, em seus elementos textuais. Seguiremos na análise o original francês com a tradução de Leda Tenório da Motta, até o momento a mais satisfatória ao vertê-lo ao português brasileiro.

Assim, a afirmação da primeira frase

Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie.

O porto é um lugar encantador para a alma cansada das lutas da vida.

que descreve um local de repouso ou parada, é colocada ao lado das imagens de movimento e ir e vir desse mar cercado por edificações e que se destina a chegadas e partidas: o porto. Esse espaço não proporciona apenas descanso: é o lugar de união de dois ambientes opostos, que colocam lado a lado o permanente da construção e o movimento de seus elementos (navios, viajantes). Ele reúne o descanso e a agitação, o estático e o transitório.

A frase que se segue à primeira desdobra-a, ampliando sua construção e sentido:

L’ampleur du ciel, l’architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser.

A amplidão do céu, a arquitetura móvel das nuvens, as colorações mutantes do mar, a cintilância dos faróis são um prisma maravilhosamente próprio para entreter os olhos, que não se cansam nunca.

Seu ritmo, composto de quatro pausas, diverge da primeira frase, que se lê de uma só vez. Ali, os olhos não se entediam nunca (em francês o poeta usa *lasser*, que seria algo como cansar ou entediar) – ao contrário da alma cansada do primeiro período. As imagens dessa segunda frase se seguem em crescente movimento, velocidade e ação humana, iniciando-se pelo céu, a imagem permanente da série. Ao lado de “amplidão”, o substantivo “céu” torna-se estável, colocado em um lugar de imensidão calma, sem o toque do homem.

Em seguida, estão as nuvens, o elemento mutante do céu, que ganha o classificador “arquitetura móvel”. Além de expor o movimento das nuvens, o poeta adiciona “arquitetura” – palavra que remete ao trabalho humano feito em edificações, algo permanente. Com a reunião dos termos “arquitetura móvel”, o poeta entrega ao leitor uma imagem que opõe movimento e estabilidade; imagem natural e construção humana.

O próximo termo da enumeração, “colorações mutantes do mar”, segue estrutura semelhante. No entanto, há um ganho de velocidade, pois a água (elemento permanente) do mar está em constante mudança, transformando-se a todo o momento, como demonstra o adjetivo “mutante”. As “colorações” também parecem chamar um movimento, a ação de colorir – ao contrário de cores, que evocam uma sensação de permanência.

O último termo da gradação, “cintilância dos faróis” é, em tudo, uma dinâmica construção artificial. O elemento natural, a luz (item permanente), desaparece da natureza para se tornar criação, pois é feita pelas reações químicas de queima de combustível contidas no farol, fabricado por mãos humanas. Ali, a luz “cintila”, ou seja, ela pisca, sendo o elemento mais veloz de toda a construção. A escolha da palavra “cintilância”, entretanto, demonstra mais que simples movimento da luz. Em francês, “scintillement” tem a mesma origem de “centelha”, e sua raiz tem o significado de “ser brilhante”, algo que inunda os olhos, com a sensação do brilho. É a luz, elemento mais forte e permanente da criação do mundo – está contida na primeira frase atribuída a Deus durante a criação, “Faça-se a Luz!” – que se torna pura criação humana. Com a “cintilância dos faróis”, o poeta dá a esse elemento essencial e permanente uma característica mutável, intermitente e artificial.

Após a enumeração, crescente em velocidade e intervenção humana, a frase termina explicitando o objetivo desses elementos no porto, em uma construção sem pausas no original, declarativa, como na primeira frase do poema:

sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser.

são um prisma maravilhosamente próprio a entreter os olhos, que não se cansam nunca.

Em seguida à enumeração dos elementos naturais e permanentes que recebem características artificiais e transitórias, a frase termina com um período que parece

sugerir tensão. No entanto, de onde ela vem? O período declara que todos os fatores citados “entretêm” os olhos (em francês *amuser*, divertem) sem nunca os entediar. No entanto, isso quer dizer que eles não dão descanso ou pausa aos olhos – ações que, pela lógica, não seriam as mais indicadas para a “alma cansada das lutas da vida”.

Esse período final revela que o porto oferece a imensidão que, contudo, é dinâmica e em constante movimento. É o oceano, elemento natural e permanente, restrito em um porto, edificação artificial e dinâmica. Dessa maneira, o porto aparenta ser o reflexo do homem: sua “alma”, componente natural e permanente, também está em contínuo movimento pelas “lutas da vida”, algo artificial e dinâmico. Por isso, o termo escolhido com precisão pelo poeta: “a alma cansada das lutas da vida”. É reunião do permanente e o transitório, o natural e o artificial, o estático e o dinâmico. A junção dos opostos é espelhado na natureza e no homem – que faz parte dessa natureza, mas também se opõe a ela de uma maneira bastante “fraterna”, para lembrar os versos do poema de *Les Fleurs du Mal*, “L’Homme et la Mer”.

O período seguinte, terceiro dos quatro deste pequeno poema em prosa, descreve a imagem do navio, que retém e dá continuidade ao movimento construído nas duas primeiras frases:

Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l’âme le goût du rythme et de la beauté.

As formas esguias dos navios, de enxárcias complicadas, a que o marulho imprime oscilações harmoniosas, servem para manter na alma o gosto do ritmo e da beleza.

Na frase de “O Porto”, os navios, ou melhor, “as formas esguias dos navios” oscilam harmoniosamente, por meio da ação do marulho, ou seja, da agitação das ondas do mar, e mantêm na alma o gosto do ritmo e da beleza. É a primeira vez que aparece a palavra “beleza”, que está ligada não só à imagem central do poema, mas também a seu tema, como se verá adiante.

2.5.1. *Intermezzo: aspectos do belo no poema de Baudelaire*

A palavra “beleza” vem precedida de “formas”, “harmoniosas” e “ritmo”, termos tradicionalmente associados ao ideal de beleza. Quando Diderot define o belo, relaciona o conceito a ideias “de ordem, de arranjo, de simetria, de mecanismo, de proporção, de unidade” (2000, p. 248). Para o autor, as regras essenciais do belo estão ligadas a noções abstratas “de proporção, de relações, de harmonia” (2000, p. 249). A beleza é também, de acordo com Kant, relacionada à forma, à disposição ordenada dos elementos em unidades determinadas. Essa restrição ou limitação teria o efeito de agrupar e fazer convergir suas qualidades, tornando os objetos exatos e fazendo com que o ânimo humano os considere aprazíveis (2012, pp. 66-67).

