

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO STRICTU SENSU  
MESTRADO EM LETRAS

PAULO VICTOR FERREIRA RODRIGUES

**O MOVIMENTO HOMOLÓGICO DAS FORMAS NA CONSTRUÇÃO DA  
MODERNIDADE**

GOIÂNIA

2018/1

PAULO VICTOR FERREIRA RODRIGUES

**O MOVIMENTO HOMOLÓGICO DAS FORMAS NA CONSTRUÇÃO DA  
MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
Stricto Sensu em Letras - Literatura e Crítica Literária,  
da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para  
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

GOIÂNIA

2018/1

R696m

Rodrigues, Paulo Victor Ferreira

O movimento homológico das formas na construção da modernidade[ recurso eletrônico]/ Paulo Victor Ferreira Rodrigues,-- 2018.

125 f.; il.

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018

Inclui referências f. 123-125

1. Baudelaire, Charles, 1821-1867. 2. Arte e literatura. 3. Poe, Edgar Allan, 1809-1849. 4. Semiótica. 5. Guys, Constantin, 1805-1892. 6. Literatura - Crítica, interpretação, etc. I. Gonçalves, Aguinaldo José. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 81'22(043)

**O MOVIMENTO HOMOLÓGICO DAS FORMAS NA CONSTRUÇÃO DA  
MODERNIDADE**

Dissertação aprovada em 23 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia  
Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

  
← \_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Agnivaldo José Gonçalves**  
PUC Goiás / Presidente

  
\_\_\_\_\_  
**Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção**  
PUC Goiás / Examinadora Interna

  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira**  
UnB / Examinador Externo

\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes**  
UFG / Examinador Externo Suplente

\_\_\_\_\_  
**Profa. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira**  
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

## AGRADECIMENTOS

A rosa do povo despetala-se,  
ou ainda conserva o pudor da alva?  
E um anúncio, um chamado, uma esperança embora frágil, pranto infantil no berço?  
Talvez apenas um ai de seresta, quem sabe.  
Mas há um ouvido mais fino que escuta, um peito de artista que incha,  
e uma rosa se abre, um segredo comunica-se, o poeta anunciou,  
o poeta, nas trevas, anunciou.

Carlos Drummond de Andrade

## RESUMO

Esta pesquisa aponta para o caráter múltiplo do olhar de Baudelaire, múltiplo pois não se consolidou apenas no gênero lírico, ele se debruçou sobre o conto, o romance, a música, as Artes Plásticas, enfim, sobre tudo o que é tocante à arte, independente do gênero. Baudelaire percebeu a condição de signo que caminha no interior do trabalho artístico e iniciou, em meados do século XIX, um intenso trabalho crítico. Deste trabalho crítico surgiram traduções da obra de Edgar Allan Poe e uma atenção especial foi dada ao conto *O homem da multidão* no ensaio *O Pintor da Vida moderna*. Neste ensaio Baudelaire percorre a obra de um pintor, o *Monsieur G. (Sr.G)*, hoje conhecido pela crítica, Constantin Guys. Além de Constantin Guys, outros dois pintores são colocados à altura de Constantin Guys e fazem parte do segundo capítulo pelo caráter transgressor de suas obras, transgressor no sentido de não seguir modelos de modo que ocorra a produção de uma obra sem alma. As obras serão abordadas com o conceito de texto artístico que Iuri Lotman (1978) conceitua no livro *A estrutura do texto artístico* e sob a perspectiva de Julia Kristeva (2012) no livro *Introdução à semiótica*. Partindo deste conceito de *texto* como uma estrutura de signos, a semiótica será utilizada como um modo de leitura do objeto. Uma das conclusões da pesquisa foi a multiplicidade de caminhos deixados por estes escritores e pintores, caminhos livres para que a arte se libertasse das amarras de um modo fixo de compor. A arte passou a agir por si própria, tecer em si mesma a teoria que a acompanha, e os artistas começaram a produzir trabalhos críticos por internalizarem a necessidade de serem conscientes de seu processo criativo.

**Palavras-chave:** Artes Plásticas; Baudelaire; Constantin Guys; Edgar Allan Poe; semiótica.

## ABSTRACT

This research points to the multiple character of Baudelaire's eyes, multiple because he did not consolidate himself only in the lyrical genre, he focused on the tale, the novel, the music, the Plastic Arts, in short, on everything that is touching on art, regardless of the genus. Baudelaire perceived the condition sign which walks in the interior of the artistic work and began, in the middle of the nineteenth century, an intense critical work. From this critical work translations of the work of Edgar Allan Poe came out and special attention was given to the tale *The Man of the Crowd* in the Essay *The Painter of modern Life*. In this essay Baudelaire traces the work of a painter, *Monsieur G.* (Mr.G), now known by critics, Constantin Guys. In addition to Constantin Guys, two other painters are placed on a par with Constantin Guys and are part of the second chapter because of the transgressive character of their works, transgressor in the sense of not following models so that the production of a work without a soul takes place. The works of art will be approached with the concept of artistic text which Iuri Lotman (1978) conceptualizes in the book *The structure of the artistic text* and from the perspective of Julia Kristeva (2012) in the book *Introdução à semiótica*. Starting from this concept of *text* as a sign structure, semiotics will be used as a way of reading the object. One of the conclusions of the research was the multiplicity of paths left by these writers and painters, free ways for art to free itself from the bonds of a fixed way of composing. Art began to act on its own, to weave itself into the accompanying theory, and artists began to produce critical works by internalizing the need to be aware of their creative process.

**Keywords:** Baudelaire; Constantin Guys; Edgar Allan Poe; Plastic Arts; Semiotics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Na rua .....	47
Figura 2 Jogos infantis .....	55
Figura 3 Dois militares e três mulheres .....	58
Figura 4 Carruagens e Promenaders na Avenida Champs-Élysée .....	53
Figura 5 Autorretrato .....	61
Figura 6 Mãe e criança.....	65
Figura 7 Mulher com lenço amarelo .....	68
Figura 8 O sementeiro. ....	89
Figura 9 O ateliê do artista .....	95
Figura 10 Retrato de Baudelaire .....	98

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 POE, O FAROL DA MODERNIDADE</b> .....	18
1.1 A multidão de signos .....	24
1.2 A moldura pulsante: Algumas perspectivas.....	26
1.3 A procura do conto .....	38
1.4 A rua como espaço artístico em Poe e Constantin Guys .....	44
<b>CAPÍTULO 2 CONSTANTIN GUYS: O POETA DE CROQUIS</b> .....	55
2.1 Honoré Daumier e Constantin Guys: Transgressão e transição. ....	60
2.2 A passante de Constantin Guys .....	67
2.3 O olhar do flâneur e uma passante .....	74
2.4 Baudelaire, foz e voz da modernidade .....	83
<b>CAPÍTULO 3 BAUDELAIRE: UM MOVIMENTO EM MÚLTIPLAS DIMENSÕES</b> .....	89
3.1 O ateliê da vida moderna .....	94
3.2 A natureza da arte em Baudelaire.....	102
3.3 A paisagem retórica .....	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123

## INTRODUÇÃO

Os movimentos culturais e as visões críticas que nos visitam atualmente impulsionaram esta revisitação da Modernidade. Tornou-se objetivo reavaliar os conceitos e os artistas que desenvolveram as obras neste período para fundamentar e dar consistência a esta época revolucionária e inovadora da arte. A tentativa de abordagem dos olhares ao objeto artístico acerta às vezes, mas muitas vezes revela equívocos, sobretudo estéticos por meio de uma invasão ideológica das esferas culturais que passaram a consolidar termos formulados por um estrabismo. Por outro lado, um incômodo toma formas e dá créditos a esta questão pelo modo como a arte é abordada por alguns críticos, por meio de falsas consciências e de trejeitos malcozidos frente à literatura, fazendo emergir os famigerados termos tais como os *pós* e *contemporaneidade*, às vezes descritos equivocadamente como “arte de *agora*” como se a temporalidade importasse mais que o estético. Termos e abordagens que se apresentam sem clareza e mesmo assim se impõem de maneira inexorável, nos conduzindo a um cardume entre águas lamosas de peixes irreconhecíveis onde a arte em sua essência perde espaço e o vácuo deixado dá a ideia de que tudo é arte.

Mediante a observação da crítica atual, que parece dar um tiro no escuro quando busca por nomes e classificações ambíguas da arte para tratar de termos como modernismo/modernidade como algo ultrapassado, os “pós”, a contemporaneidade, a falsa consciência do novo como ruptura completa com o passado, despertou-se interesse pela busca de uma compreensão artística iniciada há séculos com Edgar Allan Poe (1809-1949), com as considerações críticas de Denis Diderot (1713-1784), entre outros críticos, e que mais tarde teve prosseguimento na Poética de Baudelaire. Esta pesquisa tem o objetivo de assimilar alguns índices da Modernidade que pedem para ser melhor compreendidos. No vasto e complexo painel da Modernidade foram eleitos os universos de alguns autores como Edgar Allan Poe, Constantin Guys, Honoré Daumier, Gustave Courbet e Charles Baudelaire, que tornaram todos estes conceitos um manifesto na Europa, manifesto que se estendeu posteriormente por todo o mundo.

Observando estas circunstâncias, a pesquisa se propõe a uma revisitação do que é considerado superado e obtuso por meio da análise da Poética de Baudelaire a partir de suas considerações sobre a obra de Edgar Allan Poe na narrativa e na lírica, e de Constantin Guys, Daumier e Courbet na pintura; neste sentido pretende-se visitar

questões concernentes à Modernidade nas suas origens e naquilo que ela mais representa de clareza e justeza para a compreensão de todos os “ismos” em suas formas acabadas ou defeituosas, tudo aquilo que os autores modernos representaram para os movimentos posteriores, principalmente o Impressionismo e o Expressionismo. Os aspectos apresentados diante destas análises servirão de elementos fundamentais para aproximar o olhar da Poética de Baudelaire, selecionando alguns poemas líricos e narrativos que expressam e dialogam com as questões aqui apresentadas. Para aproximação de sistemas (Literatura e Artes Plásticas) serão eleitos no primeiro capítulo, o conto de Edgar Allan Poe intitulado *O homem da multidão* e o quadro de Constantin Guys intitulado *Na rua* para buscar compreender alguns aspectos que Baudelaire considerou como imprescindíveis para o processo de criação dos artistas (gênio). O termo gênio será utilizado na pesquisa seguindo o pensamento e a concepção baudelaireana de que a designação *artista* parece se referir a uma profissão, onde quem ocupa o cargo está preso a um espaço, limitado a seguir as tarefas que lhe são dispostas, o artista está preso, o gênio está completamente livre das amarras e do tradicionalismo e pode absorver de todos os tempos e espaços a matéria de que necessita para a criação.

Em *Filosofia da Composição*, Poe instaura desde o título um caráter irônico pois une retoricamente dois objetos completamente opostos em sua própria visão crítica: a Filosofia e a Literatura, a arte (composição). Mas então, que filosofia seria esta? Ao tentar racionalizar o construto de um poema, Poe está ao mesmo tempo criticando acridamente que se tente fazê-lo, se há algum caráter filosófico diante do texto artístico ele deve ser a filosofia da própria linguagem e não a disciplina em si (a Filosofia). No ensaio, o crítico destaca a importância do tom de uma obra, um modo harmônico de composição para se chegar aos efeitos do texto artístico, que é, nas palavras de Hjelmslev (1975), a impossibilidade de dissociação dos planos (conteúdo <> expressão) do signo na função poética. Por todo o ensaio há um caráter irônico do autor que diz não ter dificuldade em lembrar os passos da composição de sua obra e chega a dizer que o tom da obra é intencional. Poe (o crítico) tinha consciência da impossibilidade de se descrever o *modus operandi* da obra ou os cálculos de extensão. Ao descrever passo a passo de seu poema *O corvo*, Poe está ironicamente declarando a impossibilidade de se prever o fazer artístico desde seu primeiro estágio (composição). É preciso que o leitor esteja atento aos signos de Poe, cada um é uma vida à parte, não será buscando apenas uma divisão estrutural que se chegará à significância do texto, ele é composto de

partículas minúsculas, fagulhas de signos que se movimentam constantemente pela obra.

Baudelaire ouviu ecoar da escuridão o canto de um corvo anunciando o que viria a ser a Modernidade em termos de procedimentos artísticos e viu no gênio de Constantin Guys (1802-1892) procedimentos da arte plástica plasmados de maneira virtuosa que eram homólogos aos de Poe. No caso de Poe, Baudelaire apresentou à França e ao mundo os conceitos percebidos por meio da tradução de sua obra (poética e crítica) para o francês, entre elas estão o poema *O corvo* (1845), o ensaio *Filosofia da Composição* (1846), que na tradução de Baudelaire corresponde a *Gênese de um poema* e o próprio conto aqui analisado *O homem da multidão*. Foi principalmente por meio da observação e descrição das obras destes dois artistas que Baudelaire produziu o ensaio crítico *O Pintor da Vida moderna* (2010) publicado em 1863 no jornal *Figaro* em três partes: 26 e 29 de novembro; 3 de dezembro. É importante perceber que, apesar de assinalar Edgar Allan Poe e Constantin Guys no ensaio, há uma discussão que esparge a partir de suas obras e se torna maior do que um simples ensaio sobre dois ou mais autores. Importante destacar que, no ensaio, há uma despersonalização de Constantin Guys e ele passa a ser como o personagem em uma narrativa, o que fica em relevo é seu trabalho artístico. O ensaio trata da própria Modernidade que começou a tomar formas críticas nas mãos de Baudelaire. No ensaio, de maneira maestral, Baudelaire acaba indiciando as homologias estruturais dos dois artistas (Poe e Constantin Guys), aludindo a outros poucos (Honoré Daumier e Gustav Courbet, por exemplo) que comporiam para ele o painel da Modernidade, todos voltando seus olhares para direções diferentes das que haviam sido abordadas pelos artistas anteriores e até mesmo por alguns de seus contemporâneos. Este ensaio de Baudelaire será, portanto, um pilar sustentador de todas as análises das obras aqui contidas. A partir das observações da poética de Poe, Baudelaire inicia um processo de elaboração de textos críticos e apresenta estas concepções ao mundo das mais variadas formas, em ensaios, traduções, nos textos sobre as visitas aos salões e insere todas estas percepções à sua maior obra: *As flores do mal*, transformando a própria cidade de Paris em laboratório da linguagem.

Nos artistas escolhidos para esta pesquisa (Poe, Constantin Guys, Honoré Daumier, Gustave Courbet e no próprio Baudelaire) encontra-se, por meio das próprias obras, a concepção moderna de conscientização do artista em relação à obra e isto se liga à condição de convalescença descrita por Poe no conto (*O homem da multidão*) e por Baudelaire no terceiro capítulo do ensaio *O Pintor da Vida moderna* intitulado *O*

*artista, homem do mundo, homem das multidões e criança.* Baudelaire (2010, p.24) relatou ao conhecer Constantin Guys que não se tratava de um artista, mas de um homem do mundo inteiro, o que demonstra o caráter universal do conjunto de sua obra: “Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus usos; artista, isto é, especialista, homem preso à sua palheta como o servo à sua gleba”. No conto de Poe (*O homem da multidão*), o narrador encontra-se em estado de convalescença, que é também um estado de desprendimento e esvaziamento das coisas do mundo real, é como um ser que mergulhou nas sombras, na penumbra total e retorna ao mundo (artístico) com o olhar novo a todas as coisas, um ser que “como esteve a ponto de tudo esquecer, recorda-se, e quer ardentemente recordar-se, de tudo” (BAUDELAIRE, 2010, p. 25). Isto demonstra que a captação da rua londrina de Poe, a visão da Paris de Baudelaire e das cenas de Constantin Guys vão para muito além da moldura e abordam concepções universais. Claro é que a recordação descrita não se trata da frágil memória voluntária, tema que será retomado no capítulo V do ensaio de Baudelaire intitulado *A arte mnemônica*, onde o crítico percebeu o que viria a ser uma concepção condutora do processo de criação, que não se dá por simples lembranças e sim por memória involuntária, que é o ponto de partida para a abordagem e leitura de obras artísticas.