Assim, da mesma maneira que o filósofo inverte o pólo do belo e do sublime da natureza para o ânimo humano e considera que se deve procurar o belo nas ideias humanas e não nos objetos, Baudelaire também considera que é ação humana que cria o artístico, dando-lhe uma forma e tornando-o belo. Para o poeta, é o trabalho humano que aperfeiçoa a natureza: a artificialidade cria a beleza. Diz o autor em seu ensaio *Le Peintre de la Vie Moderne*, no capítulo “Elogio da maquiagem”, publicado originalmente no jornal *Figaro*, no fim de 1863, sobre a obra do pintor e desenhista Constantin Guys:

Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l’animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu’il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l’enseigner à l’humanité animalisée, et que l’homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d’un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l’ordre du beau. (OC II, pp. 715-716)

Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano adquiriu no ventre de sua mãe, é de origem natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, pois foram necessários, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas, para ensiná-la à humanidade animalizada; virtude que o homem, *sozinho*, fora incapaz de descobrir. O mal faz-se sem esforço, *naturalmente*, e por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte. Tudo quanto digo a respeito da natureza, como má conselheira em matéria de moral, e da razão, como verdadeiramente

redentora e reformadora, pode ser transposto para a ordem do belo. (TADEU, 2010, p. 71)

Em seguida, Baudelaire demonstra como os ornamentos e artificios dos quais a mulher se vale, fornecidos pela moda, contribuem para criar a beleza específica feminina. A moda seria, portanto, um dos elementos que contribuem para tornar a beleza parte do tempo presente. O emprego de suas artimanhas pelo sexo feminino seria um sintoma do gosto humano pelo ideal, uma tentativa perene de reforma da natureza, de reconstruir o natural de modo mais refinado. Por isso, as cores, traços e tecidos usados pela mulher não deveriam tentar imitar a natureza mas, ao contrário, teriam o objetivo de ressaltar a artificialidade – isso demonstraria a necessidade humana de ultrapassar a natureza para criar a arte e o belo:

Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noire rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. (...) Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature ? (OC II, p. 717)

Quanto ao negro artificial que contorna o olho e ao rubro que realça a parte superior das faces, embora a sua utilização provenha do mesmo princípio, o da necessidade de ultrapassar a natureza, o resultado produzido tem como objetivo satisfazer uma necessidade completamente oposta. O rubro e o negro representam a vida, uma vida sobrenatural e excessiva; essa moldura negra torna o olhar mais profundo e mais singular, dá ao olho uma aparência mais decidida, de janela aberta para o infinito; o rubro, que inflama as maçãs do rosto, realça ainda mais a claridade da pupila e junta a um belo rosto feminino a paixão misteriosa da sacerdotisa. (...) Quem ousaria atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza? (TADEU, 2010, pp. 72-73)

Relacionando o contorno e o desenho feitos pela maquiagem feminina a uma moldura que tornam a mulher singular e realçam a aparência, Baudelaire faz lembrar a definição de Kant em relação ao belo, quando o filósofo explica como o ornamento funciona como uma um contorno que torna o objeto exato, concentrando e ressalta seus atributos (2012, p. 67). Essa borda que destaca as qualidades surge também na

terceira seção do poema “Un fantôme”, 38º. de *Les Fleurs du Mal*, sob o título “Le cadre”:

III - Le cadre

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
 Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
 Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
 En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
 S'adaptaient juste à sa rare beauté ;
 Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
 Et tout semblait lui servir de bordure.

Même on eût dit parfois qu'elle croyait
 Que tout voulait l'aimer ; elle noyait
 Sa nudité voluptueusement

Dans les baisers du satin et du linge,
 Et, lente ou brusque, à chaque mouvement
 Montrait la grâce enfantine du singe.

(OC I, pp. 39-40)

III - A moldura

*Como bela moldura destaca a pintura,
 Mesmo que seja esta de um pincel cotado,
 Um não sei quê de estranho e mesmo de encantado
 Ao mantê-la isolada da imensa natureza,*

*Assim as joias, móveis, ouros e metais,
 Ajustavam-se a sua tão rara beleza;
 Nada lhe ofuscaria a perfeita clareza,
 Parecendo servir de quadros naturais⁵⁶.*

⁵⁶ No poema original Baudelaire usa o termo « bordure » ou “bordas”, em português.

*Até mesmo diria, às vezes, que ela achava
Que aquilo tudo era amor, ela afogava
A nudez na volúpia daquele momento,*

*Nos beijos dos lençóis de um alvo e puro linho,
E, lenta ou bruscamente, a cada movimento
Tinha aquele infantil jeito de um macaquinho.*

(LARANJEIRA, 2011, pp. 59-60)

Nesses soneto que compõe o poema, que é dividido em quatro seções (“Les ténèbres”, “Le parfum”, “Le cadre” e “Le portrait”), o autor revela de que maneira a moldura, assim como os ornamentos (joias, metais, tecidos), por ter a possibilidade de isolar da natureza, é capaz de acrescentar encanto e mistério às imagens. O poeta emprega os termos “beau cadre” e “beauté”, ou seja, a moldura do título está ligada à beleza. A ideia que se desprende dessa reflexão é a de que, sem esse contorno, a natureza se tornaria apenas uma potência, um infinito disforme. Em um de seus pequenos poemas em prosa, “Le *Confiteor*⁵⁷ de l’Artiste”, Baudelaire sugere que a natureza, o azul do céu ou do mar, seria uma “ponta” afiada que evoca sensações deliciosas que, de tão intensas, levam à dor. Os elementos naturais seriam como rivais do homem, que está permanentemente em duelo com ele:

Et maintenant, la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m’exaspère. L’insensibilité de la mer, l’immuabilité du spectacle, me révoltent... Ah ! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau ? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu. (OC I, pp. 278-279)

E agora consterna-me a profundidade do céu, exaspera-me sua limpidez. Revoltam-me a insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo... Ah! será preciso sofrer eternamente, ou eternamente fugir do belo? Natureza encantadora e impiedosa, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Para de tentar meus desejos e meu orgulho! O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido. (MOTTA, 1995, p. 20)

⁵⁷ *Confiteor*, em francês, é o nome dado à oração feita pelos católicos antes de se confessarem, na missa ou em outras circunstâncias (de acordo com o dicionário *Littré*).

A última frase desse poema em prosa revela o embate entre os elementos naturais que, ao mesmo tempo que encantam, exibem o terrível contido em seu interior. É com esse material resistente que o artista modela, contorna e limita, fazendo surgir objetos mais que naturais – são artísticos e belos. Usando as imagens do “armazém” da natureza, o homem é capaz usar sua imaginação e artifício para as ordenar e harmonizar. Isso se dá por meio dos trabalho incessante e intenso do artista, que faz as imagens renascem

sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d’une vie enthousiaste comme l’âme de l’auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s’est encombrée se classent, se rangent, s’harmonisent et subissent cette idéalisation forcée (...). (OC II, pp. 693-694)

sobre o papel, naturais e, mais que naturais; belas, e mais que belas; singulares e dotadas, como a alma do autor, de uma vida em estado de exaltação. A fantasmagoria, ele a extraiu da natureza. Todos os materiais que abarrotavam a memória agora se ordenam, se arranjam, se harmonizam e sofrem essa idealização forçada (...). (TADEU, 2010, pp. 32-35)

Dessa maneira, o pintor ou poeta cria imagens vão além da natureza, reunindo o elemento humano mesclado ao natural. O belo, portanto, tem origem na engenhosidade humana, que conforma a natureza, imprimindo sua marca.

Em um de seus poemas, “L’Amour du mensonge”, parte da seção *Tableaux Parisiens* de *Les Fleurs du Mal*, o poeta também exprime como a aparência é capaz de criar beleza:

XCVIII

L’amour du mensonge

Quand je te vois passer, ô ma chère indolente,
 Au chant des instruments qui se brise au plafond
 Suspendant ton allure harmonieuse et lente,
 Et promenant l’ennui de ton regard profond;

Quand je contemple, aux feux du gaz qui le colore,
 Ton front pâle, embelli par un morbide attrait,
 Où les torches du soir allument une aurore,

Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait,

Je me dis : Qu'elle est belle ! et bizarrement fraîche !
Le souvenir massif, royale et lourde tour,
La couronne, et son cœur, meurtri comme une pêche,
Est mûr, comme son corps, pour le savant amour.

Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines ?
Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs ?

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne recèlent point de secrets précieux ;
Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté.

(OC I, pp. 98-99)

XCVIII

O amor da mentira

*Se te vejo passar, ó querida indolente,
Ao canto de instrumentos a quebrar-se no teto
Suspendendo-te o andar harmonioso e lento
E passeando o tédio desse olhar secreto ;*

*Quando contemplo, aos fogos do gás que a colora,
Tua pálida fronte, em mórbido aparato,
Onde as tochas da noite acendem uma aurora,
E teus olhos atraem como os de um retrato,*

*Digo em mim : Como é bela ! E que frescor contido !
E a lembrança maciça, forte e real bastião,
A cinge, e o coração, qual pêssego ferido,
Maturou, como o corpo, pra a sábia paixão !*

*És o fruto do outono, de gosto inebriante ?
És a fúnebre urna à espera das dores,
Perfume de sonhar, em oásis distante,
Travesseiro macio, ou um cesto de flores ?*

*Sei que olhos existem onde a mágoa fica,
E que neles jamais segredo se escondeu ;
Estojos belos, mas sem medalha ou relíquia,
Mais vazios e profundos que vós mesmos, ó Céu !*

*Mas não basta que sejas simples aparência,
Para alegrar minha alma a fugir da verdade ?
Que importa tua tolice ou tua indiferença ?
Máscara ou enfeite, viva ! Adoro a tua beldade.*

(LARANJEIRA, 2011, p. 121)

Ao longo das estrofes é possível perceber como é o exterior que cria o conjunto admirado pelo poeta. Na face da mulher descrita pelo poema, que toca o outono da vida, é possível perceber algum tipo de atrativo – “aparato” criado pela maquiagem, talvez? A segunda estrofe demonstra como, sob a luz artificial, o pálido rosto dessa mulher, embelezado por um “morbide attrait”, adquire cores e se torna “bizarrement fraîche”, algo como “bizarramente fresco”, ou jovial. Os contornos da aparência, o não-verdadeiro (por isso a “mentira” do título), ajudam a construir a admiração do observador.

No ensaio de Baudelaire sobre Eugène Delacroix (*L’Oeuvre et la vie d’Eugène Delacroix*), o poeta volta a ressaltar a importância do contorno, das cores e do desenho para criar o belo, restringindo o “espírito” do tempo em obras de arte. “É o invisível, o impalpável, o sonho, os nervos, a *alma*; e ele fez isso, – veja bem, – meu senhor, sem

nenhum outro meio que o contorno e a cor (...)”⁵⁸ (OC II, p. 744). Ao longo do ensaio, o autor retoma alguns argumentos do ensaio *Salão de 1846*, que contém a crítica sobre as obras de arte do mesmo ano, e explicita como a natureza é um “dicionário” de onde o artista retira elementos para suas composições. Assim, para que a arte surja, é preciso que a mão do artista, sua imaginação, que desenha as linhas, os contornos e revela as cores, criando, assim, a beleza. Os elementos naturais não são mais que um estímulo de onde o homem retira elementos para suas criações:

Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative ; c’est une espèce de pâture que l’imagination doit digérer et transformer. Toutes les facultés de l’âme humaine doivent être subordonnées à l’imagination qui les met en réquisition toutes à la fois. (...) La nature extérieure ne fournit à l’artiste qu’une occasion sans cesse renaissante de cultiver ce germe; elle n’est qu’un amas incohérent de matériaux que l’artiste est invité à associer et à mettre en ordre, un *incitementum*, un réveil pour les facultés sommeillantes. Pour parler exactement, il n’y a dans la nature ni ligne ni couleur. C’est l’homme qui crée la ligne et la couleur. Ce sont deux abstractions qui tirent leur égale noblesse d’une même origine. (OC II, pp. 750,752)

[Todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e signos aos quais a imaginação dará um lugar e um valor relativo; é uma espécie de pasto que a imaginação deve digerir e transformar. Todas as faculdades da alma humana devem ser subordinadas à imaginação que as requisita, todas de uma vez. (...) A natureza exterior fornece ao artista nada mais que uma ocasião sempre renascente para cultivar esse germe; ela é um amontoado incoerente de materiais que o artista é convidado a associar e a colocar em ordem, um *incitementum*, um despertador das faculdades adormecidas. Para ser mais exato, não há na natureza nem linha nem cor. É o homem que cria a linha e a cor. Essas são duas abstrações que tiram sua nobreza de uma mesma origem.]

Assim, no poema “O porto”, Baudelaire também busca na natureza uma imagem que, em seu poema é construído e domado pelo trabalho humano. Seu *mar* transforma-se em um *porto*, que nada mais é que a imagem natural limitada, adornada, restrita e concentrada pelas mãos humanas. Seu oceano é repleto de signos do artifício humano: quebra-mar, faróis ou os navios com seus cabos e cordas complicadas. Pelo trabalho da linguagem, os elementos naturais não são apenas transformados em unidades, mas em elementos únicos e delimitados a partir da mão humana (como em “arquitetura móvel das nuvens” ou “cintilâncias dos faróis”, por exemplo). É por meio da imaginação e do labor do artista, de sua perspectiva e seu olhar, que o elemento

⁵⁸ « C’est l’invisible, cest l’impalpable, c’est le rêve, c’est les nerfs, c’est l’âme ; et il a fait cela, – observez-le bien, – monsieur, sans autres moyens que le contour et la couleur (...) »

natural se transmuta em arte e em beleza. O porto, portanto, é mais que a natureza, é um elemento além dela, que leva em si a impressão do trabalho e artifício do homem.

2.5.2 Algumas conclusões da leitura de “O Porto”

Voltando ao exame detido do poema “O Porto”, sua terceira frase, que aparece no que poderia ser determinado como “posição central” do texto em prosa, retrata ainda a imagem do navio balançando calmamente sobre a água do mar:

Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté.

As formas esguias dos navios, de enxárcias complicadas, a que o marulho imprime oscilações harmoniosas, servem para manter na alma o gosto do ritmo e da beleza.