Diferente da memória voluntária, a memória involuntária vai se acumulando na mente do artista, adquirindo formas que tomarão vida de acordo com o gênero que o artista compõe. O gênio não verá os dados como simples lembranças, elas virão à vida por meio do modo de ver em um dado aparentemente fixo e local, o engendramento de uma visão global dos objetos. O artista (homem do mundo inteiro) é aquele capaz de doar vida a cada objeto estético, ele ressuscita no espaço e no tempo, de modo completamente distinto, um mundo e sua memória criativa “diz a cada coisa: Lázaro, levanta-te” (Baudelaire, 2010, p.40). Neste capítulo Baudelaire também apresenta uma discussão interessante sobre estes dois tipos de memória: a humana (voluntária) *versus* a artística/criadora (involuntária). A memória humana, a memória que o leitor de prazer busca ver e acrescenta à arte, acaba levando-a a ser tudo aquilo que se propõe esvaziar e transsubstanciar, buscando e fazendo aderir ao objeto estético as coisas do mundo real (referente). O leitor despido de fruição se esforça para ver a natureza retratada em sua totalidade e não a soma de detritos (semi-símbolos) que foram se instaurando na mente criadora e imparcial do artista para tomar vida completamente própria, com estilo e nuances particulares.

Diante de todas estas notas introdutórias, uma noção não poderia faltar. Se o propósito da pesquisa advém de textos artísticos, a noção por que todas as leituras descritas levam em conta a teoria de Iuri Lotman na obra *A estrutura do texto artístico* em que o autor esclarece, no capítulo II (*O problema da significação no texto artístico*) o mal-entendido de avaliar o estudo semiótico das artes como um estudo que afasta da análise o valor social e ético, como se a perspectiva se voltasse apenas para o plano da expressão. Sendo os planos lexical e semântico levados em conta, eles só podem considerar um valor social, já que, para o entendimento das relações nestes planos, é preciso que se conheça a língua. É, naturalmente, impossível conhecer o conteúdo de uma obra sem o conhecimento da língua e isto implica no mal-entendido referido inicialmente. Iuri Lotman (1978) destaca que para conceituar *texto artístico* é preciso levar em conta pelo menos três características: 1) A expressão: apesar de fazer uso da língua natural, o texto artístico opõe-se a elementos extratextuais e se justifica no próprio corpo; 2) a delimitação: o espaço do texto e o que ali se passa no tempo (começo/fim) do conto, do romance, na pintura o espaço do quadro (e a questão a moldura tratada por Boris Uspenski), o espaço do teatro (já que o espaço deste gênero não é mais limitado ao palco); 3) Caráter estrutural: o leitor precisa se conscientizar da organização interna dos signos. Tendo em vista estas noções sobre o conceito de texto artístico, partimos para Julia Kristeva que propõe para o estudo do texto artístico a *semanálise*:

Semanálise: teoria da significação textual, que irá considerar o *signo* como o elemento especular, assegurando a representação dessa geração – esse procedimento de germinação – que lhe é interior ao passo que o engloba e a quem ele se impõe definir as leis. Em outras palavras, sem esquecer que o texto apresenta um sistema de signos, a *semanálise* abre no interior desse sistema uma outra cena: a que é escondida pelo anteparo da estrutura, que é a significância *como operação cuja estrutura não é senão uma base deslocada no espaço ou no tempo*. (KRISTEVA, 2012, p. 278)

A partir desta descrição sobre o conceito de texto para Kristeva, percebe-se que a autora leva adiante muitos dos fundamentos que Iuri Lotman adotou, como se pode perceber no caráter estrutural da arte. A *semanálise* é o mergulho nesta condição de estrutura para buscar nos sulcos, nos vazios do texto uma pluralidade de significantes. Considerado o corpo do texto temos a frase com suas relações (sujeito-predicado) sendo o fenotexto. Uma vez que, segundo Jakobson (1995, p. 130) “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”; deste

fenotexto e desta tensão, surge um outro texto pleno de significantes plurais (genotexto). Este surgimento do texto no texto não desvincula o genotexto do fenotexto. Enquanto o fenotexto comunica, o genotexto produz significações a partir desta comunicação e com isso surge o que podemos chamar de *língua 2*.

É preciso esclarecer uma outra abordagem da obra de arte aqui proposta, e isto integra os pensamentos de Chklovski (2013) no ensaio *Arte como procedimento* publicado em 1917, T.S.Eliot (1972) e Gonçalves (2010). A integralização se dá quando, compreendendo a obra de arte como um desencadear de procedimentos, a figura do autor moderno não se desvincula da obra no momento da modulação<sup>1</sup>. Eliot (1972, p. 129) no ensaio *As três vozes da poesia* descreve o seguinte: “A primeira voz é a do poeta falando para si mesmo- ou sozinho. A segunda é a voz do poeta dirigindo-se a um auditório, quer seja este grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta quando tenta criar um personagem teatral que fala em verso”. Tendo em mente que o poeta é o autor da obra, pode-se estender o pensamento aos demais gêneros artísticos levando em conta o pintor, o escultor, o músico, permitindo que a concepção de T.S. Eliot se estenda aos demais gêneros artísticos. Segundo Gonçalves (2010) modular é desautomatizar, elevar o objeto ao mais alto grau de estilização e tensão do signo.

Em nenhum momento da pesquisa há pretensão de se dizer que as obras anteriores às dos autores aqui dispostos sejam todas menores. A condição de *Grande literatura* descrita por Ezra Pound (2013) em *ABC da literatura*, não é, assim como o processo de modulação, pertencente apenas às obras modernas e contemporâneas. Ao tratar da questão de *Grande literatura*, Pound apresenta seis classes de pessoas que compõem obras:

Se nos dispusermos a ir em busca de “elementos puros” em literatura, acabaremos concluindo que ela tem sido criada pelas seguintes classes de pessoas:

1. *Inventores*. Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.
2. *Mestres*. Homens que combinaram um certo número de tais processos e que

---

<sup>1</sup> As descrições sobre o momento em que a obra ganha vida levam em conta um primeiro momento em que o autor sente os signos perpassarem sua mente e seu corpo, um estado de quase inconsciência, que é o momento de composição; um segundo momento, que é o de realização, quando os elementos passam a ganhar forma, e o último estágio em que o autor participa efetivamente e conscientemente, a modulação.

os usaram tão bem ou melhor que os inventores. (POUND, 2013, p. 45)

A estas duas classes seguem: os *Diluidores*, os *Bons escritores sem qualidades salientes*, os *Beletristas*, e os *Lançadores de modas*. Há por todos os períodos artísticos aqueles que são inventores e aqueles que são mestres, do mesmo modo como podem surgir aqueles que se encaixam nas outras classes. As obras neoclássicas e românticas (Romantismo) podem conter elevados graus de intensidade e trabalho artístico. Esta pesquisa chama a atenção para um momento singular da arte ocorrido no século XIX, que foi a aproximação de artistas de diferentes sistemas, tanto no sentido de amizade quanto nas discussões sobre a arte em geral. Gonçalves (2010, p. 45) salienta que esta aproximação “passou a reger uma das vertentes da modernidade e nisso residiria um paradoxo: ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou a observar mais, colocar sua atenção no sistema vizinho”. Justamente por isso, ao se referir a períodos anteriores, ocorrerá uma relativização do tempo e a pesquisa se sustentará pelas análises feitas a partir dos ensaios críticos de Edgar Allan Poe e Baudelaire sobre seus contemporâneos e/ou sobre autores que compuseram suas obras antes das deles por uma questão de delimitação de tempo e tema. Alguns como Machado de Assis e Fernando Pessoa serão abordados para a demonstração do caráter dialético da arte moderna.

Introduzidos estes aspectos teóricos abordados na pesquisa, assim como a descrição dos métodos, passemos à estruturação dos capítulos. A pesquisa se divide em três capítulos:

Capítulo 1: Neste capítulo intitulado *Poe, o farol da Modernidade*, serão apresentadas algumas considerações acerca da obra de Edgar Allan Poe (crítica e literária) para aproximar os olhos de um conto que é um verdadeiro ensaio sobre a Modernidade – O homem da multidão e tentar entender a razão de Baudelaire tê-lo traduzido para o francês, referindo-se a ele como um quadro no ensaio *O Pintor da Vida moderna*. Em seguida será feita a leitura de um quadro de Constantin Guys (*Na rua*) como proposta de análise homológica mostrando que, apesar de pertencerem a gêneros diferentes, seus procedimentos e consequente isotopia possuem analogias profundas.

Capítulo 2: Este capítulo intitulado *Constantin Guys: o poeta de croquis*, voltará a atenção para a obra e o estilo de Constantin Guys a partir das descrições que Baudelaire fez, chegando a dizer que o conjunto de sua obra é um poema. Composto este olhar para a pintura, dois quadros de Honoré Daumier serão mostrados, outro pintor

que esteve além de seu tempo, abarcando muito do que representou a Modernidade para arte na relação entre artista e trabalho de arte. Ao fim do capítulo será descrita uma relação homológica existente entre o quadro *Mulher com lenço amarelo*, de Constantin Guys, e o poema *A une passante*, de Charles Baudelaire. Seguindo os movimentos das formas, o fim do capítulo 2 leva ao terceiro capítulo apresentando o primeiro poema do livro *As flores do mal (Au lecteur)* para mostrar como este poema abarca mais do que a totalidade da obra em si, ele é capaz de caminhar por muitas das obras aqui descritas e dá a ideia da potência da lírica baudelairiana.

Capítulo 3: Intitulado *Baudelaire: um movimento em múltiplas dimensões*, este capítulo se inicia com algumas considerações sobre o trabalho crítico de Baudelaire ao escrever sobre artistas contemporâneos e sobre a arte em si. Em meio a estas considerações, o olhar se direciona a um quadro de Gustave Courbet (*O ateliê do artista*) por apresentar em seu caráter irônico de *realismo* muitos dos conceitos acerca da pintura que Baudelaire escreveu em seus ensaios sobre os Salões. Após uma leitura do quadro, dois poemas de Baudelaire são apresentados e analisados. São eles: *Correspondances* e *Le coucher du soleil romantique* por catalizarem o que foi o projeto simbolista e, conseqüentemente, o papel deste projeto na construção da Modernidade.

## CAPÍTULO 1 – POE, O FAROL DA MODERNIDADE

### *“The Haunted mind*

*What a singular moment is the first one, when you have hardly begun to recollect yourself, after starting from midnight slumber! By unclosing your eyes so suddenly you seem to have surprised the personages of your dream in full convocation round your bed, and catch one broad glance at them before they can flit into obscurity. Or, to vary the metaphor, you find yourself for a single instant wide awake in that realm of illusions whither sleep has been the passport, and behold its ghostly inhabitants and wondrous scenery with a perception of their strangeness such as you never attain while the dream is undisturbed [...]”.*

(Nathaniel Hawthorne)

Para perscrutar o caminho artístico de Edgar Allan Poe (1809 – 1849), serão privilegiados nesta primeira parte do capítulo os passos decisivos e marcantes que foram conduzindo a vida do escritor para um campo completamente avesso aos parâmetros sociais, por respeito a seus próprios conceitos, uma vez que Poe seria avesso a uma pesquisa que levantasse traços puramente biográficos ao analisar uma obra artística. Como outros grandes artistas e pensadores, percebe-se que Poe jamais aceitou que ditassem seu ritmo de vida nem seus passos, jamais se prendeu ao local, ao que parece, a mente do autor (inventor) sempre esteve além do fixo e do estabilizado, isto parece ser decisivo para sua carreira literária já que foi transgressor e criador de um novo estilo de escritura com seus poemas e contos que romperam tanto a nível temático quanto nas camadas profundas. Edgar Allan Poe é considerado o criador do conto policial.

Boston, 19 de janeiro de 1809, vem à luz o ilustre Edgar Allan Poe, um autor cuja vida reflete e reafirma o pensamento de que a arte vem antes de qualquer escola, ateliê ou universidade, as fibras artísticas já estão no ser do criador e podem despertar de variadas maneiras, independente dos traumas e dificuldades. O pai, David Poe e a

mãe Elizabeth Arnold eram atores de teatro. Com o falecimento da mãe, o pai de Poe abandonou a família deixando-o órfão. Foi adotado por uma rica família de comerciantes de Baltimore, na Virgínia. Ao ingressar na Universidade da Virgínia, Poe não se viu sentado em uma cadeira e foi abandonando a universidade até abandoná-la de vez. Foi então que publicou em 1827 uma coleção anônima de poemas intitulado “*Tomerlane and Other Poems*” dando início à carreira literária. Em 1829 ingressou na carreira militar mas foi dispensado por indisciplina, fato que levou seu tutor a cortar a mesada. Começou então a escrever para sobreviver tornando-se editor de uma revista de Richmond. Passa a morar com uma tia e a prima Virginia Clemm com quem se casaria em segredo em 1836. Superou as dificuldades financeiras justamente com seu talento ao vencer concursos de conto e poesia pela revista “*Southern Literary Messenger*” que o convidou para o cargo de diretor, onde tomou frente dos periódicos por dois anos.

Em 1845 lança o poema *O corvo* atingindo sucesso rapidamente perante o público. Neste mesmo período, o vício pelas bebidas é agravado com a morte da mulher em 1847 e Poe passa a escrever como free-lancer sem grandes resultados. A morte da mãe, da mulher, o abandono do pai e todos os acontecimentos acerca de sua vida agravam os problemas, mas todo este sofrimento faz com que o autor enxergasse na malha escura, na névoa que sempre cobriu sua vida, uma flor, algo de Belo foi se acumulando na mente criadora do autor. Edgar Allan Poe morreu em uma taberna em 3 de outubro de 1849 em estado de delírio, sem saber explicar como chegou àquele estado. Faleceu quatro dias depois de ser levado para o *Washington College Hospital*, no dia 7 de outubro de 1849.

Foi por meio da obra de Edgar Allan Poe que se deu início um entrecruzar de teoria e arte, seus escritos carregam uma visão abrangente, uma perspectiva onde a arte produz seu arcabouço teórico sem necessitar da aplicação de métodos e/ou objetos de outros campos do conhecimento, a visão de uma *Arte pura*, mais tarde descrita por Charles Baudelaire, é parte da leitura perspicaz da obra daquele que foi para Baudelaire um farol, um fio condutor da Modernidade. Além da carga teórica dos textos de Poe, ele também foi crítico, dono de um modo ácido de abordar seus contemporâneos. Dentre as críticas de Poe, ele não poupou Henry Wadsworth Longfellow, um dos poetas mais aclamados da época, descrevendo seus poemas como “heresia da didática”, o que demonstra uma manutenção do que já vinha sendo feito, a obra do poeta, para Poe, em nada inovava, não se desprendia das escolas aclamadas até então. Esta atitude crítica viria também a ser adotada por Baudelaire em seus escritos sobre pintura (*Os salões*) e,

mais especificamente, nos ensaios que compõem as *Reflexões sobre meus contemporâneos* (1992).

Sobre a originalidade, considerada por Poe a maior virtude, destaca-se a resenha publicada em 1842 em dois volumes na *Graham's Magazine* por James Munroe & Co, Boston. A resenha tem como tema o livro de contos *Twice-told Tales* (1837), do estadunidense e contemporâneo de Poe, Nathaniel Hawthorne (1804-1864), referindo-se a ele como um escritor sem igual na América ou outro lugar. É preciso, portanto, dar os créditos que o crítico Poe deu a Hawthorne pelo modo como ele trabalha na mesma estrutura teoria e objeto, compondo ensaios ficcionais. Na resenha, Poe elege o conto como o gênero narrativo com a maior carga poética, onde apenas os grandes escritores podem se destacar, ao mesmo tempo, Poe teoriza sobre a relação entre o leitor e a obra, declarando que o poema e o conto atingem uma unidade de impressão maior no leitor pois o tempo gasto com a leitura não é interrompido por causas naturais. A leitura do romance, entretanto, se delonga e é dividido em partes de acordo com as necessidades de quem lê.