Navios, assim como o mar, são figuras também constantes na poética baudelairiana. Convém lembrar que o aparecimento do navio sobre o mar calmo é figura que está, em geral, na poesia baudelaireana, associada a uma imagem de felicidade, como visto em “A serpente que dança” e em outros poemas de *Les Fleurs du Mal* examinados anteriormente neste trabalho. O veículo também pode ser um meio pelo qual o homem se lança à fuga em novos espaços, como o poeta explica em *Fusées*:

Ces beaux et grands navires, imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles, ces robustes navires, à l'air désœuvré et nostalgique, ne nous disent-ils pas dans une langue muette: Quand partons-nous pour le bonheur? (OC I, p. 655)

Esses belos e grandes navios, imperceptivelmente balouçados sobre as águas tranquilas, esses robustos navios, de ar ocioso e nostálgico, não nos estão a dizer numa língua muda: Quando partimos para a felicidade?” (HOLANDA, 1981, p. 25)

O elemento pode também estar associado à imagem que recorda a simetria, a harmonia e, ao mesmo tempo, a complexidade, como escreve o poeta em outras páginas do mesmo manuscrito:

Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement,

tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie – et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.

L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrante et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines. (OC I, pp. 663-644)

Creio que o infinito e misterioso encanto que há na contemplação de um navio, e sobretudo de um navio em movimento, prende-se, no primeiro caso, à regularidade e à simetria, que são uma das necessidades primordiais do espírito humano, no mesmo grau que a complicação e a harmonia; – e, no segundo caso, à multiplicação sucessiva e à geração de todas as curvas e figuras imaginárias operadas no espaço pelos elementos reais do objeto.

A ideia poética que se desprende dessa operação do movimento nas linhas, é a hipótese de um ser vasto, imenso, complicado, mas eurrítmico, de um animal cheio de gênio, que sofre e suspira todos os suspiros e todas as ambições humanas. (HOLANDA, 1981, p. 42)

Em “O Porto”, a imagem do navio está ligada à visão conjunta de um elemento imenso (e, entretanto, “esguio” ou “élancée”, em francês), harmonioso e, contudo, complexo – o poeta emprega o termo “enxárcias complicadas” ou “gréement compliqué”, que é o conjunto de cordas e cabos dos quais os navios se utilizam –, oscilando sobre as ondas, como se estivesse respirando sobre o mar. É interessante notar que seu navio é descrito em sua complexidade em uma medida exata e limitada – apenas o suficiente para revelar a harmonia de um objeto que é em si, imenso e intrincado, mas restrito de maneira ordenada. A descrição não se lança a seus detalhes, mas prevê apenas a justa medida desse elemento, que está distante dos navios das épocas passadas, rodeados de cordas e velas, um espetáculo em si mesmos. É esse navio moderno o escolhido pelo autor e pode-se dizer que essa é uma opção deliberada de um poeta atento às imagens marinhas e a sua relação com a beleza, como afirma no capítulo “La Modernité” do já citado ensaio *Le Peintre de la Vie Moderne*:

Que diriez-vous, par exemple, d'un peintre de marines (je pousse l'hypothèse à l'extrême) qui, ayant à reproduire la *beauté* sobre et élégante du navire moderne, fatiguerait ses yeux à étudier les formes surchargées, contournées, l'arrière monumental du navire ancien et les voilures compliquées du XVIème siècle ? (OC II, pp. 696-697)

Que diriam vocês, por exemplo, de um pintor de marinas (levo a hipótese ao extremo) que, para reproduzir a *beleza* sóbria e elegante do navio moderno, cansasse seus olhos estudando as formas sobrecarregadas, rebuscadas, a popa monumental do navio antigo os velames complicados do século dezesseis? (TADEU, 2010, p. 38)

Assim, o autor aproveita a imagem do navio que paira sobre as ondas para condensar e, ao mesmo tempo, introduzir as ideias de ritmo e beleza que serão desenvolvidas no período final do pequeno poema em prosa:

Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir.

E depois, para aquele que já não tem mais curiosidade nem ambição, há principalmente uma espécie de prazer misterioso e aristocrático em contemplar, deitado no belvedere ou encostado no quebra-mar, todos esses movimentos dos que vão e dos que vêm, dos que ainda têm a força de querer, o desejo de viajar ou de enriquecer.

A frase final reúne todos os espaços e tempos descritos anteriormente pelo poeta em um longo, pausado, e desconcertante período. Em francês, a frase é dividida por sete vírgulas, que segmenta o longo período em oito segmentos [usarei nesta análise a virgulação em francês, respeitando o pedido que Baudelaire fazia a seus editores e que, como se verá, é essencial para a compreensão do poema: “Corte *todo o período*, se *uma vírgula* lhe incomoda no período, mas não tire a vírgula; ela tem sua razão de ser.”⁵⁹ (C II, p. 307)].

Os três primeiros indicam que, mais que tudo o que foi mencionado (“principalmente”), o porto suscita um prazer “misterioso” e “aristocrático” para aqueles sem curiosidade ou ambição. Pode-se imaginar que esse a quem já não resta curiosidade ou ambição é um homem requintado. Talvez um *flanêur* ou um *dândi*, esses personagens identificados e analisados por Benjamin na poesia baudelaireana como as figuras que fazem parte das multidões e da modernidade do século 19 e, no entanto, se opõem a ela:

[Na Paris de Baudelaire] Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flanêur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as

⁵⁹ « supprimez *tout un morceau*, si *une virgule* vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule; elle a sa raison d'être. »

peessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriiosidade. (BENJAMIN, 1994. p. 50)

Em seguida à menção do sujeito mencionado no poema, Baudelaire dispõe o eixo simétrico da frase, onde há dois períodos

à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle

em contemplar, deitado no belvedere ou encostado no quebra-mar

No centro da frase, esses dois períodos marcam a divisão de toda a sentença em duas partes. No centro desses dois segmentos, compostos por onze palavras, está a palavra “belvédère”, separando os períodos em dois segmentos, cada um com cinco palavras. Em nota, a edição de C. Pichois chama a atenção para essa palavra, que não faz parte dos termos marítimos que, até então, vinham sendo empregados no poema. O termo, cuidadosamente escolhido pelo poeta, foi traduzido na versão em português por “belvedere”. A etimologia do termo tanto em francês como em português, mostra que ele chegou emprestado do italiano e vem da união de duas palavras: *bello*, mesma origem do termo francês *beau* (e de belo, em português), e *vedere*, que tem a mesma origem do verbo francês *voir* (como em português, ver). Um “belvédère” é, portanto, um mirante para ver o belo – que no poema é simbolizado pelo mar cingido no porto. Com esse substantivo no centro da última frase, Baudelaire revela a preocupação em criar beleza, mas não uma beleza qualquer: uma beleza observada a partir do ponto de vista de um homem que vive os conflitos e paradoxos da modernidade. O termo, que se destaca por não fazer parte do vocabulário marítimo, revela o cerne do poema: a beleza simétrica porém complexa, enxergada pela perspectiva de um homem que, ao mesmo tempo que faz parte, se contrapõe à vida industriosa.