Esta posição do autor diante do romance pode ser a razão para que ela tenha escrito apenas um em sua carreira, a narrativa intitulada *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (publicado pela primeira vez em 1838), que é em si de difícil classificação (anti-romance?). Por questões de economia e delimitação, esta discussão está aqui como o despertar de um pensamento sobre a obra de Poe e não como um problema da pesquisa, mas fato é que algumas das características da escritura de Hawthorne estão na narrativa de Poe e vice-versa. Ao posicionar o livro de contos de Hawthorne (*Twice-told tales*) acima de outros que foram temas da crítica naquele momento, Poe também destaca a teoria e a visão crítica neles contidas, equivalendo os contos de Nathaniel Hawthorne a ensaios. Na resenha sobre *Twice-told tales*, Poe cita alguns contos que são, para ele, puramente ensaios, característica que Poe já havia mostrado em seus textos escritos até então, como se o fio do texto artístico se ligasse às próprias concepções e a junção dos dois passasse a ser recorrente e uníssona. Justamente por isso, é preciso ressaltar que Nathaniel Hawthorne iluminou os caminhos inventivos de Poe, é preciso dar créditos a alguns aspectos deste autor que Poe admirou e colocou acima de outros que possuíam maior visibilidade àquela época. Dentre outros textos de Hawthorne, será destacado um trecho de *A letra escarlate* apenas à guisa de observação para comparar aos procedimentos narrativos de Poe:

[...] Isto exposto, ver-se-á logo que reivindico muito do que se segue como de minha própria autoria; e verificar-se-á também que nenhum fato foi falseado nas poucas primeiras páginas escritas pelo Sr. Poe. Mesmo para aqueles leitores que não viram o Messenger será desnecessário apontar onde termina a parte feita por ele, e onde a minha começa; a diferença de estilo será percebida prontamente. A. G. Pym Nova York, Julho de 1838 (POE, 1997, p. 5)

[...] Os originais, juntamente com a letra escarlate - uma relíquia curiosíssima - conservam-se em meu poder e podem ser examinados livremente por quem quer que, levado pelo grande interesse da narrativa, deseje porventura dar-lhes uma vista de olhos. (HAWTHORNE, 2006, p.42)

O romance de Hawthorne foi publicado pela primeira vez em 1850, alguns anos após a publicação de *A Narrativa de Arthur Gordon Pym* (1838), mas a questão está no movimento que ocorre internamente nas obras e não no aspecto cronológico. Percebe-se que Hawthorne utiliza procedimentos e uma subversão da disposição dos capítulos do romance clássico de modo semelhante a Poe. Um dos pontos cruciais deste procedimento, que reside no atrelamento da função poética à função referencial, está no fato de ele mencionar Edgar Allan Poe “Sr.Poe” como tendo parte na escritura do livro. No primeiro trecho, temos a declaração do narrador de *A letra escarlate* acerca dos documentos que originaram a fábula do livro, afirmando possuir até mesmo o tecido onde a letra escarlate foi bordada. Um índice interessante acerca da influência aqui proposta é que este trecho também faz parte de um texto intitulado *Introdução*, que antecede o Capítulo 1 de *A letra escarlate*. Percebe-se um entrelaçar entre função poética e referencial para, ironicamente, aproximar ao máximo a obra da realidade. Um tom de *realismo* e ironia é dado aos dois textos e isto já introduz aspectos de quebra de modelos, uma modernização da narrativa.

Ao se dizer que Edgar Allan Poe conduziu de certa maneira os fundamentos da Modernidade na literatura ocidental, objetiva-se dizer que o escritor produziu de maneira original e coerente os gêneros a que se propôs assinalando sobretudo o gênero narrativo (principalmente contos), a poesia e também os ensaios rompendo internamente as estruturas, o mesmo processo de implosão da poesia que Baudelaire faria anos mais tarde. Em todos os gêneros, há manifestação de um pensamento crítico aliado ao pensamento inventivo, por isso, é um íximio representante do que Paul Valery

denominaria um *clássico*, isto é, o autor em cuja obra se manifesta as marcas do crítico. São esses fundamentos que justificam a obra de Edgar Allan Poe ter influenciado e se presentificar até hoje no universo criador dos mais eminentes pensadores ocidentais.

Quanto aos gêneros desenvolvidos, deve-se assinalar alguns elementos mediante a relevância que possuem no conjunto crítico de sua obra. Inicialmente deve-se colocar em destaque o gênero conto que ele conduziu às raias mais elevadas da invenção literária. Seus contos formam um conjunto difícil de ser colocado em grau hierárquico dos valores críticos, cada conto de Poe fornece elementos singulares específicos capazes de gerar reflexões analíticas independentes. Pode-se crer que, o modo de construção do conto em Edgar A. Poe gerou influência em grandes escritores e dentre eles destaca-se o escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) e que deixa evidenciar essa influência no livro *Valise de Cronópio* (2013) ao escrever alguns aspectos do conto. A concepção sobre o poético de Cortázar vai ao encontro das concepções do escritor norte americano já que, para Poe, o conto e o poema são as duas mais perfeitas formas de composição e de expressão do poético por suas possibilidades de refração máxima do signo, tão esvaziado que dele sobra apenas a “casca”, apenas a palavra (a figura).

É fundamental que se note um dado de estilo que torna original e perverso os movimentos da estrutura dos contos de Poe. Ele maquia o gênero conto de modo a levar o leitor a julgar seus textos como “contos de terror” e assim ter ficado conhecido atraindo até o público na venda de seus textos. Entretanto, para o leitor mais atento e perspicaz, o que se nota sob a maquiagem são dribles narrativos e construções poéticas excepcionais. Seria necessário aqui fazer uma categorização da natureza de seus contos para melhor explicitarmos o que acima assinalamos, mas isto não será feito para não fugir aos propósitos das argumentações críticas desta pesquisa. Não custa lembrar que contos tais como *Manuscrito encontrado em uma garrafa* (1833), *Berenice* (1835), *O gato preto* (1843), que são exemplos de contos de estruturas narrativas que tendem ao movimento de contos policiais, mas que atendem muito mais a uma sintaxe narrativa de ironia ao próprio processo de invenção. Em um segundo bloco, poder-se-ia assinalar contos como *A queda da casa de Usher* (1839) que já traz elementos mais complexos de caráter metaficcional com uma estrutura de natureza mágica fundida a um universo psicológico que reporta aos contos fantásticos do alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) desenvolvidos em uma instância que se pode dizer superior. Poe atinge o alto grau de sua invenção e de seu pensamento profuso no conto

*O domínio de Arheim* (1839) em que, trabalhando a noção de “jardim paisagem” ele consegue atingir o ponto alto de sua realização profissional e crítica. Vale notar que escritores como Cortázar, tradutor de Poe, deixam entrever formas de reinvenção de algumas obras de Poe como é o caso de *A casa tomada* de Cortázar, do livro *Bestiário* (1951), que nos parece gerada a partir do conto *A queda da casa de Usher*, ou, agora nas artes plásticas, o conceitual pintor belga René Magritte, que reinventou o conto *O domínio de Arheim* em uma obra plástica, dir-se-ia comovente, com o mesmo título.

Essa consciência aguçada do escritor inglês não poderia ser menos no gênero que ele considerava maior, a poesia lírica. Sobre esse gênero tem-se a impressão que os cuidados de Poe no seu trabalho levaram-no a compor poemas decisivos para a evolução da lírica moderna. Dentre estes poemas é notório o destaque ao *The raven* (O corvo), que levou o poeta a desenvolver o ensaio crítico e autorreflexivo denominado *Filosofia da composição*, ensaio de alta influência nos trabalhos futuros. Há de se lembrar que Poe vivenciou a efervescência do Romantismo, não apenas o Romantismo estabelecido nos países europeus mas com dois autores ingleses de destaque: William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Não se pode afirmar que Poe manteve contato com esses poetas de maneira mais decisiva, entretanto, pode-se afirmar que sua poesia, como a de Samuel Taylor, praticamente se distanciou muito do famoso William Wordsworth e de seu romantismo do cotidiano e da natureza, e acabou tendo muita intensidade no pensamento dos leitores não só da época, mas ainda influenciando os poetas e escritores em geral até hoje. Apesar dos estilos distintos, a poesia de Poe, em termos de consciência construtiva está mais próxima ao pensamento inventivo de Samuel Taylor Coleridge. É relevante afirmar que Coleridge, poeta conceitual que aproxima a estrutura do poema a uma estrutura lógico-matemática na sua fabricação, só foi ser reconhecido no século XX pelos dois grandes poetas críticos da poesia moderna: Ezra Pound e T.S.Eliot. Voltando a Poe, a sua arte e seu pensamento crítico não poderiam deixar de ser tomados como uma “tocha olímpica” pelo poeta da Modernidade Charles Baudelaire.

Toda esta visão do crítico e escritor Edgar Allan Poe ganhou luz na França (Paris de 1850) por meio da consciência iluminadora do autor de *As flores do mal*. No tricô de seu pensamento multiformatado para as artes, Baudelaire elegeu a pintura e os procedimentos de Constantin Guys para iluminar o famigerado ensaio de abertura da Modernidade denominado *O Pintor da Vida moderna* (2010). Percebe-se que o olhar de Baudelaire flagrava no “pintor da vida e dos costumes” aspectos bem mais profundos

que advinham do pensamento crítico inventivo daquele que escreveu *Filosofia da composição* em 1846. Alguns contos de Poe como *Berenice* (publicado em 1835) e o conto e ensaio maior para as intenções desta pesquisa denominado *O homem da multidão* (publicado em 1840), servirão de base para a explicitação do movimento das formas e do ir e vir do pensamento de Baudelaire que subjazem e determinam nada mais nada menos que os finos e profundos fios que construíram a Modernidade.

Será privilegiado o modo como essa concepção de Poe é mais que alegorizada e faz emergir as imagens advindas do estilhaçamento sígnico constituintes de signos icônicos, signos estes que são subvertidos à metáfora da própria Modernidade por meio de figuras ambíguas, elementos não tão claramente decodificáveis como alguns signos do conto *O homem da multidão* que serão destacados por suas cargas poéticas e conceituais: o hotel, a vidraça, o enfermo convalescente, Londres às 6 horas da tarde no início da Industrialização, enfim, a sintaxe mundana transsubstanciada na forma narrativa de Poe fazendo emergir simbolicamente o *Homem do mundo* qual seja o artista. Todos estes aspectos são revivenciados pelos pincéis de Constantin Guys que parecem pintar do mesmo que a pena de Poe escreve, deixando em suas obras elementos que são magistralmente plasmados. Tudo isso é lido e visto por Charles Baudelaire, que irá sistematizar, domar o ultrarromantismo mostrando ao mundo por sua poesia e por sua crítica essa virada do processo de representação na arte (independente do gênero), tirando a visão expressiva de mimesis e penetrando na mimesis de produção, para nos reportar ao pensamento de Luiz Costa Lima (2003) que será adotado para corroborar com a concepção de Modernidade em seu amplo processo construtivo.

### 1.1 A multidão de signos

O conto *O homem da multidão* publicado originalmente em 1840 na *Burton's Gentleman's Magazine*, como outros contos de Edgar Allan Poe (1809-1849), possui um tom obscuro, uma névoa cobre cada signo e para poder enxergar através delas (a geração do texto) é preciso que o leitor fique atento aos indícios que são verdadeiras fagulhas de luz. A busca pelas camadas profundas dos textos de Poe é como a busca pelos vestígios, pegadas e digitais deixados por um assassino da Rua Morgue no espaço em geral, uma busca pericial se instaura diante do leitor, é preciso buscar as pistas

carregadas de carga poética e tentar desvendá-las também no corpo autopsiado (para lembrar *Dom Casmurro*<sup>2</sup>), sendo este corpo o próprio texto artístico.

A Modernidade vivida juntamente com o longo processo de Industrialização e com os novos conceitos de representação social que explodiu na Paris de Baudelaire (1821-1867), captados em termos artísticos, já haviam sido formulados pelo gênio de Edgar Allan Poe nas cenas da Londres de 1840. Os procedimentos construtivos da Modernidade descritos mais tarde pela crítica já estavam presentes na obra de Poe e foram apresentadas pelo trabalho crítico de Baudelaire à França e, conseqüentemente, à Europa. Segundo Baudelaire (2010, p. 35) a “modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”. Isto demonstra que as mudanças de caráter social, as estratificações, a moda, tudo o que é advindo deste processo são temas, fazem parte da arte como material, mas o que se deve privilegiar é o que o artista faz para doar a estes temas um valor estético. Apenas por meio de uma profunda análise das obras que atraíram o olhar de Baudelaire poder-se-á buscar entender como estão plasmados e apresentados, de que modo o artista modulou seu trabalho e mais, como eles caminham e dialogam entre gêneros artísticos diferentes e como se pode identificar essa duplicidade, que está também na captação dos temas, aspecto de suma importância em artistas transgressores. O leitor deve ir além da camada superficial e captar o modo de composição artística, os procedimentos, para obter dos temas a substância de expressão neles presente.

No ensaio, Baudelaire (2010, p.24) refere-se ao conto de Poe escrevendo: “Lembram-se de um quadro (trata-se verdadeiramente de um quadro!) escrito pela mais vigorosa pena desta época e que tem por título O homem da multidão?”. Este trecho merece total atenção do leitor por apresentar o olhar semiológico de Baudelaire em relação à arte, aqui ele reúne as características de Constantin Guys com as de Edgar Allan Poe, ele não vê o interno da verdadeira obra de arte composto de modo diferente em cada gênero, já que todas são formadas por signos, e se refere ao conto como um “quadro escrito”, elevando Poe à condição de mestre e marco monumental da Modernidade. Quando se refere ao vigor da pena (os procedimentos de escritura), Baudelaire descreve o modo como ele introduziu as estruturas miméticas de produção

---

<sup>2</sup> Capítulo II – Do Livro: [...] O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (ASSIS, 2018)

artística e captou a vida em suas mais distintas instâncias, para Poe, todos os aspectos da vida poderiam servir à arte, inclusive aqueles cuja imagem causa impacto e horror. Foi neste trabalho de observação semiológica e homológica que o gênio de Baudelaire formulou e modulou a grandiosa obra lírica *As flores do mal*. Passemos então à leitura do conto *O homem da multidão* para tentar extrair de seu interior as percepções baudelairianas.

## 1.2 A moldura pulsante: algumas perspectivas

Neste subtítulo será apresentada uma leitura do conto *O homem na Multidão*, de Edgar Allan Poe chamando a atenção para o primeiro e o segundo parágrafos por eles conterem em sua microestrutura uma digressão reveladora dos procedimentos utilizados por todo o conto, sendo, portanto, uma parte conceitual e ensaística do texto que se estenderá à Poética de Edgar Allan Poe. A explicitação deles carregará em si tudo o que é apresentado na fábula e, também, tudo o que é gerado a partir dela, por isso estas duas partes, inclusive a epígrafe, estão para o conto como as perspectivas estão para um quadro, podendo permitir múltiplos pontos de vista de sua isotopia.

Antes de partir para a análise propriamente dita, porém, serão esclarecidos algumas das teorias que a sustentam, dentre elas, destaca-se a atitude crítica que Northrope Frye apresenta na Introdução Polêmica de seu livro:

Os axiomas e postulados da crítica, contudo, têm de nascer da arte com a qual trabalha. A primeira coisa que um crítico literário tem de fazer é ler literatura, para obter um levantamento indutivo de seu próprio campo e deixar seus princípios críticos se configurarem a si próprios apenas com o conhecimento desse campo. (FRYE, 1973, p. 14)

O olhar do crítico de arte deve abordar o objeto (literatura), neste sentido ler literatura deve ser compreendido como a arte em geral, pois independente de gênero, este estudo terá um caráter homológico e verá o objeto estético dos três gêneros aqui tratados como tendo em sua célula procedimentos homogêneos que produzirão por si mesmos o arcabouço necessário para que o crítico se apoie, independente dos temas que tomam da realidade e transportam para seu interior, o que importa para uma atitude crítica é priorizar o valor estético do objeto.

Com a Modernidade, a função metalinguística passou a caminhar com a função poética e os autores começaram a produzir textos críticos e reflexões sobre arte é o caso de *Filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe que, de modo velado, exprime algumas concepções do crítico acerca da arte e dos procedimentos artísticos. Sendo assim, o desenvolvimento analítico deste ensaio ocorrerá sempre que necessário no decorrer deste capítulo. Roman Jakobson fez contribuições importantes em relação ao caráter de predominância ou dominância das figuras de linguagem. No ensaio *O dominante*, Roman Jakobson (2002, p.515) esclarece que “o trabalho poético se diria então uma mensagem verbal que tem na estética a sua função dominante”; em *Linguística e Comunicação* há uma descrição detalhada de cada figura de linguagem e, ao tratar das funções poética e metalinguística, o autor descreve a metalinguística como uma focalização orientada para o código, e a poética como uma orientação para a mensagem, uma focalização da mensagem por ela própria. Funcionando de maneira indissociável, é como se o tecer do texto artístico (poética) indiciasse a própria teoria (metalinguística) tornando-o completamente autônomo, projetando para o trabalho de arte um caráter pleno de células vivas, em si e para si, independente de outras ciências que, aplicadas a ele, tornam-se acessórias e exteriores, desviadas do objeto artístico captado que é, no trabalho artístico, diferentemente de outras áreas do conhecimento, esvaziado de seu sentido primeiro, o referencial, e transfigurado a uma nova dimensão. O apontamento para si será desenvolvido por todo o conto e, mais especificamente, no segundo parágrafo, quando o narrador, de maneira peculiar e velada, afastará alguns objetos de estudo que circundam a Literatura.