Ao utilizar o “belvedere” em “O Porto”, o poeta marca de forma bastante clara a separação entre o homem e o fenômeno natural, restrito pela construção humana, que o observador apenas contempla. Esse olhar humano, contudo, marca algo de certa forma trágico, pois revela a impossibilidade da reunião com o elemento natural – o mar, que surge como um espaço de esplendor e fuga, não pode ser, materialmente, alcançado. Pode-se dizer que esse sentimento diante da observação do mar “rompe a teia do engano”, para lembrar as palavras do poeta Schiller, que advém da ilusão da harmonia criada pela construção ao redor do elemento marítimo – pela construção do belo, portanto. Esse vislumbre caracterizaria, de acordo com Schiller, o sentimento do

sublime. Uma das sensações originadas pela leitura do poema “O Porto” seria criada pelo enquadramento e ordenação do elemento marítimo – o belo. A outra, que surge de maneira bastante sutil, como um lampejo, pela identificação dessa mesma imagem marítima a uma esfera serena e luminosa que é, portanto, distante e materialmente inalcançável, mas oferece liberdade e revela toda a capacidade humana de concebê-la – o sublime. Vejamos como os três últimos períodos do poema reforçam essa ideia:

tous ces mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent,
de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de
s'enrichir.

*todos esses movimentos dos que vão e dos que vêm, dos que ainda
têm a força de querer, o desejo de viajar ou de enriquecer.*

O sujeito (provavelmente um *flanêur?*), com seu prazer “misterioso”, contempla o movimento de outros, daqueles que ainda têm o desejo, a força do querer. Uma força que aquele homem cansado pelas lutas da vida não demonstra. Afastado, ele observa de longe quem ainda energia, querer e desejo (a ânsia de ganhar dinheiro e produzir, alguns dos objetivos do mundo moderno). É alguém que se mantém fora dessa engrenagem em movimento – é “aristocrático” e está parado no “belvedere” ou no quebra-mar – está distante, observa a beleza e a identifica, mas não deixa de ser um componente desse mecanismo.

Nesse ponto é possível entrever um elemento fundamental sobre a modernidade de Baudelaire: em tudo o que escreve mas, principalmente no *Spleen de Paris*, o poeta é ambivalente, moderno e anti-moderno ao mesmo tempo. Seus poemas criam sempre uma tensão entre fazer parte da modernidade e, ao mesmo tempo, estar fora dela, criticando-a ou se opondo a seus ideais mais fundamentais. O conceito é exposto, principalmente, por G. Blin, em seus cursos no Collège de France nos anos 1960 sobre o poeta, e por Antoine Compagnon, principalmente nos livros *Os Antimodernos* e *Baudelaire – L'irréductible*. A tese dos críticos é a de que é impossível reduzir o poeta a um profeta da arte moderna, promotor do novo como valor supremo ou precursor de vanguardas, uma vez que ele recusa o mundo da produção burguesa.

Nul n'illustre mieux que lui la résistance moderne au monde moderne. L'« antimodernité » représentait en effet à mes yeux la modernité authentique, celle qui résistait à la vie moderne, au monde moderne, tout en y étant irrémédiablement engagée. (COMPAGNON, 2014, p.8)

[Ninguém ilustrava melhor que ele a resistência moderna ao mundo moderno. A “antimodernidade” representava, na verdade, a meus olhos a modernidade autêntica, aquela que resistia à vida moderna, ao mundo moderno, estando irremediavelmente engajado nela.]

Ou seja, Baudelaire se opunha a um tipo de modernidade, aquela caracterizada pelo materialismo burguês, pela fé ingênua em um desenvolvimentismo urbano e higienista, pelas declarações progressistas sentimentais. Contudo, estava irremediavelmente envolvido nessa máquina. E a resistência do poeta a seus engenhos mais profundos é a marca de sua modernidade. Outros pequenos poemas em prosa como “Le Mauvais vitrier” (OC I, p. 285-287), “Les Yeux des Pauvres” (OC I, pp. 317-319), “Le Miroir” (OC I, p. 344) ou “Perte d’auréole” (OC I, p. 352) testemunham o sentimento moderno/anti-moderno de Baudelaire.

Em “O Porto”, essa reunião ou convívio de opostos⁶⁰ se torna claro ao se traçar um paralelo entre as imagens estáticas (céu, belvedere, quebra-mar, aquele que não tem mais nem curiosidade nem ambição) e as imagens em movimento (nuvens, cores mutantes, faróis cintilantes, navios, marulho, oscilações, movimentos, aqueles que vão e vêm e ainda têm a força de querer, o desejo de viajar e enriquecer). A oscilação entre as duas forças é simbolizada pelo mar que, sendo amplo e silencioso, tem movimento; ao mesmo tempo em que é natural, é artificial, cingido pelo porto e coberto de obras humanas.

Surge aí, sob o *spleen* melancólico, pela quebra da força do desejo, uma profunda consciência moderna, dupla, de alguém que está fora da engrenagem dos dias e, no entanto, faz parte dela – pois está no porto. Todo o poema sugere essa duplicidade: com quatro frases, é curto mas, pela força de suas imagens, torna-se permanente. E essa duplicidade não é separada por estrofes ou frases, mas se interpenetram de maneira indissociável, em um uníssono homogêneo – como, afinal,

⁶⁰ De acordo com a crítica, uma das figuras mais empregadas pelos escritores do período romântico é o *oxímoro*, que traz a presença simultânea de ideias ou realidades opostas, fazendo-as conviver (ao contrário da antítese, que as coloca em contraste). O oxímoro é considerada a figura característica da obra de Victor Hugo (de acordo com o estudo de Anne Ubersfeld sobre *La Préface de Cromwell* (p. 719)) e também é bastante estudada nos poemas de *As Flores do Mal*, como no título *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, de Patrick Labarthe (1999). Segundo o crítico francês, o oxímoro, “prova suprema da sutileza do espírito, a figura tende a se realizar na incompatibilidade de termos contraditórios” (« preuve suprême de la subtilité d’esprit, la figure tend à s’accomplir dans l’incompatibilité des termes contradictoires » (p. 400). A figura pode auxiliar na compreensão da delicada operação feita pelo poeta em “O Porto”, em que Baudelaire apresenta ideias opostas que parecem conviver em equilíbrio, sem que a harmonia do poema seja, deliberadamente, quebrada.

acontece na experiência cotidiana experimentada na modernidade. A tensão sugerida pela aliança entre os opostos surge no exterior do texto, como se estivesse acompanhando as bordas e contornos do poema, de maneira sutil e penetrante.

Essa estratégia se torna perfeitamente perceptível quando se aplica à interpretação do poema a intenção alegórica reconhecida por Benjamin em seus estudos sobre Baudelaire. Basta lembrar que esse procedimento está indissociavelmente ligado à secularização da experiência histórica. Fazendo parte da construção da alegoria, a perda da transcendência vivida no processo histórico oferece a dissociação que parece estar a todo tempo pairando em volta do poema. O procedimento alegórico de Baudelaire rompe, a todo o momento, a “fachada harmoniosa do mundo que o cercava”, anota Benjamin (2006, p. 374). O poeta renuncia à totalidade da existência (e à arte como representação dessa totalidade) e o modo como trabalha a imagem do mar, bastante diferente de seus contemporâneos, revela essa cisão. O oceano de Baudelaire é um oceano bastante semelhante ao íntimo humano, mas também distante dele, como um “irmão implacável” – é próximo fisicamente, mas inalcançável em sua materialidade.