As questões apresentadas na epígrafe ligam-se à ideia de um livro (“ele não se deixa ler”), e aqui há um questionamento tanto sobre a leitura quanto sobre o caráter do leitor, desenvolvida e formulada teoricamente criticamente por Roland Barthes (2010) em *O prazer do texto*. No texto, o autor elucida dois tipos de leitor perante a arte (leitor fruidor e leitor de prazer). Roland Barthes (2010, p.12), no fluxo dialetizador de seu pensamento, chega a algumas considerações sobre as obras da modernidade e fala de impressões que elas causam aos leitores de fruição: “o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo da fruição”. Estes cortes estão tanto na malha externa do texto e da pintura: a mudança dos temas, do lugar do observador; quanto na malha interna: o rompimento com parâmetros estabelecidos de formulação da linguagem/ a desfigurativização / a ilusão referencial de parecer representar objetos quando representam a si próprios. Esta teoria pode ser percebida na

relação de proximidade com o leitor criada poeticamente no primeiro poema de *As flores do mal* intitulado *Ao leitor*, assunto que será melhor tratado no fim do segundo capítulo desta pesquisa.

No conto de Poe, o narrador descreve um momento intenso vivido pelo intelecto e relata uma consciência clara da mudança no caráter mimético de sua obra contrastando com as obras clássicas e com a mimesis de representação nelas apreendidas até o Romantismo, apresentando alguns signos indiciadores que remetem à Poética Clássica descrita por Aristóteles ao mesmo tempo que se opõe a ela, tanto no nível lexical quanto nos níveis mais profundos de cada signo:

Por alguns meses estivera mal de saúde, mas estava já em convalescença e, com as forças recuperadas, encontrava-me num daqueles felizes estados de espírito que são precisamente o inverso do ennui, estados de espírito do mais intenso apetite, quando a névoa que cobre os olhos da mente — a ἀχλὺν ἢ πρὶν ἐπῆεν — se dissipa e o intelecto, eletrizado, supera sua condição cotidiana, na mesma medida com que a vívida - ainda que ingênua-razão de Leibniz supera a desvairada e frágil retórica de Górgias. (BAUDELAIRE, 2010, p. 91)

O signo “névoa” e a inserção de um trecho em grego são ambos advindos de uma passagem da *Iliada*, 5.127-8, de Homero, onde Palas Atena diz a Diomedes: “Cria coragem, agora, Diomedes, para lutar contra os troianos, pois [...] afastei a névoa que antes cobria os teus olhos para que possas distinguir entre deuses e homens.” A névoa aqui apreende a imagem da fábula denotativa das obras modernas, o que se vê diante da névoa (de tom acinzentado) são apenas formas não claramente identificadas, não advindas de uma imitação fiel da natureza, assim como a captação do olhar do narrador (flâneur) através da vidraça ao diminuir a claridade da luz do sol, um mesmo signo agora utilizado com caráter distinto daquele que Homero postulou. O que é afastado aqui pode ser entendido como toda e qualquer visão da mimesis clássica e dos procedimentos das obras até então, apresentando o caráter de inovação e modernização no trabalho de arte apreendidos pelo gênio de Poe.

Roland Barthes (2010, p.14) percebe este processo de mudança na captação mimética em seu livro *O prazer do texto*: “a proeza é manter a mimesis da linguagem (a linguagem imitando-se a si própria)”, pensamento que levará o leitor à busca dos conteúdos de cada signo, a espuma que paira sobre o texto começará a se dissipar e a leitura passará a fruir. Para falar com Barthes (2010, p.18) sobre a leitura do objeto estético, ela “não é a extensão (lógica) que a cativa, o desfolhamento das verdades, mas o folhamento da significância”. Ler obras modernas é se preparar para receber toda esta

carga de violência provocada pela inovação, com a modernidade já não houve mais uma busca de representar comportamentos ou objetos do mundo real (a natureza), o processo mimético mudou sua característica e os artistas puderam se debruçar inteiramente sobre a própria arte. Esta percepção do caráter mimético das obras modernas foi mais tarde desenvolvida por Luiz Costa Lima (2003) na obra *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Mais especificamente no capítulo 2 intitulado *O questionamento das sombras: Mimesis na Modernidade*, Lima (2003) tratará das quebras no sistema de representação das obras modernas que acompanharam as fissuras nas representações sociais ocorridas a partir de 1789, mostrando que vão muito além de uma mudança dos temas, da opção pela negatividade, de um novo olhar para a Natureza, esta captação está inserida no interior dos textos e será sob esta concepção de mimesis produtora que as obras aqui analisadas serão abordadas.

Há também um outro afastamento da visão científica de objetos externos, um contraste da ingênua “razão” do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz com a retórica do sofista grego Górgias, indiciando um afastamento destas disciplinas e, mais ainda, de todo e qualquer objeto externo como condição para análise e para a própria criação artística. Em *Escritos sobre arte*, no capítulo *A arte filosófica*, Baudelaire (2008, p.70) descreve a disparidade que há entre *Arte pura* e *Arte filosófica*. *Arte pura* refere-se ao ato de “criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”. A magia sugestiva é a arte feita sem intenções ou fixada a modelos, é o conceito de arte pela arte, ela não é feita de idéias nem fala sobre temas ou sentimentos. O crítico ainda acrescenta ainda uma descrição sobre o que chama de arte filosófica: “Quanto mais a arte quiser ser filosoficamente clara, mais ela se degradará e remontará ao hieróglifo infantil; ao contrário, quanto mais a arte se destacar do ensinamento, mais ascenderá à beleza pura e desinteressada”. A arte chamada de filosófica por Baudelaire é aquela que se preocupa em responder questões exteriores a seu campo, que se propõe a discutir temas sociais apenas, que é feita intencionalmente, procedida sem levar em conta a harmonia entre seus planos (conteúdo/ expressão), apresentando-se, por exemplo, como um texto histórico, onde há privilégio de fatos e não luzes que emanam das microestruturas.

Dialogando com o posicionamento crítico de Baudelaire e com o conceito apresentado pelo conto de Poe, Frye (1973, p.20), encontra uma possível explicação da invasão de outros objetos de estudo ao objeto da arte: “Claro está que a ausência da crítica sistemática criou um vácuo de força, e todas as disciplinas vizinhas moveram-se

para ocupá-lo”. É importante notar também que para Frye (1973) a Literatura não é uma disciplina e sim um objeto. Percebe-se com as teorias aqui apresentadas o modo como tudo o que foi desenvolvido é apresentado no conto de Poe como signos da arte, postulando sua teoria própria, afastando do objeto estético o objeto de estudo da Filosofia descrita pelo narrador como “vívida- ainda que ingênua- razão” já que a arte não nasce de um raciocínio comum e sim da força da linguagem que perpassa os artistas.

A Retórica Clássica (nascida na Sicília e introduzida em Atenas pelo sofista Górgias) é a linguagem utilizada para se comunicar de forma eficaz e persuasiva. Em seus primórdios, a retórica era utilizada pelos sofistas para levar ensinamento aos discípulos em troca de dinheiro, sendo então uma abordagem da palavra contrária à utilizada pela Literatura, que não é intencional, por isso o narrador trata a Retórica como “frágil”, ela é criada racionalmente como proposto pelos filósofos, privilegia a razão à imaginação e não os estados de espírito de onde surgem os trabalhos de arte. Tzvetan Todorov (2013) em seu livro *Teorias do símbolo*, após percorrer os caminhos do signo para explicitar o nascimento da semiótica ocidental, como propõe no capítulo 1, busca no capítulo 2 mostrar de que modo a retórica entrou em decadência justamente pela forma como busca persuadir o receptor, ela busca meios de atingir um objetivo ao contrário da literatura (ou arte em geral) que para Todorov (2013, p. 93): “seja qual for a postura que tenhamos em relação à literatura, todos concordam em defini-la pela inutilidade”, chegando a afirmar no capítulo 4 que o trabalho estético se dá no ponto em que a retórica termina. Do mesmo modo, o narrador do conto de Poe descreve a Retórica como *mad (louca, desvairada)*, uma vez que, por sua natureza, ela não serve aos intuitos da arte, nem em seu estado de criação (artista), nem em seu estado de recepção (leitor), loucos também devem ser aqueles leitores/receptores que acrescentam ao trabalho artístico a realidade e a natureza que ele se esforça para esvaziar e distanciar de si e consideram o trabalho artístico como engajado nos mais diferentes campos, que lhes são completamente exteriores.

Sendo o conto de Poe um quadro, ele então apresenta a descrição dos temas captados e apresentados por meio das personagens passantes, dando a elas cores e matizes assim como a densidade como são “pintadas” apresentando com isto muito mais que a aparente rápida delineação da estratificação das classes sociais ou dos costumes da época, o modo como são apresentados estes personagens dão o tom e a consistência das formas inovadoras da própria Modernidade. O conto desde o início

trabalha com um jogo de luz/sombra; claro/escuro e alguns signos dão a tonalidade cromática e a apresentação das personagens (figuras) que se instauram em cada parte da fabulação. Toda a narrativa acontece seguindo fases que dão à visão do narrador (e do leitor) um aspecto diferente da multidão, elas vão de uma instância interna (do café D...): da observação diurna; cair lento da noite; a uma instância externa, quando o narrador se encaminha para a rua: noite cerrada seguida pela chuva; o romper da aurora; nascer do sol; até o segundo final de tarde.

Os “vidros esfumados”, que são a primeira perspectiva apresentada do interior do café para a rua, turvam a visão e tornam as imagens observadas disformes; o escurecer apresentado no terceiro parágrafo daria uma pigmentação em tons de pastel à paisagem; a definição clara das figuras humanas passa a se evanescer com o cair da noite, é como se a multidão se unisse dando a ilusão de criar uma figura de forma única e abstrata, composta de todos os passantes onde uma parece nascer da outra, pintando o “quadro” por meio de uma abstração das formas que antes eram fixas e bem delineadas. Isto colabora, também, para que o olhar semiológico de Baudelaire passasse a considerar o conto como pintura pois o conto adianta um processo de abstração que poucos artistas àquela época ousaram e que só viria a se concretizar como um estilo após o Realismo, esta questão será melhor As figuras do alto escalão diferenciam-se dos funcionários iniciantes por meio da densidade dos contornos e cores descritas por meio de uma descrição metonímica que salta aos olhos do narrador: borrões, contornos densos e não linhas bem apresentadas; as vestimentas dos passantes são: calças pretas ou marrons, coletes brancos; sapatos amplos, meias ou polainas grossas

A epígrafe do conto “Essa grande desgraça de não se conseguir ficar sozinho” é como o discurso do próprio conto dando indícios de como a multidão de signos se une em uma cadeia infinita produtora de sentidos (significância), porém, no caso de Poe, o modo como estes signos estão modulados impede uma leitura linear. Do mesmo modo, a epígrafe refere-se ao turbilhão de imagens que pedem para ganhar na vida na cabeça do artista. A ideia contida na epígrafe liga-se à do primeiro parágrafo, da impossibilidade em se conhecer a essência da obra, do signo enquanto signo artístico, o texto formula em si uma teoria do texto artístico que aponta para o conto e para a arte em geral, tudo isto se liga a conceitos descritos e formulados pelo conto, criando uma relação direta com o fim em um movimento cíclico, espiral, quando são apresentadas as in(conclusões) do narrador após perseguir a figura que absorveu completamente sua atenção: “ ‘Este velho’, disse eu, afinal, ‘é o tipo e o gênio do crime profundo. Ele se

nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão”. De modo semelhante, a introdução do primeiro parágrafo é parte importante para a análise e se integra à ideia da epígrafe apontando para um mesmo sentido (isotopia), que só será encontrado nas camadas mais profundas, terminando exatamente no mesmo horário que começou, o texto afirma e reafirma um tempo, elevando-o a uma condição mítica, se a Retórica é afastada, o tempo cronológico, quando se trata de trabalhos artísticos, também é esvaziado de sentido e com isso, levado a uma elevação mítica, que constrói a temporalidade interna da arte.

Há por todo o primeiro parágrafo do conto um jogo com os signos em movimento produzindo tensão ao girarem em volta de si e ao tocarem os outros signos. Desta tensão nasce a significância que parece estar isolada do restante do conto mas abarca todas as interações descritas pelo narrador na fabulação da narrativa. Octavio Paz (2014, p. 286), ao descrever as palavras enquanto signos da arte diz: “A um espaço em movimento corresponde uma palavra em rotação; a um espaço plural, uma nova frase que seja como um delta verbal, como um mundo que explode em pleno céu. Palavra à intempérie, pelos espaços exteriores e interiores: nebulosa contida em uma pulsação, pestanejar de um sol.” A definição de Octavio Paz diz respeito a uma malha viva, a partir do momento que o espaço é preenchido, ele também passa a se movimentar juntamente com o que lhe preenche e isto pode se estender a todo espaço artístico; no caso da Literatura, as palavras, no caso da pintura os aspectos cromáticos e o modo como os elementos estão dispostos, todos eles se tornam signos que se deslocam e abrem espaços para o leitor. O artista trabalha como um deus que lança vida a um espaço onde antes havia apenas branco, dá vida a imagens que antes povoavam sua cabeça, escondiam-se no mais profundo de sua memória catalizadora de tudo o que observou, de vários fluxos por onde as imagens passaram e se misturaram nascem imagens completamente novas.

No caso do conto de Poe, este bailar dos signos gera índices de um processo de degradação parcial da forma, eles se misturam à névoa, que em si é multiforme ao mesmo que encobre e abstrai as formas. Estando na névoa, os signos não permitem que o invólucro que os cobre seja facilmente rompido pelo leitor. Sobre esta abertura dos signos que compõem o texto, Kristeva (2012, p.282) acrescenta que o texto que surge, o genotexto “é, assim, não a *outra cena* em relação ao presente formular e axial, mas o *conjunto das outras cenas* na multiplicidade das quais falta um índice desviado-esquartelado- pela sobre determinação que define, pelo interior, o infinito”. Isto

demonstra, na teoria da autora, que os planos do texto artístico entram em harmonia e, para que sejam elevados à condição de arte, todos os planos do texto devem ser indissociáveis e a análise deve assim proceder, sem privilegiar um ou outro ângulo de visão do texto. O jogo sógnico pode ser compreendido no conto de Poe por meio de duas interações que lançarão luz a uma multiplicidade não apenas do conto, mas da Poética de Edgar Allan Poe em si, são elas:

1. Homens - mãos – fantasmagóricos confessores
2. Coração – garganta - consciência

A partir da seleção destes signos percebe-se a carga poética que os envolve, pois são contentores do modo como a fabulação do conto discorrerá e fazem isto de maneira tão velada que podem passar completamente despercebidos pelo leitor em razão da aparente desconexão com a fábula. O conto propriamente dito, considerando o conto tradicional, parece iniciar apenas no segundo parágrafo quando a narrativa passa da terceira pessoa, no primeiro parágrafo “Os homens”, para a primeira pessoa no segundo parágrafo “encontrava-me” onde tradicionalmente um narrador se apresenta. Ao desconectar o primeiro parágrafo do segundo, o conto de Edgar Allan Poe faz uma paródia da introdução clássica dos contos com um marcador temporal: “Não faz muito tempo, próximo do fim de uma tarde de outono, [...]” (BAUDELAIRE, 2010, p 91). O que se percebe quando lido atentamente, é que o primeiro parágrafo do conto cria uma tensão entre substantivos concretos (que iconizam imagens estáticas) e abstratos (que na própria deformidade produzem movimento), onde há ao mesmo tempo um processo de abstração gradativa dos substantivos concretos, produzindo imagens disformes, de cor negra (à noite), tom que será predominante por todo o conto, com pequenos pontos de luz produzidos pelas interações e tensões sógnicas, assim como pelos lampiões. Sendo as palavras o material da Literatura, este material é então “eletrificado”. Os pequenos pontos de luz são advindos da carga poética recebida pelos signos e a luz indicial que emana é como as faíscas advindas do atrito causado quando os signos são justapostos e modulados.

A imagem da morte criada é descrita em dois processos, um de captação externa das observações do narrador e um de captações internas que mergulha na própria natureza humana. O primeiro processo é de homens que morrem apertando as mãos (toque concreto) de figuras fantasmagóricas (imagem abstrata), estabelecendo uma

relação de abstração artística do signo *fantasma*, que na gramática é considerado concreto mas são na verdade simulacros de seres vivos (concretos), são apenas a imagem da realidade, sem existência do corpo físico sendo portanto abstraídas de seus corpos, impossíveis de serem tocadas; a morte descrita percorre um caminho interno das imagens, como se o narrador mergulhasse em seus interiores, observando o movimento que nelas se dá: um sentimento convulsivo que parte do concreto: coração, passa pela garganta e chega à consciência (abstrato).

Este esquema de apresentação e interação dos signos exige que o leitor busque na significância a possível isotopia para onde apontam, comprovando a densidade e o vigor da pena de Poe. O primeiro parágrafo é como uma moldura que parece existir completamente exterior ao restante do quadro apresentado (a narrativa) mas comporta tudo o que é fabulado, parece esvaziado de significância mas é justamente nesta simplicidade que está a complexidade pois foi, de maneira maestral, composto articulando junto ao poético, o fático, que pode ser identificado justamente pela aparência de afastamento e exterioridade à narrativa, e o metalinguístico, que é tanto o metalinguístico de si (do conto), quanto o da própria arte.

Dando um salto no tempo para demonstrar o modo como a Poética de Edgar Allan Poe (e conseqüentemente a de Baudelaire) permanecem vivas, reafirmando o que foi dito na introdução deste capítulo sobre a condução de Poe a alguns fundamentos da Modernidade na literatura ocidental, foi eleito um trecho do *Livro do Desassossego* (2011, p. 141-142), de Fernando Pessoa (1888-1935), mais precisamente, ao tratar da *Estética do Artifício*<sup>3</sup>, uma passagem catalisadora do trabalho com o objeto artístico sob

---

### <sup>3</sup> ❖ ESTÉTICA DO ARTIFÍCIO

[...] A maioria da gente enferma de não saber dizer o que se vê e o que pensa. Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstrata das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se. A maioria da gente, sei bem, não ousaria definir assim, porque supõe que definir é dizer o que os outros querem que se diga, não o que é preciso dizer para definir. Direi melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstrata. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma.

Toda literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade direta: os campos, as cidades, as idéias,

uma perspectiva crítica de Baudelaire que pode cooperar para as análises aqui dispostas. Uma das razões é que esta obra de Fernando Pessoa pode ser considerada um ensaio ficcional. Para Baudelaire (2010) o homem de gênio (artista) tem em si a curiosidade da criança (infância) diante do mundo onde tudo é visto como novo, e a capacidade do adulto de ordenar suas percepções. Fernando Pessoa apresenta estes conceitos entremeados no texto e esta atitude está ligada ao modo como os artistas aqui citados procedem em seus trabalhos. Outras reminiscências poderiam ser apresentadas mas fugiriam do fluxo de problematização da pesquisa, os comentários sobre o texto de Fernando Pessoa podem se estender a outros artistas modernos como Machado de Assis, Carlos Drummond e, como assinalado na introdução, dialoga com a noção de Julio Cortázar sobre o anel de Moebius<sup>4</sup>.

No livro de Fernando Pessoa o narrador declara o quanto é difícil trabalhar com o signo, esvaziá-lo e retirar resquícios de qualquer referencialidade para que seja elevado à condição de signo artístico e tenta definir uma espiral, estabelecendo ao mesmo tempo conceitos teóricos e poéticos enquanto tenta definir o objeto. Ao apresentar esta dificuldade, há definição de uma mente enrijecida onde a busca pelo referencial faz-se tão presente que a “mão sem literatura” é utilizada para a descrição e o significado fica no ar, afastado de valor estético, estas mãos sem literatura são também uma crítica aos escritores e dos leitores que pouco se distanciam ou se separam das coisas do mundo real.

---

são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias. As crianças são muito literárias porque dizem como sentem e não como deve sentir quem sente segundo outra pessoa. Uma criança, que uma vez ouvi, disse, querendo dizer que estava à beira de chorar, não "Tenho vontade de chorar", que é como diria um adulto, isto é, um estúpido, senão isto: "Tenho vontade de lágrimas". E esta frase, absolutamente literária, a ponto de que seria afetada num poeta célebre, se ele a pudesse dizer, refere resolutamente a presença quente das lágrimas a romper das pálpebras conscientes da amargura líquida. "Tenho vontade de lágrimas"! Aquela criança pequena definiu bem a sua espiral.

Dizer! Saber dizer! Saber existir pela voz escrita e a imagem intelectual! Tudo isto é quanto a vida vale: o mais é homens e mulheres, amores supostos e vaidades factícias, subterfúgios da digestão e do esquecimento, gentes remexendo-se, como bichos quando se levanta uma pedra, sob o grande pedregulho abstrato do céu azul sem sentido. (PESSOA, 2014, p. 118-119)

<sup>4</sup> A referência ao anel de Moebius encontra-se no livro *A prosa do observatório*. Julio Cortázar (1972) apresenta por meio desta imagem conceitos próprios da arte como: indissociação dos planos, indeterminação de início/fim e o aspecto relacional dos signos.

A tentativa de definição da espiral ocorre em três momentos distintos onde à primeira definição já são atribuídos aspectos poéticos, pois a espiral sobe sem nunca se acabar. Esta primeira tentativa de definição, inclusive a escolha do objeto a ser definido trazem consigo aspectos artísticos e produtores de sentido uma vez que a própria forma da espiral, com segmentação contínua, indefinição do começo/fim, são como a própria linguagem artística, iconizando o caráter cíclico, infinito e multifacetário do objeto artístico; o ponto a ser observado não é a segmentação (linearidade) do objeto mas o modo como os significados vão se produzindo e se elevando a um novo eixo, o paradigmático.

As palavras *nunca* e *acabar-se* merecem atenção neste sentido pois também são elementos artísticos, o signo esvaziado, limpo, permite que o objeto artístico nasça do *nada* como percebeu o gênio do grandioso Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, onde a primeira palavra do livro é “-Nonada” (ROSA, 2006, p. 7) e a última “Travessia” (ROSA, 2006, p.608), indiciando o caráter poético da prosa rosiana, contribuindo para as discussões sobre ligações e movimentos infinitos do signo no trabalho de arte. Quanto mais próximo for a busca do artista por este espaço em branco, lançando os signos da obra à eternidade sem intenção ou pretensão, apenas respeitando o objeto, mais denso e possuidor de significância ele será, e mais a obra percorrerá os tempos. É justamente por esta razão que as obras de Shakespeare, Flaubert, Mallarmé persistem e se immortalizaram, *acabar-se* é um apontamento para dentro, reflexivo, uma autenticidade da arte, que nasce de si mesma e não da intenção do artista ou do seu esforço por tentar encaixá-la em moldes.

A segunda tentativa de definição, ainda definida como abstrata pelo narrador, demonstra a plurissignificação do signo artístico, a espiral passa a ser “*um círculo virtual*”, dando o caráter de desrealização e de artificialidade da obra de arte pois este círculo desdobra sem nunca *se realizar*; aqui também pode-se observar as infinitas teias de significados que vão sendo criadas afirmando também o que Gilles Deleuze (2011, p.25) chama de *rizomático*, compreendendo o caráter de multiplicidade do signo, que está além do conceito que a Linguística toma para si, descrevendo que “as multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segunda a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”. Deste modo a espiral não começa nem termina, existe como um meio, uma fenda, uma lacuna, é a construção acontecendo juntamente com a desconstrução da linearidade dando forma à infinidade de ligações que podem ocorrer no trabalho artístico.

A terceira tentativa de definição da espiral é a dita mais próxima do concreto, mas é na verdade, a mais abstrata, comprovando o modo como o texto constrói e desconstrói a si mesmo: “uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma”. *Cobra sem cobra*, é a própria limpeza de referencial e esvaziamento do signo pois quando o artista escreve ou pinta uma cobra, o que o leitor atento deve fazer é justamente se livrar do significado primeiro do signo para compreendê-lo atuando artisticamente. A cobra se desdobra verticalmente assim como ocorre com as metonímias formadas pela arte, elas nascem de uma interação sintagmática e partem para o espaço infinito das relações paradigmáticas formadoras das metáforas. A partir destes conceitos, o narrador se vira para uma criança que está com vontade de chorar, como diria um adulto, mas a criança diz: “ <<Tenho vontade de lágrimas.>>” (PESSOA, 2014, p. 119) , distanciando-se do prosaísmo. O narrador considera esta definição da vontade de chorar a mais adequada pois não surgiu do enrijecimento da frase de um adulto. Aqui percebe-se um balancear entre o gênio sólido do adulto e o gênio fraco da criança, entre a razão do adulto e a sensibilidade da criança, sendo também, aquele balanceamento do gênio de um convalescente que Baudelaire bem descreveu. Fernando Pessoa percebe a relevância da tradição para a confecção de sua obra e liga-se tanto a Baudelaire quanto a Edgar Allan Poe neste sentido.

Se há tentativa de mostrar qualquer fato ou objeto real, este real é da própria arte, é a vida produzida por meio de diferentes interações e materiais, esta afirmação é desfeita na própria tentativa de definição da espiral; o que a Estética do Artificio do *Livro do desassossego* propõe é a artificialidade da arte, distanciamento da “realidade direta”, e os modos como se pode alcançar a desautomatização proposta por Viktor Chklovsky (2013) no ensaio *Arte como procedimento*, pois desreferencializando-se o signo, a frase por completo é desreferencializada e passa a produzir novos sentidos; é por isto também, que a grande narrativa provém de um discurso carregado de poeticidade, a arte é resultado de um trabalho constante para dar forma e conjunção entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, até o mais desfragmentado dos textos ou quadros criará diálogo entre o que é subjetivo e o que é objetivo.

### 1.3 A procura do conto

Voltando ao conto de Poe, o lançar dos signos à escuridão com o pôr do sol (concretude à abstração) produz uma carga “tão pesada que só na cova pode ser aliviada” (p.91). Aqui há demonstração de uma consciência da gênese da obra de arte, das células de onde toda a vida nasce e a noção de que esta vida não se encontra em planos superficiais. Por meio do signo *cova* há o relato de algo que se esconde mais abaixo, na escuridão e que gera uma multiplicidade a partir de si, não guarda a morte, mas sim os organismos vivos e eternos, é um mergulho a um universo completamente novo e criado pelo autor, onde o leitor precisa mergulhar junto e se deixar perder ao mesmo tempo que se deixa guiar pelos caminhos e pelos flashes de luz que a arte gera.

Por todo o conto o leitor pode perceber a teoria artística que é confeccionada a partir da malha textual. O segundo parágrafo apresenta concepções sobre a perspectiva do narrador e de como ele observa tudo à sua volta, ele está em estado de convalescença, o estado em que alguém se recupera de maneira gradual de uma doença. Percebe-se que o narrador tenta descrever este estado mas não chega a uma conclusão pois é justamente na inconclusão que a arte ganha suas faces e vida própria. O narrador acrescenta que é um estado completamente avesso ao *ennui* (tédio), quando se está possuído por uma força impossível de descrição, o estado em que as palavras, a linguagem produzida pela arte toma conta e o narrador “supera a condição cotidiana” (p.91), indicando que a arte é um estado que supera e é avesso ao real (referencial).

O narrador relata que nunca esteve em situação semelhante, que nunca sentiu tal emoção, que aquele “agitado mar de cabeças humanas” traz um sentimento impossível de se descrever e que ele consegue descrever apenas como novo. Este é o momento em que o narrador transporta o leitor para a cena narrada, é este o momento que o leitor é transportado de um espaço comum (o hotel) que é a “condição cotidiana” para o espaço oracular (da arte), um espaço e um tempo singulares e nobres, sendo, portanto, impossíveis de serem descritos. Há uma declaração do narrador que se pode assumir como recorrente na obra de Poe. O caráter de Modernidade veio acompanhado de novas fontes de temas para a criação de uma concepção do Belo e no caso de Poe (posteriormente Baudelaire), o gênio foi atraído pelas sombras, pela morte, pela dor, pelo que é considerado repugnante e causa terror. No primeiro parágrafo do conto *Berenice*, há a seguinte declaração: “[...] Cingindo o vasto horizonte como o arco-íris!

Como pode ser que da beleza derivei um tipo de desencanto? – da aliança da paz um símile de tristeza? (POE, 2013, p. 191)”. O narrador apresenta estas novas concepções de um modo diferente, por meio de questionamentos e de um jogo de cores que coloca de um lado as cores vivas do signo “arco-íris” e de outro os tons escuros dos signos: feiúra, mal, tristeza, angústia e agonia, mas, apesar do modo diferente, mantém um diálogo com o conto *O homem da multidão* no sentido de tom e conceitos que podem ser extraídos do genotexto.

Estado semelhante, de tentar descrever o momento em que um *estado poético* toma conta do artista e ele passa a ser instrumento da arte, pode ser encontrado quando Paul Valéry no ensaio *Poesia e pensamento abstrato* passa a observar estados que se repetiam e acabavam resultando em poemas:

Produziram-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer; desenvolveram-se segundo sua natureza e, neste caso, encontrei-me isolado durante algum tempo de meu regime mental mais frequente. Depois, tendo terminado meu ciclo, voltei a esse regime de trocas normais entre minha vida e meus pensamentos. Mas aconteceu que *um poema tinha sido feito*, e que o ciclo, na sua realização, deixava alguma coisa atrás de si. Esse ciclo fechado é o ciclo de um ato que como que provocou e restituiu externamente uma força de poesia...(VALÉRY, 1991, p. 204)

Valéry desenvolve a partir deste ponto o modo como a linguagem poética toma seu próprio espaço elevando-se do espaço do mundo real e mostra o modo circular dos processos artísticos, um sem-fim que parte do esvaziamento sógnico ou seja, parte do nada para o infinito, podendo ser também uma tentativa de esclarecimento da figura fugidia observada pelo narrador que ao fim do conto desaparece. Este sentimento completamente novo e singular corrobora com o que Baudelaire escreveu sobre o estado de convalescença: “Ora, a convalescença é como um retorno à infância.”. A criança vê tudo como novo, o que é trivial para o adulto pode ser algo esplêndido para a criança, tudo pode ser tema para a arte, qualquer que seja o estado de uma coisa no mundo, ela poderá adquirir significados diferentes de acordo com os significados simbólicos atribuídos e tudo isto pode ser material artístico. A definição dada por Baudelaire ao artista (gênio), abrangerá todos os gênios formadores da Modernidade:

O gênio não é, entretanto, senão a infância controladamente recuperada, a infância agora dotada, para expressar-se de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma involuntariamente acumulada de materiais. É a essa curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e irracionalmente extático das crianças diante do novo, qualquer que seja ele,

rosto ou paisagem, luz, dourado, cores, tecidos furta-cores, encantamento da beleza embelezada pela toaleta. (BAUDELAIRE, 2010, p. 28)

Estas considerações acerca da obra de Poe e Constantin Guys feitas por Baudelaire caminham para o terceiro parágrafo do conto de Poe (2010, p.92), quando o narrador se ausenta completamente do espaço em que se encontra e relata um quadro emoldurado pela perspectiva da *bow window*:

É uma das principais avenidas da cidade e estivera bastante movimentada durante todo o dia. Mas à medida que escurecia, a afluência ia aumentando aos poucos; e no momento em todos os lampiões se iluminaram duas densas e contínuas correntes de gente passavam apressadamente diante da porta. Nunca estivera, nesse momento particular do entardecer, numa situação semelhante, e o agitado mar de cabeças humanas enchia-me, pois, de uma emoção deliciosamente nova. Deixei de lado, afinal, qualquer preocupação com as coisas que se passavam dentro do hotel e concentrei-me na contemplação da cena do lado de fora. (BAUDELAIRE, 2010, p. 92)

Este parágrafo pode ser dividido em dois momentos: o primeiro é a descrição da rua ao escurecer; o segundo a tentativa de descrição do sentimento que tomou o narrador neste momento singular, um sentimento completamente singular quando a materialização do artístico toma seu lugar.

A integração de gêneros artísticos apresentada por Baudelaire assemelha-se ao conto de Poe pelo modo como apresenta as figuras humanas em meio à multidão, a imagem criada a partir dos fatos narrados é como os borrões desfigurados de um quadro, o narrador chega a explicitar os ângulos dos dedos para identificar o clero, o leitor não consegue identificar figuras pois os ícones apresentados são “borrões” observados pelo narrador que os vê em movimentos rápidos como se a indeterminação da multidão apresentada através de vidros esfumados não desse ao leitor nenhum indício das profundezas deste rio por onde “duas densas e contínuas correntes de gente passavam” (BAUDELAIRE, 2010, p.92). Estas duas densas correntes são esclarecidas quando o narrador diz: “Descendo na escala do que se poderia chamar de nobreza, encontrei temas de especulação mais sombrios e profundos” (BAUDELAIRE, 2010, p.95), o narrador considera os que vivem à margem da sociedade como mais profundos e propensos a um raciocínio. Um índice importante para explicitar esta camada mais baixa é o signo dos lampiões utilizados em um determinado nível (superfície) como símbolo, no conto, eles clareiam artificialmente as ruas e as figuras, ao contrário da luz natural do sol que iluminou a arte até então, a luz artificial vence a luz “natural” e a arte passa a ter seu próprio espaço iluminador. Imagem semelhante de obscuridade interna

pode ser observada no poema *O pôr do sol romântico*, eleito para dar seguimento a esta pesquisa no terceiro capítulo. Isto demonstra a opção pelas camadas mais baixas da sociedade, para onde viraram os olhos dos artistas modernos. Até o Romantismo, apenas a nobreza parecia estar apta às reflexões artísticas, isto indicia também porque Baudelaire se virou para temas sombrios e também, porque há em sua obra uma aproximação do olhar a estas classes que vivem nas profundezas e um distanciamento da nobreza. É o que se pode notar em alguns dos temas por toda sua obra e, principalmente, na parte de *As flores do mal* intitulada *Revolta*.