Além disso, a intenção alegórica do poeta trabalha sobre a lembrança, o *souvenir*. São esses pedaços da experiência vivida e acessados apenas pela memória que constroem o corpo do procedimento alegórico de Baudelaire. Contudo, se em “Mœsta et Errabunda”, essa memória estava expressa, por meio de imagens bastante vívidas, em “O Porto” ela é apenas intuída, por meio dos períodos finais do poema: “(...) dos que têm ainda a força de querer, o desejo (...)”. Ou seja, em algum momento, o observador do porto teve também a força de querer, o desejo. Mas, no momento plasmado pelo poema, essa força e esse desejo não estão mais presentes e só podem ser acessados por meio da memória, ao se contemplar os movimentos do porto. O observador retratado no poema também “não tem mais curiosidade ou ambição”, ou seja, no passado, ele teve curiosidade e ambição, sensações que também não podem mais ser acessadas senão pela recordação.

Desenhada dessa maneira, a lembrança surge no poema como a memória de um momento de força, desejo, curiosidade e ambição, um tempo mais pleno de sensações e de vigor. Mas o que resta ao observador é contemplar o porto e apenas recordar esse momento ideal, em um tempo em que sua reunião com ele não é possível materialmente.

(...) a alegoria irrompe das profundidades do Ser, intercepta a intenção em seu caminho descendente e a abate. (...) o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. (BENJAMIN, 1984, p. 205)

A alegoria atua rompendo o movimento rumo à identificação plena com o místico ou transcendente e, em Baudelaire, a força de sua intenção alegórica ataca a promessa de harmonia e lança, delicadamente, o homem em um lugar onde a identificação com o ideal, ou com o belo – representado pelo mar e pela imagem dos navios sobre suas ondas calmas – torna-se alcançável apenas pela lembrança. É possível dizer que o oceano onde esse ideal existe está no interior do espírito humano, não no exterior: a paisagem é apenas um estímulo que leva o homem a se voltar para dentro e buscar o espaço para esse ideal. Contudo, sobre esse movimento, cai o véu melancólico do *spleen*, que se interpõe entre o homem e a possibilidade de alcançar algo além da experiência cotidiana. O sentimento do belo existe no poema, mas é acessado de maneira indireta – precisa atravessar os artifícios e ser resgatado pela memória.

Para retomar as palavras de Schiller ao definir a elegia no mundo moderno, que tem o sentimento dominante de reconhecimento da perda inevitável da natureza e impossibilidade de alcançar o Ideal, pode-se dizer que “O Porto” busca “a natureza, porém enquanto ideia e numa perfeição em que jamais existiu” (1991, p.71). Neste poema, sob o *spleen*, não há o lamento, mas o sentimento melancólico da perda irremediável do Ideal, que está no interior do sujeito e só pode ser acessado pelo espaço da lembrança.

Por fim, mencionando em dois momentos distintos do poema a beleza (por meio dos termos “beleza” e “belvedere”), é possível levantar a hipótese de que Baudelaire está criando a reunião das duas categorias estéticas. Empregar a figura do mar, tradicionalmente ligada ao sublime, para falar do belo, seria a maneira de o poeta questionar o belo antigo. Demandando o oceano pela construção e ordem humanas, Baudelaire consegue criar uma beleza moderna, com intensidade e desenho próprias.

Pedro Sússekind, em seu ensaio “Schiller e a atualidade do sublime” afirma que o “renascimento” do conceito do sublime que se deu por volta dos anos 1980 evidencia uma “crise do belo artístico como ideal” (2011, p. 76). Para os críticos desta

década, a arte moderna encontra sua fonte não no belo, mas no sublime, no sentimento misto evocado por essa categoria estética.

Cerca de um século antes, Baudelaire contrastava em seu poema as duas classificações estéticas, sugerindo a oscilação entre o sentimento de harmonia e ritmo e complexidade e agitação. Esse movimento nada mais é que o sentimento misto provocado pelo sublime que Baudelaire, sutilmente, instila em sua beleza. Ao fazer isso, o poeta problematiza a categoria estética do belo e a classificação tradicional do que seria a beleza.

Pela tessitura do poema, com a imagem clássica do mar retrabalhada, o leitor vê surgir diante de seus olhos o belo duplo de que fala Baudelaire em seus escritos estéticos – com seu “elemento eterno e invariável” e o “elemento relativo e circunstancial”, como explica no ensaio *Le Peintre de la vie moderne*:

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. (OC II, p. 685)

[O belo é constituído de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana.]

Reunindo as categorias estéticas do belo e do sublime e criando uma concepção única de beleza em um poema uno e harmonioso, rodeado por uma sutil tensão que tremula junto às margens desse conjunto, o leitor sente o “prazer misterioso” do observador do porto, que nada mais é do que o prazer estético. Ao se tornar autônoma, a arte tem um ganho, mas também uma perda: ela reside na distância necessária para a contemplação dos objetos artísticos que cristalizam, em si mesmos, o momento da fratura. Em seu íntimo, essa arte que está separada do sujeito e deve ser vista de longe, reverbera o desassossego do sujeito moderno, sob um tom de paz que “testemunha que a paz não foi alcançada, sem que entretanto o sonho tenha sido rompido”, nas palavras de Adorno (2008, p. 71).

É como se o pequeno poema em prosa de Baudelaire se construísse por uma espiral de faltas que, acomodadas por meio do engenho alegórico, formassem o único ideal ou a transcendência possível de ser alcançada na modernidade: a arte que retira sua autonomia e vitalidade do sonho perdido da unidade, da reunião utópica com o todo.

Assim esculpido, pode-se dizer que “O Porto” seja a poesia advinda da concepção estética do “infinito diminutivo”, que oferece ao ser humano, entre os limites de sua fugaz trajetória sobre a superfície terrena, a mais perfeita ideia de beleza concebida por Baudelaire. A forma do pequeno poema em prosa concorre para enquadrar o belo em seus limites possíveis: está na fronteira entre a prosa e o verso, explorando o tênue limiar entre ambos, operando com o contornos diminutivos da prosa para encerrar o infinito da poesia, tornando-a mais intensa e profunda. Um “pequeno poema em prosa” que se nutre da lama onde caminham os simples mortais, para permanecer nos termos empregados pelo poeta em outro de seus poemas em prosa, “Perte d’auréole”, moldando com ela uma lírica sofisticada em que o indivíduo ressoa na linguagem e alcança, assim, intensas faíscas líricas.

REFLEXÕES FINAIS

Ao longo deste texto, procurou-se revelar como a atenção ao belo, seu sentido e significação para o século 19, foi constante na poética de Baudelaire e concorreu para a criação de seus poemas em prosa. Esses textos, inicialmente incompreendidos pela crítica francesa se tornaram, atualmente, objeto de um denso trabalho de análise e interpretação que redimem seu lugar ao lado dos melhores poemas em verso do poeta, resgatando seu lirismo único. Nesses pequenos poemas em prosa, os versos foram suprimidos para dar lugar a um ritmo mais flexível, fluido, adequado ao contexto histórico da época vivida por Baudelaire, e capaz de revestir temas que exponham a “beleza moderna” buscada pelo poeta em toda a sua produção escrita. Acredito que o poema em prosa “O Porto”, um dos últimos escritos por Baudelaire, seja emblemático ao reunir todos esses aspectos, pois a ourivesaria de sua construção se dá em torno de uma imagem cara aos estudos da estética clássica: o mar.