É importante notar que há uma descrição menos detalhada do narrador do que se passou na rua durante o dia, quando a claridade e as cores quentes ferem a visão e não permitem uma aproximação detalhada das coisas e das pessoas. A descrição do que se passou durante o dia é dada com uma única oração: “É uma das principais avenidas da cidade e estivera bastante movimentada durante todo o dia.” (BAUDELAIRE, 2010, p.92). A partir da descrição da cena ao anoitecer, iniciada pela conjunção adversativa “Mas”, que também dá contraste à cena diurna, o que se tem é o caminhar dos signos para a penumbra e o que havia sido formulado pelo primeiro parágrafo ganha forma mais uma vez. Neste sentido o que ocorre na narrativa é como o pôr do sol, aos poucos o que sobra de raios (luz) vai se perdendo no horizonte do leitor. O que chama realmente a atenção do narrador é o modo como esta corrente de gente se mistura gradativamente noite adentro tornando-se disforme à luz dos lampiões. A agitação do lado de fora do hotel toma completamente o espírito do narrador e ele se desprende completamente do espaço que se encontra passando a contemplar “as inumeráveis variedades de acessório, roupa, aparência, andar, rosto e expressão, contemplação do invólucro dos signos, descrição de costumes e moda, que são a parte passageira da contemplação e exigem que o leitor mergulhe neste mar de signos descrito pelo narrador.

Um dos aspectos mais relevantes do conto de Poe é a função do narrador, é ele que dá todas as perspectivas e cores aos olhos do leitor, até mesmo descrevendo o barulho captado e as sensações sentidas aproximando a poética de Poe à de Baudelaire no poema *Correspondências* ao propor que a arte crie sua própria natureza de sentidos e permita que o leitor viva um momento único de sinestesia criada a partir de seu interior. Sobre a criação desta natureza de sentidos, pode-se destacar um trecho do conto onde vários sentidos são evocados e o leitor passa por experiências sinestésicas. O narrador, ao descrever a massa que tomava conta da rua, descreve: “trabalhadores exaustos de

todo tipo, todos cheios de uma vivacidade ruidosa e descontrolada que irritava intoleravelmente os ouvidos e provocava uma sensação dolorosa” (BAUDELAIRE, 2010, p 96). Neste trecho os olhos do narrador captam por meio do aspecto geral dos trabalhadores (fisionomia, vestimentas, comportamento) o cansaço que os toma, ouve e nomeia uma sensação na tentativa de expressar um sentimento completamente interno. Pode-se confirmar a ideia inicial, quando os signos no primeiro parágrafo partem de uma captação e dimensão externas para uma interna, do aperto de mãos (externo e concreto) para um estado de *consciência* (interno e abstrato)

Um tema recorrente em Constantin Guys é captado pelo narrador de Poe, a mulher, demonstrando as camadas profundas que este tema pode trazer: “por fora feita de mármore de Paros, por dentro recheada de detritos”. A mulher como tema também é recorrente na obra de Baudelaire, neste trecho pode-se perceber a consciência criadora que não expõe apenas figuras por seus exteriores mas sim, pelas camadas profundas que a formam, não a apresentação do todo, mas o trabalho com as partes, com o aspecto semi-simbólico, a mulher em si é composta de várias formas, os vestidos acentuam as formas mas possuem um movimento em si, eles passam a ser na pintura de Constantin Guys mais que um simples acessório.

O narrador fabula a cena exterior dentro de um hotel através de uma “bow window”, que é uma janela projetada além da parede, é como se neste momento o leitor fosse transportado para o espaço oracular do flâneur “vendo a rua através dos vidros esfumaçados”. Neste parágrafo a névoa dá o tom cromático na poética de Poe não apenas no conto mas na proposta da Poética de Poe, o que se percebe é que dissipando essa cinzenta cortina, o leitor entra para o espaço da obra de arte, espaço de povoamento do imaginário, encontrado muito além do *hic et nunc* do real. Os vidros esfumaçados retomam a penumbra que o próprio trabalho de arte, a visão do narrador percorre desde o jornal que guarda a retórica do cotidiano de modo referencial e em nada chama verdadeiramente a atenção do narrador pois a linguagem ali empregada é objetiva e clara. É só através dos vidros esfumaçados que a atenção do narrador é completamente guiada e levada para fora do espaço do hotel, tomando a rua, um espaço aberto, de formas não fixadas e que permite o fluxo e o movimento intenso da multidão. Neste ponto o narrador deixa a distância em relação ao que observa e quer se aproximar da multidão, ele deixa de ser apenas para estar. O hotel assim como a linguagem do jornal são espaços quadrados e de formas fixas, pouco surpreendem, são previsíveis, não seriam espaços favoráveis ao movimento tenso de signos e de linguagem que a obra

de arte gera. O tédio que o hotel causa é um tédio pelos temas de tons românticos e burgueses, pelos procedimentos artísticos em voga até então.

Outros pontos cruciais e conceituais sobre a figura do escritor e do narrador na obra de Poe podem ser observados, também, em dois momentos. O primeiro deles é o exato momento que o homem da multidão é flagrado pelo olhar do narrador, outro, no momento que ele desce para persegui-lo. Observemos o trecho abaixo:

Com a cabeça encostada à vidraça, estava, pois, ocupado em escrutinar a turba, quando, subitamente, um semblante (o de um homem velho e decrépito, com uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade) entrou no campo de minha visão- um semblante que, por causa da impressionante peculiaridade de sua expressão, imediatamente prendeu e absorveu toda a minha atenção. Nunca tinha visto antes qualquer coisa que se assemelhasse, ainda que remotamente, àquela expressão [...] (BAUDELAIRE, 2010, p.97)

Ao captar a figura do homem em meio à multidão, o narrador diz: “Com a cabeça encostada à vidraça [...]” (BAUDELAIRE, 2010, p.97). O contato com a vidraça gera a imagem de um corpo que parece ser absorvido por aquele signo que, como descrito acima, é o signo da transposição do olhar de um espaço fechado e burguês (ironia ao espaço artístico tradicional) para um novo espaço completamente aberto a possibilidades, pronto para receber a multidão de novas possibilidades. A sintaxe do parágrafo assim como as relações entre os elementos sógnicos criam uma interação dialética entre narrador e ação pois, do mesmo modo que a figura absorveu toda a atenção do narrador, ele também é absorvido, é como se, nas relações simbólicas que se instalam no texto, o ser do narrador fosse absorvido pela vidraça e lançado à rua antes mesmo de “sua pessoa” para lá se encaminhar. A figura captada é nobre, mas não no sentido de estratificação social, é nobre para que sirva de substância artística e também, é um tipo de personagem que integra inovação pois não pertence à nobreza, como se poderia pensar, é um homem “decrépito”, que em si supera as figuras do demônio pintadas por Moritz Retzsch<sup>5</sup>, reafirmando as possibilidades de expressão completamente únicas daquele homem em meio à multidão.

Quando o narrador desce as escadas para perseguir o homem, o narrador descreve: “[...]Vestindo apressadamente o casaco e apanhando o chapéu e a bengala, encaminhei-me para a rua e abri caminho por entre a multidão, na direção que o tinha visto tomar, pois já tinha desaparecido.[...]” (BAUDELAIRE, 2010, p. 97). Aqui os signos *overcoat (sobretudo)*, *chapéu e bengala* merecem atenção. A figura do narrador é

<sup>5</sup> Friedrich August Moritz Retzsch ( 9 de Dezembro 9, 1779 – 11 de Junho, 1857) foi um pintor e desenhista alemão. Em suas composições, figuras demoníacas são recorrentes, daí a alusão.

completamente e apressadamente coberta dos pés à cabeça pelo sobretudo, ele se torna completamente incógnito com o rosto escondido pelo chapéu, é a presentificação de um *não-eu* do narrador que se apóia na bengala, que pode indicar um objeto que o apóia sobre as coisas do mundo sem que o contato seja direto. A figura do narrador no conto se assemelha à própria arte, que do mundo retira seu material, seus temas, seus conteúdos, mas os trata com distanciamento, tornando-os substância; a bengala pode indicar a pena, a caneta, o pincel do próprio artista, que por meio delas dá forma aos signos que permeiam suas mentes criadoras.

As concepções apresentadas pelo conto de Poe produzem em suas conexões internas o que se pode chamar de digressão, deste ponto adiante o narrador sairá de sua perspectiva exterior em direção à rua (vista de dentro do hotel pela *bow window*) para se juntar aos passantes e a tudo o que observou por meio do olhar até o momento que focalizará a figura central em meio à multidão. Aspectos semelhantes de ponto de vista e dos procedimentos do conto poderão ser observados nas obras de Constantin Guys e Baudelaire.

#### 1.4 A rua como espaço artístico em Poe e Constantin Guys

No ensaio *O Pintor da Vida moderna* Baudelaire apresenta concepções sobre o belo, os costumes, a mulher com seus vestidos e maquiagens, os militares e os carros entre outros temas captados pelo gênio de Constantin Guys. A partir de comentários e análises de como e porquê estes elementos seriam determinantes para a arte moderna, Baudelaire apresenta uma nova visão e concepção artísticas também vistas em Poe, cujo conto aqui em questão é citado na terceira parte do ensaio quando Baudelaire discorre sobre a originalidade do *Sr.G.* Como outros ensaios de Baudelaire, o modo como se desenvolve o texto exige atenção do leitor ao caráter conceitual, irônico e muitas vezes ácido de se referir a textos e artistas, muitos deles renomados e badalados pela crítica da época, mas que na visão crítica baudelairiana mantinham-se enrijecidos e fixos, eram cópias de um estilo de arte que não poderia mais, com as mudanças e progressos artísticos, produzir algo que não fosse a própria reprodução e adequação à burguesia tão criticada em seus textos.

A genialidade de Constantin Guys (1802-1892) percebida por Baudelaire diante das observações artísticas da época demonstra sensibilidade espiritual de inovação e

captação de conceitos da modernidade. Baudelaire se refere a Constantin Guys como *Monsieur G.* ou Sr.G. e a abstração do nome do autor a que se refere já é o tecer de uma teoria do fazer artístico na modernidade, onde o autor é afastado da perspectiva analítica e a obra é aproximada, é ela quem deve aparecer obter vida própria. Esta abstração do autor a que se refere também o eleva à condição de signo, é como se o Sr.G. representasse a condição do artista da modernidade, estabelecendo a partir da observação de seus croquis um panorama de alguns traços da Modernidade. Os croquis do Sr.G. poderiam ter sido simples desenhos estampados em jornais e não estariam hoje eternizados em museus não fosse o olhar crítico de Baudelaire no ensaio *O pintor da vida moderna*.

Havia na época grandes ícones da pintura na França, Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) e Eugène Delacroix (1798-1863), excelentes desenhistas e pintores porém Baudelaire não encontrou em seus discursos plásticos algo além do discurso neoclássico, da tentativa de reavivamento da arte clássica, congelamento dos procedimentos estéticos e do discurso romântico, que apenas representava uma natureza que, para o Baudelaire poeta, só poderia existir se fosse recriada artisticamente para que não seja apenas representação mas sim, procedimento; ao modular o objeto estético o objeto passa a apontar para si mesmo, a obra estabelece um diálogo onde o crítico precisa estar atento aos índices que a própria obra apresenta sobre si.

No ensaio Baudelaire admite a dificuldade a dificuldade em extrair a dimensão artística dos croquis de Constantin Guys e se refere a eles declarando:

É difícil, na verdade, para uma simples pena, traduzir esse poema feito de mil croquis, tão imenso e tão complicado, e exprimir a embriaguez que se depende de todo esse pitoresco (doloroso muitas vezes, mas nunca lacrimoso) reunido em algumas centenas de páginas, cujas manchas e rasgaduras revelam, a seu modo, a perturbação e o tumulto em meio aos quais o artista aí depositava suas lembranças do dia. (BAUDELAIRE, 2010, p. 49)

Esta descrição sobre os croquis de Constantin Guys vão além de uma simples nota de ensaio e revela a natureza do que Baudelaire apreendeu como aspectos determinantes de um artista, onde a forma como os signos são apresentados devem valer e falar mais do que as figuras ou as palavras em sua condição primeira de significado. No conjunto e no procedimento da obra, estas palavras e figuras devem interagir e buscar em um processo de bricolagem, fatores recorrentes, flagrando o momento sem esquecer de transformar o local em universal, fazendo uso destes elementos apreendidos

juntamente com a genialidade do artista para acrescentar doses de inovação e modernidade. Constantin Guys jamais frequentou cursos de pintura, ele imprimia às figuras que dava vida no papel em branco uma alma própria, figuras advindas do acúmulo de imagens que povoavam sua mente criativa e não gostava de ser chamado de artista pelo ar de profissão que a palavra imprimia. Ele não pode ser caracterizado como dândi, pois não se prendia ao caráter aristocrático, era um homem do mundo, livre para andar lado a lado com a multidão, observar e captar o fugidio.

Croqui é uma palavra de origem francesa (*croquis*) que serve para designar um esboço ou um rascunho arquitetônico, um desenho de moda. Em um croqui não há exigência de maestria do desenhista, mas Baudelaire viu o brilho do gênio do Sr. G. dentre todos os outros artistas plásticos da época e elevou o conjunto de sua obra à condição de “poema”. Se os croquis de Constantin Guys servem de rascunho arquitetônico, o que eles arquitetam são procedimentos inovadores da pintura, revelando características singulares e profundas da própria Modernidade. Considerando o discurso contido nos croquis de Constantin Guys, por resistirem à análise e gerarem linguagem, os croquis escolhidos para esta pesquisa serão tratados como obras reveladoras de um alto grau de significância pois são mais que desenhos ou esboços, fazem emergir de suas relações interiores elementos catalisadores de modernização pictórica e consequentemente, artística. Não será, portanto, utilizada a palavra croqui para se referir à obra de Constantin Guys mas sim, quadro.

Nesta parte do estudo será apresentado um quadro de Constantin Guys intitulado *Na rua* por apresentar procedimentos e concepções artísticas homológicas ao conto *O homem da multidão*. Esta homologia (dos procedimentos de Poe e Constantin Guys) foi percebida por Baudelaire e descrita no ensaio *O Pintor da Vida moderna*. Muito se tem falado sobre isto, a crítica cita este ensaio e a figura de Constantin Guys como se Baudelaire o tivesse percebido pelo caráter exterior de sua pintura quando na verdade, no ensaio, Baudelaire elege temas recorrentes para mostrar como todos eles são transsubstanciados, elevando Constantin Guys a seu lugar merecido, ao posto daquele que rompeu com o *tédio* da arte no gênero pictórico. Percebe-se com isto, a necessidade de um trabalho crítico que veja, do interior das formas apreendidas, o caráter homológico que possuem, para extrair alguns conceitos da Arte Moderna. As descrições sobre ação da cor e sobre a linguagem das formas e das cores serão abordadas sob as concepções de Kandinsky (1987).



Figura 1: Na rua (1860). (óleo sobre tela 34 x 42 cm). Constantin Guys  
 Fonte: <http://biografia.ahistoria.com.br/constantin-guys/>

Este quadro retoma um tema recorrente de Constantin Guys, que é a disposição dos elementos icônicos no espaço da rua, um turbilhão rápido de passantes de todas as classes sociais, com as mais variadas vestimentas que invade os olhos, tornando-se difícil uma clara definição da cena. A escolha pelos artistas modernos deste espaço libertou a arte e o olhar do artista dos espaços fechados dos castelos, mansões e espaços quadriculados, de formas fixas que eram eleitos por muitos dos artistas das escolas anteriores e tido como padrão.

Na primeira parte deste estudo, tratou-se de alguns aspectos pictóricos advindos dos signos destacados no conto de Poe ao descrever os passantes como: o jogo de luz e sombra, as cores da alvorada, da aurora, advindos da própria temporalidade do conto que se inicia (“próximo do fim de uma tarde de outono”) e termina no mesmo horário (“E, à medida que as sombras do segundo final de tarde surgiam”), uma tendência aos tons de pastel, o negro, os borrões, contornos densos; a descrição das vestimentas dos passantes se dá pela cor negra, branca e marrom, indiciando até mesmo aspectos da amplitude das pinceladas amplas e grossas. Do mesmo modo, as pinceladas no quadro dão origem a borrões de tinta, traços grossos e figuras indefinidas onde o movimento se dá pela ação das cores e pela tendência à desfigurativização presentes no gênio de

Constantin Guys. Aspecto semelhante aos procedimentos do quadro ocorrem no conto de Poe, que apresenta as figuras de forma metonímica, como se fossem muitas vezes, apenas partes de um todo inatingível.

A rua como espaço oracular tomou o gênio de Constantin Guys do mesmo modo que tomou o de Allan Poe, um espaço aberto, não fixo, capaz de transmitir a velocidade da vida moderna para derivar do passageiro (e também da moda), do efêmero e do considerado *feito*, uma nova concepção de *Belo*. Constantin Guys “vestiu” suas personagens ao estilo da época e extraiu de suas vestimentas o que nelas havia de poético sem se apegar a moldes antigos como muitos de seus contemporâneos, imprimindo-os em seus quadros do mesmo modo que o narrador de Poe descreve o vestuário dos passantes que observa. A liberdade de criação e a genialidade na perceptiva de Poe e Constantin Guys enquadram-se à definição de artista que Kandinsky faz:

A submissão à escola, a procura da <<tendência>>, a pretensão de se obterem na obra, a qualquer preço, as <<regras>> e os meios de expressão próprios de uma época, apenas nos desviam do caminho e levam-nos necessariamente à incompreensão, ao obscurantismo e ao emudecimento. O artista deve ser cego para as formas <<reconhecidas>> ou <<não reconhecidas>>, surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo. (KANDINSKY, 1987, p. 76)

Cegos, surdos e mudos foram Edgar Allan Poe, Constantin Guys, Baudelaire, e todos os grandes gênios, que foram muito além do que os cinco sentidos podem criar ou perceber, eles viram, ouviram e deram voz a coisas muito além de seus tempos. O flâneur desviou o campo de visão das enormes janelas, das sacadas das luxuosas mansões, e passou a observar e narrar das ruas e calçadas das cidades, mantendo-se invisível em meio à multidão, captando e sendo capaz de descrever cada detalhe da vestimenta e dos costumes, cada mínimo movimento ou gesto, sendo capaz, também, de penetrar nos personagens descrevendo-os de uma perspectiva interior (sentimentos), elevando este campo de visão do local (uma rua de Paris ou Londres) ao universal. Esta descrição do campo social não está aqui vista como externa, e sim sob a perspectiva de Antonio Candido:

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. (CANDIDO, 2006, p.17)

A observação dos temas recorrentes no conto e no croqui terão aqui uma perspectiva integrante do conjunto das análises e serão abordadas, portanto, como fatores fundamentais do valor estético das obras, que concorrem com todos os outros fatores estéticos apreendidos sem privilegiar um outro, tendo sempre em vista os procedimentos geradores de linguagem das obras embasando-se nas críticas de arte existentes. Não importa portanto, se Constantin Guys immortalizou a moda ou os costumes de sua época por meio de croquis, eles estão para este trabalho como objetos de arte contendo valores que vão muito além dos sociais e/ou históricos que contêm.

No primeiro plano do quadro o que se vê são ícones de mulheres e dos detalhes de seus vestidos tendendo à disformidade e à abstração, todos dispostos de costas para o leitor. Pode-se perceber também as nuances de obscuridade em todas as figuras, assim como a divisão entre o escuro das figuras à esquerda e sua consequente falta de movimentação contrastando com a extrema claridade à direita e a maneira fluida como as figuras se movimentam. A fluidez imprimida pelos tons claros e pelo branco à direita do quadro pode ser entendida como a fluidez que a própria Modernidade trouxe para a arte, as figuras à direita se movimentam livremente enquanto as figuras à esquerda, em função dos tons cromáticos escuros e sem movimento (negro, verde) parecem isentas de movimento, elas indicam a tradição, o estilo clássico, um *tédio*, para falar com Baudelaire, tédio dos mesmos temas e procedimentos. Ainda sobre os detalhes nos vestidos, é importante destacar um detalhe verde sobre o preto (à esquerda), que é a junção de cores que geram o sentimento de pura estagnação, morte, impossibilidade, impotência, mas é preciso atentar que, o verde se apresenta em tons claros e escuros. O verde claro indicia uma possibilidade de movimento que lhe foi atribuída pela maior quantidade de amarelo em sua composição, portanto, ele indica, juntamente com os tons de amarelo nos detalhes em amarelo iconizados na parte superior das figuras um início de impulso. Em relação às figuras à direita, manchas em tons vermelho, azul e amarelo compõem o branco do vestido e as indumentárias que carregam enfeitando a parte superior das figuras. Esta interação de cores gera um movimento circular contínuo, uma espiral cromática composta das indumentárias também guia as figuras para o interior do quadro compondo uma interação espiral entre todos os elementos em primeiro e segundo planos.

É recorrente na obra de Constantin Guys que se veja desenhos bem delineados, o que pode levar o leitor a vê-los como simples croquis ou debuxos, quando na verdade eles revelam justamente um *como se*, quem preenche o debuxo é o próprio leitor, que deve identificar nestas faltas, nestas fissuras, um espaço para que a crítica penetre nos quadros. Os desenhos bem delineados equivalem, na sintaxe do quadro, às relações sintagmáticas de um conto ou de um poema, equivalem à retórica clássica. O que se percebe nas duas grandes massas, negra à esquerda (equivalente a um primeiro plano) e branca à direita (equivale ao segundo plano), é que os olhares estão voltados para o interior do espaço retratado e passam a ser índices da perspectiva de visão que o leitor adota ao analisar o quadro. Todo o movimento vai para onde o olhar das figuras de tons claros (à direita) se dirigem, e estas figuras se movimentam para uma mesma direção, para um fundo completamente profuso em cores e formas que parece ser a mistura de todas as cores e formas em primeiro plano.

Entre as massas (negra e branca), bem ao centro do croqui, há um longo borrão cinza iniciado por uma pincelada de tom azul (Detalhe) que segue a mesma direção da multidão de formas, criando, aparentemente, uma completa movimentação centrípeta e aqui ocorre o que se pode chamar de metonímia cromática pois os elementos começam a interagir por meio das cores a eles aplicadas gerando movimento e, também, relações metafóricas ocorrem pois este borrão aponta para o que seria um detalhe do céu ao fundo, partindo do que se pode denominar como chão, mas a retratação do que seria o céu, tema recorrente na pintura clássica, é apenas um parecer ser, um aspecto apenas sugerido ao leitor. Tudo o que está no quadro converge para esta clareira, até mesmo os debuxos ao centro:



Detalhe da Figura 1 (Na rua). Parte 1

A cor cinza é gerada do diálogo (mistura) entre a cor branca e a negra e possui o caráter das duas cores. No croqui em questão, o cinza do borrão surge da interação com o branco à direita e do negro à esquerda, como se pode ver no detalhe. Sendo estas duas dimensões cromáticas indícios de duas partes de composição do Belo, o quadro em questão nos mostra o conceito baudelairiano sobre as duas faces da arte, o lado esquerdo circunstancial e estático e indiciador do clássico, que se une cromaticamente por meio do borrão ao centro ao lado direito, que é fluido e permite movimentação, sendo o lado direito a parte eterna, que se movimenta para um espaço cuja própria cor (branca) indicia o infinito. A cor branca aparenta um “nada”, uma completa ausência de mobilidade, mas é uma cor aberta a possibilidades, ao começo, o artista gera vida em um espaço que anteriormente possuía as faculdades da cor branca, ausência de som, de movimento, entre outros; o negro gera um discurso de morte, fim, completa imobilidade. O cinza adquire o repouso das duas, mas o azul, ao tocar o cinza, funciona como uma força centrípeta que impulsiona o movimento para o interior do espaço, para uma direção concêntrica que aponta para um espaço em branco localizado exatamente ao centro na parte superior (Detalhe 2). Captando então um movimento causado pela interação cromática, o borrão no centro do quadro atua para além de um simples índice, ele é como uma metáfora da própria arte, que nasce de si mesma, morre e renasce por si só, tendo na cor, por se tratar de uma obra pictórica, um ponto desencadeador desta vivacidade:



Detalhe da Figura 1 (Na rua). Parte 2

Apenas uma figura emerge do meio do negro e do verde à esquerda (Detalhe 3) e “olha” diretamente em direção ao leitor tornando-se indício do movimento centrífugo e centrípeto da própria arte e, mais especificamente, do quadro. Esta figura observa e capta o externo em contato e pleno convívio com o interno, “olha” diretamente para o leitor, fazendo com que a perspectiva externa se torne interna, é o movimento da própria arte teorizado por Northrope Frye (1973). Movimento tanto da obra quanto do pensamento do leitor que deve compreender e perceber o modo como os signos estão dispostos e passam a possuir vida própria quando internalizados. Este movimento leva o leitor a se indagar se é ele quem olha ou se ele é o observado pois a verdadeira obra de arte se apresenta e, ainda que má compreendida, continua existindo. A figura emerge de um universo negro e parece estar incógnito em meio aos passantes, olhando tudo e caminhando por entre o quadro, observando de perto o que ali está, indiciando também o olhar do flâneur e a postura do dândi, do *homem do mundo*, do modo como o gênio capta seu material artístico e ali se encontra, em meio à multidão de signos, é a figurativização do homem da multidão e também do convalescente. Esta figura passa a ser também metáfora do leitor, que sai da dimensão externa e é levado para dentro da moldura por meio da perspectiva apresentada. Este quadro gera um movimento completamente cromático, trabalha com questões conceituais da própria pintura aliadas a aparentes “coisas” do mundo:



Detalhe da Figura 1 (Na rua) parte 3

A sintaxe observada no primeiro plano ainda denota delineios de uma plástica figural, tudo isto se torna uma verdadeira multidão de elementos difusos ao centro (no interno do interno) onde está o que se pode denominar de reflexão sobre a própria pintura em razão da geração de linguagem e de conceitos presentes. O que se percebe é uma verdadeira interação metonímica, borrões negros e abstratos que são ícones de chapéus, vestidos e ternos (elementos captados da moda na época) que são por si mesmos passageiros e efêmeros, todos transfigurados pelo processo artístico, tornando-se eternos. O movimento das figuras no quadro vai do primeiro plano para o fundo como uma marcha fúnebre e lenta que conduz os elementos para um espaço aberto e desfigurado, é como se elas caminhassem do externo para um interno impossível de descrição, por isso, este quadro pode ser considerado uma metáfora do espaço artístico, espaço este que o leitor também percorre juntamente com o narrador do conto *O homem da multidão*.

A partir destas reflexões, da integração sistêmica aqui apresentada, pode-se ter uma ideia de como o olhar de Baudelaire captou em Edgar Allan Poe e em Constantin Guys aspectos decisivos que fervilharam em suas mentes criadoras e que revelaram ao mundo uma aversão ao que era dado e estabelecido. A carreira literária de Poe começou com a publicação de um livro de poemas anônimos, Constantin Guys desprezava a pintura como profissão e nem mesmo assinava seus croquis, estes dois gênios em suas próprias posturas perante a arte transgrediram com as concepções clássicas. No capítulo 2 será buscada uma Poética de Constantin Guys, já iniciada neste capítulo, mas apresentando um panorama de seus temas e de sua obra assim como alguns aspectos da

pintura de Honoré Daumier para mostrar como estes dois pintores modernizaram e transcenderam os procedimentos artísticos no gênero a que pertencem e foram à frente de muitos pintores em voga naquela época.

## CAPÍTULO 2 – CONSTANTIN GUYS: O POETA DE *CROQUIS*



Figura 2: Jogos Infantis (1560). (óleo sobre tela 118 x 161 cm). Pieter Bruegel  
Fonte: <https://favourite-paintings.blogspot.com.br/2011/03/pieter-bruegel-elder-childrens-games.html>

É difícil datar exatamente o trabalho de Constantin Guys, ele nem mesmo os assinava, só estão impressos em sua obra um sentimento de inovação da arte pictórica, assim como um olhar catalisador de novos temas, percorrendo todas as esferas da sociedade sem privilegiar alguma delas. Um fato importante sobre este exímio pintor é que nada em seu trabalho foi intencional, ele nem mesmo tinha a pretensão de ser chamado de artista, este afastamento da pessoa do artista do objeto é também um fundamento que une os artistas escolhidos para esta pesquisa, eles se neutralizam, permitindo que a arte fique estampada ao leitor de maneira pura, nobre. Eles têm a clara noção de que o artista, no primeiro momento de produção da obra de arte (composição), é um receptáculo de signos.

Impressos na pintura de Constantin Guys estão a rapidez do cotidiano, a desfigurativização do próprio ser humano trazida com o processo de Industrialização, com a Modernidade, não faria sentido pintar o humano como visto de uma perspectiva congelada e ligada àquelas representações que antes constituíam o campo social, como se nada tivesse mudado. Para o gênio de Constantin Guys, a rapidez com que o mundo se sobrepôs ao ser humano era mostrada de variadas formas em cenas perpletas de

movimento, pessoas nas ruas, nas saídas de teatros, de prostitutas nos cabarés a madames em carruagens, militares pomposos em seus cavalos e de repente rendidos à vida ordinária dos bares, rendidos às mulheres, entre outros. Por isso, os próprios temas de Constantin Guys possuem movimento, a mulher é pintada em suas várias faces, desnudada daqueles ideais românticos de delicadeza e pureza, aquela musa que inspirava os artistas agora foi desmascarada.

Para tentar penetrar no mundo de Constantin Guys, os elementos do ensaio de Baudelaire (*O Pintor da Vida moderna*) são vitais aos intuitos críticos, alguns relatos que dizem respeito à conduta social e moral do pintor enquanto pessoa nos darão ideia da conduta de seus próprios quadros. Ele em si é um dândi, pois está inserido em todas as camadas da sociedade (e assim o quer), mas se mantém neutro e distante, dentro de si, de todas elas. Em seu livro *Arte Moderna*, ao tratar de Constantin Guys, Giulio C. Argan (2010, p.70) escreve que “Baudelaire admirava seu estilo gráfico ágil e refinado, mas ainda mais o seu dandismo, que não só o fazia escolher na vida social o que havia de mais raro e significativo, como até mesmo desprezar sua profissão de artista, levando-o a se proteger com o anonimato, a evitar o sucesso.”. O dândi é um homem que frequenta desde os salões nobres até as periferias e bordéis sem que se deixe levar pelo espaço que se encontra, pelo contrário, utiliza estes espaços como espaços de observação, de coleta de detritos que se reunirão segundo suas próprias ordens em sua mente e darão vida a seus quadros. Nada disso, porém, é intencional, ele pinta a reunião (des)ordenada destes detritos pois é assim que seu gênio é deste gênero que seu espírito é dotado. Baudelaire escreve que ele poderia ser considerado um filósofo, mas se o título fosse dado ao pé da letra, atribuindo-lhe um sentido *metafísico*, seria para o Sr.G. uma desonra. Constantin Guys, se filósofo, é aquele pensador da própria arte, é aquele que reviu e deu vida a novos conceitos por meio da arte pictórica.

O dândi é dotado naturalmente de censo estético e não pertence necessariamente à nobreza, escolhe viver de maneira leviana e superficial quanto à riqueza material, são burgueses que apenas imitam a aristocracia em seus costumes e vestes. Para Baudelaire (201, p.66) o dândi é um ser revelador “de oposição e revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade”. Pode-se dizer então que o dândi é o mais próximo do gênio (na concepção baudelairiana) ou, o mais próximo do “homem do mundo inteiro”, dotado do estético e da capacidade artística, que não se apega a formas fixas de ser e agir, ao invés disso, passa a combater o comum, o olhar e a forma

de viver do dândi são, portanto, semelhantes aos do flâneur. É o personagem que pode viver bem sem a necessidade de fortunas doadas pelos artistas românticos a seus personagens. Sendo livres de convenções sociais que geram ócio, o dândi não precisa fixar horários em sua jornada de vida, pode observar o movimento da cidade por todo um dia e/ou noite. O dândi pode se movimentar em meio à multidão observando cada detalhe que se passa, os gestos, os olhares, ele conhece todos os costumes da sociedade.