É o motivo marítimo que oferece a Baudelaire um vislumbre de como a beleza pode ser esteticamente criada – o “infinito diminutivo”. Ao definir esse conceito, o poeta sugere como a observação de uma porção do mar proporciona a mais profunda ideia de beleza capaz de ser apreendida pelo homem nos limites de uma vida: “doze ou quatorze léguas de líquido em movimento são suficientes para dar a mais elevada ideia de beleza que pode ser oferecida ao homem em sua habitação transitória”⁶¹ (OC I, p. 696). Nesse sentido, o poema em prosa “O Porto” é exemplar – um porto nada mais é que um fragmento do mar cingido por uma construção humana.

As quatro frases que compõem esse pequeno poema em prosa não apenas captam o leitor e pedem para que ele suspenda por um momento suas atividades para contemplar o belo por alguns momentos; mas também oferecem a ele, de maneira bastante leve, sutil e sofisticada, intensas sensações que compõem o cotidiano moderno de um habitante de uma grande cidade. Essa tensão latente que gravita sobre o poema o leva a experimentar um “prazer misterioso”, próximo ao do observador retratado na pequena estrofe. Esse encanto secreto leva a interpretação do texto para

⁶¹ « (...) douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l’homme sur son habitacle transitoire. » Nessa passagem, Baudelaire se vale ainda de uma estratégia bastante comum em sua poesia: emprega imagens espaciais (“la mer”) para se referir ao tempo (“son habitacle transitoire”). O espetáculo do mar é a ideia de beleza mais elevada que pode ser alcançada no tempo limitado de uma existência.

mais longe, pois convida a ultrapassar os tênues véus de significação que recobrem o pequeno poema em prosa e entrar em diversas camadas de sentidos ocultos, mas profundamente reveladores da poética de Baudelaire.

O caminho para o desvelamento desses elementos que desfilam no íntimo do poema e se oferecem ao leitor em um deslumbre enigmático levou ao exame detido dos conceitos de belo e sublime ao longo da tradição clássica para se verificar como chegaram ao período romântico e foram captados por Baudelaire. O conhecimento desses processos ofereceu ferramentas para analisar as várias maneiras com que o tema marítimo foi retratado na poética baudelaireana e por que adquiriu a roupagem de um porto. As sensações evocadas por esse contorno, contudo, não seriam plenamente alcançadas sem a compreensão do processo único com o qual Baudelaire trabalha suas imagens: a intenção alegórica.

O engenho, reconhecido no trabalho do poeta pelo crítico alemão Walter Benjamin, oferece chaves preciosas para acessar os aspectos mais profundos do poema e revelar como se dá a vertente de perda, constante em toda a poética baudelaireana. Composta pela reunião da categoria temporal e da experiência histórica e secular, a figura alegórica renuncia à harmonia, à totalidade por meio de imagens que dizem *em vez de* – ou seja, mostra algo para significar, incansavelmente, outra coisa. Esse procedimento criativo, ancorado no duplo, é, em Baudelaire, transportado para o íntimo, para o espaço da lembrança, do *souvenir*. As alegorias do poeta não são construídas em imagens externas, materiais e palpáveis – encontram-se no interior do sujeito, em fragmentos da experiência pretérita, um espaço alcançado apenas pela *memória*. Esse complexo processo torna-se compreensível ao ser aplicado a “O Porto”, pois revela, na materialidade das frases, como o poeta age para conduzir o leitor para espaços distantes e repletos de beleza.

Esse trabalho poético torna o pequeno poema em prosa semelhante a um quadro figurativo que leva o observador a se deter e observar calmamente seus pormenores. É a contemplação desinteressada do observador no belvedere, que admira o espetáculo do porto, com seus navios, nuvens, luzes e movimento. Esse “prazer misterioso” de observar as imagens oferecidas pelo porto e pelo pequeno poema em prosa, que não tem qualquer utilidade prática para as funções do trabalho cotidiano, inscreve-se no deleite do prazer estético. Para apreciar desinteressadamente essas imagens é preciso tomar uma distância e afastar-se um pouco para melhor perceber as minúcias do poema.

Essa postura é característica da fruição da arte autônoma, que se oferece à contemplação livre e escapa aos engenhos do mundo mercantil. Ao adquirir a independência, essa arte nasce sob o signo da perda – a comunhão com o ideal foi irremediavelmente rompida, tornando-a cindida, fraturada – ao mesmo tempo em que recebe sua autonomia – um ganho. O anseio de uma arte que poderia, novamente, ser reunida à vida, em uma conciliação com a ideia, com o espírito ou a natureza, surge sob a nostalgia do *spleen*, por saber que é, simplesmente, um desejo. É precisamente essa a sutil tensão que o pequeno poema em prosa de Baudelaire reverbera em suas minúcias, em uma composição una, mas repleta de delicadas e significativas quebras. É por esse motivo que, à primeira leitura, “O Porto” seja semelhante a uma imagem pendurada na parede, que se oferece à contemplação: um pequeno poema em prosa autônomo, que oferece ao observador atento belos vislumbres poéticos.

Com o exame de todos os lados do poema, para captar seus volteios e arabescos, suas faltas e superposições, acredita-se ter feito um percurso capaz de revelar como ele tece, por meio da composição da imagem marítima, uma fresta por onde se reconhece a beleza possível de ser alcançada – a beleza moderna, dupla, fraturada, mas de impressão única. Como uma mônada, “O Porto” oculta intenções, sensações, cisões, desejos, esperanças e memórias que estruturam uma peça lírica sob o traje do discreto poema em prosa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDISON, J. *The Spectator (1672-1719)*. London : Everymons, 1966.
- ADORNO, T.W. « Palestra sobre lírica e sociedade ». *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo : Duas Cidades/ Ed. 34, 2008.
- _____. *Minima Moralia – Reflexões a partir da vida danificada*. Tradução Luiz Eduardo Bicca. São Paulo : Editora Ática, 1992.
- ALBOUY, P. *La création mythologique chez Victor Hugo*. Paris: Librairie José Corti, 1963.
- ALFERI, P. *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- AUERBACH, E. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos : ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- _____. *O Direito de Sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jaqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. São Paulo : DIFEL, 1985.
- _____. *Le droit de rêver*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.
- _____. *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti, 2014.
- _____. *A Poética do Espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo : Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, C. *Charles Baudelaire: Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguillar, 2006.
- _____. *Correspondance (1973)*. Org. C. Pichois e J. Ziegler. Paris : Éditions Gallimard, 2010, 2 v.
- _____. *Écrits intimes*. Paris : Les éditions du Point Du Jour, 1946.
- _____. *As Flores do Mal*. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difusão européia do livro, 1958.
- _____. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

- _____. *As Flores do Mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- _____. *Meu Coração Desnudado*. Tradução Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Œuvres Complètes* (1975), Org. Claude Pichois. Paris: Éditions Gallimard, 2010, 2 v.
- _____. *Pequenos Poemas em Prosa*. Apresentação e tradução de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1976.
- _____. *O Pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010
- _____. *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- _____. *Le Spleen de Paris – petits poèmes en prose*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas (V. III). Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo* (1989). Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- _____. *Passagens*. Organização da edição alemã de Rolf Tiedemann, organização da edição brasileira de Willi Bolle, tradução de Irene Aron (alemão), Cleonice Paes Barreto Mourão (francês). Belo Horizonte : Editora UFMG ; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. São Paulo : Cosac Naify, 2007.
- BERMAN, M. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo : Companhia das Letras, 2007.
- BERNARD, S. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu' à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- BLIN, G. "Introduction". In: BAUDELAIRE, C. *Le Spleen de Paris – petits poèmes en prose*. Paris: Gallimard, 2006.
- BOILEAU, N. *Art poétique : Epîtres, Odes, poésies diverses et épigrammes*. Chronologie et préface par Sylvain Menant. Paris: Flammarion, 1998.
- _____. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1966.

BOSI, V. “Baudelaire mau vidraceiro”. *ALEA – Estudos Neolatinos*. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, No 1, janeiro-junho de 2007.

_____. “Contradição e unidade em Baudelaire”. *Literatura e Sociedade*, FFLCH/USP, no. 6, 2001/2002.

BURKE, E. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1990). Oxford [England]: Oxford University Press, 1998.

_____. *Uma investigação sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus/Editora da Unicamp, 1993.

CALINESCU, M. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

CANDIDO, A. “Introdução”. In : _____. *Formação da literatura brasileira : momentos decisivos – 1750-1880*. São Paulo: Fapesp, Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2007.

COLLOT, M. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : J. Corti, 2005.

_____. “O sujeito lírico fora de si”. *Terceira margem*, ano VIII, no. 11. Rio de Janeiro, 2004.

COMPAGNON, A. *Os Antimodernos*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1996.

_____. *Baudelaire – L’irréductible*. Paris : Flammarion, 2014

_____. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1996.

DIDEROT. “Tratado sobre o belo”. In : _____. *Obras II – Estética, Poética e Contos*. Organização, Tradução e Notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DUARTE, R. (Org). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.

ELIOT, T. S. “Baudelaire”. In : _____. *Ensaio*. São Paulo : Art editora, 1989.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo : Duas cidades, 1978.

GAGNEBIN, J-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GAUTIER, T. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira, apresentação de Glória Carneiro do Amaral. São Paulo : Boitempo, 2001.

GAY, P. *Modernismo : o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008

GLEIZE, J-M. “Les chiens s’approchent, et s’éloignent”. *ALEA – Estudos Neolatinos*. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, No 1, janeiro-junho de 2007.

_____. *Poésie et Figuration*. Paris: Seuil, 1983.

HAMBURGER, M. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo : Cosac Naify, 2007.

HAMM, Christian. “Experiência estética em Kant e Schiller”. In: GALÉ, P.F e WERLE, M. A. (Org.). *Arte e Filosofia no Idealismo Alemão*. São Paulo: Editora Bacarolla, 2009.

HEGEL, G. W. *Curso de Estética : o belo na arte*. Tradução Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____. *Cursos de Estética (Volumes I e IV)*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo : Edusp, 2001.

HIRT, A. *Baudelaire: Le monde va finir*. Paris: Éditions Kimé, 2010.

HORACIO. *Arte Poética*. Lisboa : Editorial Inquérito Ltda, 1984.

HUGO V. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Hugonianas*. Organização de Mucio Teixeira. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1885.

_____. *Notre-Dame de Paris/Le Travailleurs de la mer (1975)*. Organização, apresentação e notas de Jacques Seebacher e Yves Gohin. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

_____. *Œuvres choisies*. Introdução e organização de Pierre Moreau e Jean Boudout, Paris: Hatier, 1950, 2v.

_____. *Œuvres poétiques*. Org. Pierre Albouy. Paris : Éditions Gallimard : 1984, 3v.

_____. *Préface de Cromwell*. Collection Petits Classiques Larousse. Paris : Éditions Larrouse, 2009.

JAUSS, H. R. “The Poetic Text within the Change of Horizons of Reading: The example of Baudelaire’s Spleen II”. In: _____. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minnesota: University of Minnesota, 1982.

JOHNSON, B. *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime ; ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução Vinicius Figueiredo. Campinas : Papyrus, 1993.

LABARTHE, P. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz, 1999.

LEBOIS, A. *Prestiges et actualités des petits poèmes en prose de Baudelaire*. Paris: Archives des lettres modernes - Études de critique et d'histoire littéraire / Minard, 1958.

LEROY, C. *La poésie en prose française Du XVII siècle à nos jours – Histoire d'un genre*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2001.

LONGINO. “Do sublime”. In: *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: 2005.

_____. *Do sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARTELO, R. “O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea”. *Portuguese Cultural Studies*, Holanda, Winter 2009, volume 2, pp. 11-22.

MESCHONIC, H. *Modernité, modernité*. Paris: Gallimard, 1988.

MORAES, M. “As flores do mal e o fracasso do poema”. *ALEA – Estudos Neolatinos*. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, No 1, janeiro-junho de 2007.

MOTTA, L. “As flores sobressaltadas”. *ALEA – Estudos Neolatinos*. 7 Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vol. 9, No 1, janeiro-junho de 2007.

NOVALIS. *Fragmentos, diálogos, monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Philosophical writings*. New York: State University of New York Press, 1997.

OEHLER, D. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade apos o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PACHECO, F. *O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas do Jornal do Commercio, 1933.

PAZ, O. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PICHOIS, C. *Baudelaire – Études et témoignages*. Neuchâtel (Suisse): Éditions de la Baconnière, 1967.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém : Ed. UFPA, 2011.

POE, E. A. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. With an Introduction by Hervey Allen. New York : The Modern Library, 1985.

_____. *Contos de Edgar Allan Poe*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1993.

_____. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Trad. Charles Baudelaire. Paris : Le livre de Poche, 1963.

PROUST, M. “A propósito de Baudelaire”. In: _____. *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: Edusp/Imaginário, 1994.

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

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUMETTE, J. *Les poèmes en prose*. Paris: Ellipses, 2001

ROUSSEAU, J-J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução Fúlvia Maria Luiza Moretto Brasília: UnB, 1986.

_____. *Les Rêveries du Promeneur solitaire*. Paris: Gallimard, 1972.

SARTRE, J.P. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Tradução e organização de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011a.

_____. *A Educação Estética do Homem*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2011b.

_____. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STEINMETZ, J-L. “Préface”. In: BAUDELAIRE. *Le Spleen de Paris*. Organização, notas e comentários de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Le livre de Poche, 2003.

STAROBINSKI, J. *La mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. SI: Julliard, 1989.

_____. *Le poème d’invitation*. Genebra: La Dogana, 2003

SÜSSEKIND, P. “Schiller e a atualidade do sublime”. In: SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Tradução e organização de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.

SZONDI, P. *Introduction à l’herméneutique littéraire*. Tradução do alemão de Mayotte Bollack. Paris: Éditions du Cerf, 1989.

THÉLOT, J. *Baudelaire – violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1993.

TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979.

VALÉRY, P. *Situação de Baudelaire*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa, tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Edição bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes, organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.