Mais do que eleger os principais temas na pintura de Constantin Guys é preciso que o trabalho crítico perceba o modo como eles atuam internamente. Falou-se no capítulo 1 sobre a rua, onde a perspectiva aborda várias figuras em um espaço, ainda que não tão distante no quadro analisado (Na rua), um traço de estilo salta às vistas, um modo de proceder com seus instrumentos que geram várias interações metonímicas percorrendo todos os elementos, dando ao quadro aquele mesmo caráter de espiral, cíclico do conto *O homem da multidão*. Cíclico para as obras aqui dispostas não possui o caráter de repetitivo mas, ao contrário, o de interações infinitas que se dão entre todos os elementos, como na imagem criada no capítulo 1 sobre a espiral no *Livro do desassossego*. Neste capítulo, após percorrer alguns traços da poética de Constantin Guys, será mostrada uma perspectiva inversa, quando o olhar focaliza apenas uma das figuras (no caso, a mulher), estabelecendo relações sintagmáticas e paradigmáticas na própria figura da mulher e do vestido, demonstrando que a moda também é transformada em substância de expressão nas obras do pintor. Além destes temas e perspectivas diferentes, há ainda temas de especulação profundamente ricos como a figura do militar e a do dândi, que também foram captadas pelo narrador no conto de Poe.

O militar é captado por sua posição altiva e alma guerreira, são signos da servidão e da prontidão, representam uma parte da arte que está disposta a morrer por uma causa. Mesmo diante da seriedade de seus cargos, eles convivem com a sociedade em sua totalidade, conseguem se despir da autoridade para se vestirem de alteridade na mesma escala, descem da guarda dos palácios mais ricos ou das guerras e se entregam à vida boêmia dos bordéis com a mesma proporção, da escolta de madames integrantes da nobreza, passam a cortejar prostitutas em bordéis. Esta relatividade é também captada em seus movimentos altivos sobre os cavalos, na retratação das cenas de guerra onde eles estão entregues e compenetrados. Os soldados voltando das batalhas, um movimento invisível daquele que esteve a ponto de morrer e que, voltando da luta, carrega um movimento de orgulho e vitória dentro de si.



Figura 3: Dois militares e três mulheres. (Pena, tinta, lápis e aguada. 24 x 34 cm). Constantin Guys

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/constantin-guys/deux-militaires-et-trois-femmes-yERew-oaAxH6A2DT2UCdzw2>

No quadro *Dois militares e três mulheres* pode-se perceber o modo como o signo do militar é amplo, eles estão vestidos com seus uniformes mas neste quadro estão despidos do poder que possuem. Eles parecem, mais do que se equiparar às mulheres, passar a ser parte integrante de seu conjunto pelo modo como o vestido da mulher iconizada ao centro se integra à figura do soldado. Mais uma vez, há no quadro a retratação da mulher e um fundo negro que esconde justamente o universo deste tema nas obras de Constantin Guys. A mulher é como um objeto estético em si, que emoldura seus próprios conceitos, e ainda carrega em seu corpo ornamentos que a tornam um signo capaz de absorver e interagir com todos os elementos artísticos. Seus vestidos são universos em si, são ritmo e entonação (portanto índices), possuem movimento e vida formando com aquela que o veste um todo indivisível no plano em que se insere.

Pode-se encontrar em Constantin Guys uma tendência à abstração em seu estilo, as figuras, apesar de ele viver uma época considerada realista na pintura, não se apresentam seguindo os mesmos padrões. Em muitas delas encontramos uma verdadeira “multidão” de pinceladas e uma vasta quantidade de elementos se misturam cromaticamente dando a ideia de uma reunião das partes formando um só. Pode-se ligar

este aspecto ao modo como a multidão que invade o olhar do narrador de Poe é descrito. O quadro abaixo dará uma ideia do estilo e da própria poética de Constantin Guys assim como, plasticamente, apresentar as imagens que invadiram o olhar do narrador no conto:



Figura 4: Carruagens e Promenaders na Avenida Champs-Élysée – Constantin Guys

Fonte: <http://www.theboxla.com/show.php?id=5617>

No quadro *Carruagens e Promenaders na Avenida Champs-Élysées* o que se vê são esboços de figuras apresentadas metonimicamente, o espaço é completamente coberto por elas, não há claramente um retrato da natureza, o horizonte está na mesma altura de todos os outros elementos; o céu está na mesma proporção que as figuras, a iconização das árvores se dá por traços semelhantes aos que formam as figuras humanas e, ao lado esquerdo onde estão os ícones de troncos, eles parecem surgir justamente das próprias figuras humanas. As manchas por toda a parte superior do quadro sugerem copas de árvores e folhas, mas são borrões e riscos desordenados e indeterminados. Constantin Guys, como se pode ver em todos os seus quadros, é avesso ao ateliê, ao modelo, a tudo que enclausura e limita seu espírito, seu espaço é o mundo e tudo o que nele está. Se há *realismo* em sua pintura, é aquela retratação não tendenciosa e romântica, uma retratação que estampa a realidade sem se igualar a ela por parecer ser, pela magia sugestiva de suas obras. O leitor é sufocado pela grande quantidade de signos e pela falta de uma perspectiva, de um eixo que ordene a visão, que aliás, não consegue identificar os elementos constitutivos do quadro.

Sobre o estilo de Constantin Guys, Baudelaire exalta o modo como ele coloca suas impressões sobre o papel, ele as dispõe como vêm à sua memória, sem desenhar cada traço minuciosamente, sem esboçar modelos a serem preenchidos, os elementos de sua pintura ganham vida segundo suas próprias naturezas. Baudelaire (2010) dá a idéia do que considera um precioso estilo, Constantin Guys faz linhas, pontos com o carvão no papel e assim delimita os elementos no espaço; logo após esta disposição, a tinta em aguada é aplicada com leves coloridos e só no último momento os contornos são fixados; terminada esta etapa do “croqui” ele retoma muitos deles para modulá-los. No ensaio *O Pintor da Vida moderna* Baudelaire (2010, p.36) critica a pintura de Dominique Ingres dizendo: “e o grande defeito do Sr.Ingres, em particular, é o de querer impor a cada indivíduo que posa diante de seus olhos um aperfeiçoamento mais ou menos completo, tomado de empréstimo ao repertório das ideias clássicas.” A crítica a Ingres é sobre seu modo de querer tornar todos os seus modelos um só, seu olhar não se dirige para o velho decrépito, para a prostituta, para o mendigo, e mesmo que se dirija, serão pintados segundo a escola clássica, ele parece estar cego às possibilidades que já haviam surgido na arte pictórica, não apresenta mudanças nem distorções dos ideais clássicos, é um retratista e assim segue sua carreira artística, preso a estes moldes que aprendeu com seu professor David. Uma outra crítica de Baudelaire (2010, p.39) é feita aos métodos de Camille Corot dizendo: “o Sr.Corot, por exemplo, que se dedica, desde o início, a traçar as linhas principais de uma paisagem, sua ossatura e sua fisionomia”. A crítica é sucinta mas revela a manutenção da representação da natureza, do clássico, os quadros de Camille Corot ainda apresentam concepções bucólicas, retratam paisagens campestres e exaltam sua grandiosidade. A pintura de Corot está ligada à pintura dos paisagistas italianos dos séculos XVII e XVIII e concebe a natureza como um traço que se une à sociedade de modo uníssono e inseparável.

## 2.1 Honoré Daumier e Constantin Guys: transgressão e transição

Dentre os pintores contemporâneos de Constantin Guys, Baudelaire destaca um: Honoré Daumier. Daumier é colocado na exata medida e altura de Constantin Guys pois Baudelaire viu seu potencial inovador, seu olhar voltado para uma outra parcela da população sem a doação de contornos românticos àquilo que lhe servia de modelo como fazia Delacroix e Ingres. Para Argan (2010) Daumier soube ver no povo aspectos relevantes em suas lutas libertárias e acrescenta que o Expressionismo encontrou nele

um farol distante; já sobre os estilos transgressores dos dois pintores, Argan (2010) diz que suas obras já trazem em si o que se pode chamar de estilo impressionista e há realmente muitos pontos em comum não apenas em seus estilos e métodos, muitos dos pontos de comum acordo dos pintores impressionistas já estavam vivos nestes dois pintores: eles não se sujeitavam ao que era ditado pelas exposições clássicas; os hábitos de ateliê eram negados inclusive os modelos, o povo e o movimento da vida moderna era seus modelos. Muitos destes elementos podem ser vistos na pintura de Gustave Courbet, um contemporâneo também elogiado por Baudelaire, que viu em seus quadros um espírito elevado esteticamente, um espírito capaz de se sentir entediado com os procedimentos e métodos que em nada viriam a inovar a arte. Um estudo do quadro *O ateliê do artista*, de Courbet, será parte do terceiro capítulo desta pesquisa e guiará os passos seguidos até o fim deste capítulo para alguns poemas de Baudelaire e, também, para outros de seus pensamentos críticos.

Já temos até aqui um grande painel sobre Constantin Guys, mas tornou-se preciso, já que esta pesquisa tem como pilar sustentador o ensaio *O Pintor da Vida moderna* buscar alguns elementos da pintura de Daumier que o colocam neste patamar de transgressor. Vejamos então um quadro do pintor que indicia conceitos tanto da figura do artista em relação a seu papel quanto da própria pintura, conceitos estes que semiologicamente caminham por todos os gêneros artísticos e dialogam com a linguagem advinda da Poética de Edgar Allan Poe sobre a relação autor- narrador- personagem-obra:



Figura 5: Autorretrato (1869) - Honoré Daumier

Fonte: <http://www.pinceladas-fms.com.br/daumierIII.html>

Apesar de ter sido pintado após a morte de Baudelaire, este quadro demonstra a visão de Daumier sobre sua própria pintura e a pintura em geral, conseqüentemente apresenta traços que Baudelaire vivenciou nos quadros do pintor. O quadro se apresenta de maneira conceitual, por meio de um estilo completamente avesso àquele que estava em voga na época mantendo apenas uma orientação realista, sem se fixar aos padrões. O espaço neste quadro é contrário a outros espaços em que o pintor dispôs seus elementos, um espaço fechado onde estão apenas o pintor e seus trabalhos. Isto indicia um caráter metapictórico onde o leitor pode identificar o ícone de um quadro sendo pintado pelo perfeito delineamento do cavalete e da tela, mas o que se vê no interior do ícone do quadro são apenas nuvens, fumaças cromáticas que, pela disposição dos elementos no espaço, indicam um quadro pintado no estilo clássico. Daumier pintou alguns temas clássicos, é o que se pode perceber em *Santa Madalena no deserto*, *A lavadeira*, *Queremos Barrabás*, entre outros, mas utilizou estes temas como debuxos que foram preenchidos por um estilo de caráter inovador. Sobre *Queremos Barrabás* (1850), Argan (2010) apresenta o estilo de Daumier analisando alguns elementos do quadro. A visão do pintor voltada para o povo (que possui em suas obras um caráter heroico), para a multidão, chamando atenção para o modo abstrato de composição, manchas claras e escuras, signos espessos, indeterminação do espaço, da luz e do que viria a ser figural, que está apenas sugerido. Perspectivas incertas, estilo disforme e não-representação são, portanto, elementos que compõem a obra de Daumier, elementos que também estão presentes na obra de Constantin Guys, como se viu na apresentação de seus quadros até aqui.

Há uma inovação na perspectiva pois há dois processos de emolduração no *Autorretrato*, um comum, a moldura que delimita o espaço geral e outro voltado para o cavalete, para onde o olhar do pintor se direciona. O ícone do pincel está voltado para a figura do pintor e parece pintá-lo, a paleta de tinta parece ser parte do corpo do pintor (Detalhe). Estes elementos conceitualizam a figura do artista, que é consciente dos três procedimentos artísticos e que reflete sobre a arte. Há figurativizado no quadro os três processos da criação artística (composição, realização e modulação) ao mesmo tempo. Percebe-se que a figura do pintor parece estática, afastada do quadro, como se tivesse acabado de pintar e observasse em estado convalescente a própria obra (composição). Ao mesmo tempo, o quadro estando finalizado, entende-se o processo de realização; o

olhar do pintor para a obra indicia o pensar e o atuar sobre ela, a modulação. Se as palavras integram o corpo de Valery (e de todos os bons escritores) e o colocam em uma situação de inconsciência temporária, os elementos que servem de material para a pintura também perpassam o corpo do pintor. Não há intenção perante a verdadeira arte, ela nasce destes momentos em que, como declarou o narrador de Poe, o intelecto está eletrificado, o narrador do conto *O homem da multidão* parte para a rua em sua condição de *não-eu*, o que passa a conduzi-lo e a ser parte integrante, no caso das obras que constituíram a Modernidade, é o signo da arte, sem aquele caráter retórico, sociológico ou filosófico, que tanto contamina o fazer artístico, sem aquela imposição da natureza sobre homem:



Detalhe da Figura 5 (Autorretrato): parte 1

A imposição acima referida faz menção à concepção tradicional da natureza, que sofrerá uma modificação no processo de representação na Modernidade. A partir da obra dos autores que compõem a pesquisa, podemos contemplar essa reviravolta. No caso de Poe, a luz *natural* se vai (o sol se põe) e dá lugar à luz dos lampiões (luz artificialmente criada); em Constantin Guys, o jogo de sombras começa a possuir intenso valor estético, a paisagem é invadida por uma multidão, que a ela se integra; no terceiro capítulo veremos como este processo se dá em dois poemas de Baudelaire: *Correspondances* e *Le coucher du soleil romantique*. Voltando ao Autorretrato, no fundo do quadro, composto por sombra e cores estáticas, pode-se ver iconizados outros quadros e um busto. À direita há um retrato (Detalhe) que também apresenta elementos do estilo clássico compondo a linguagem irônica gerada pois, sendo o próprio quadro um retrato, um autorretrato, ele dispõe elementos clássicos ao mesmo tempo que os

procede de modos diferentes e os compõe de maneira abstrata, abstração esta que gera tensão entre o que se vê disposto no espaço e o modo como foi procedida a pintura.



Detalhe da Figura 5 (Autorretrato): parte 2

Toda a luz do quadro está no ícone da tela, isto acentua e reafirma que se trata de uma metapintura já que a luz na pintura pode ser compreendida como um dêitico na linguagem literária, aponta para dentro de si, apontando então para o próprio quadro. O fundo do que se pode chamar de *ateliê* é completamente negro, sem luz, a parede é marrom em alguns pontos. Esta cromaticidade indicia que neste espaço fechado tudo parece imóvel, tudo aquilo que o artista poderia experimentar pelas ruas, pelas cidades, liberto de espaços fixos permanece lá fora sem experimentação e esta não é a concepção artística da arte moderna, o que contribui para o caráter irônico do quadro. O quadro de Courbet passa a ser também, uma crítica, um ensaio pictórico, e muitos destes elementos irônicos e ensaísticos poderão ser encontrados no quadro de Courbet escolhido para compor o próximo capítulo.

O *Autorretrato* de Daumier dá descrições bem demarcadas acerca da totalidade de sua obra, é retrato não apenas do pintor como nos clássicos, é retrato do pintor e da pintura e isto eleva a obra a uma condição de ensaio; se o conto *O homem da multidão* pode ser considerado ensaio ficcional, este quadro também faz jus à definição. Podemos ver figurativizado um busto nos moldes clássicos entre a tela e o pintor. Como se sabe, Daumier também foi escultor e influenciou a escultura moderna pelo moa do livre de atuar em seus trabalhos que possuíam, como seus quadros, o poder da sugestão. A presença deste busto é também a consciência da integralização sistêmica, gêneros de naturezas diferentes convivem e o que os une é justamente a condição de signo que os compõe. Para explicitar os métodos e o estilo composicional de Daumier, pode-se destacar o quadro *Mãe e criança*, datado de 1865, anterior ao *Autorretrato* e justamente

por isto é preciso atentar, mais do que para o caráter cronológico, ao modo como um está dentro do outro:



Figura 6: Mãe e criança (1865). (40 x 33 cm). Honoré Daumier

Fonte:

[http://paintings.culturesite.org/\\_jpg/Honore\\_Daumier\\_Mother\\_with\\_Child\\_17621.jpg](http://paintings.culturesite.org/_jpg/Honore_Daumier_Mother_with_Child_17621.jpg)

O quadro *Mãe e criança* dá medidas claras do que foi a explosão da forma na pintura de Daumier, inclusive a explosão do estilo e dos métodos realistas, uma verdadeira deformação, opondo-se à construção exata da figura. Argan (2010) faz uma declaração sobre Daumier que coloca o conjunto de sua obra pelo menos um século à frente, ele relata que o Expressionismo (vanguarda do início do século XX) encontrou em Daumier um pioneiro de seus ideais. Muitas das características do Expressionismo que hoje são conhecidas e foram estudadas pela crítica já se faziam presentes nas obras

de Daumier, algumas delas são: distorção linear (característica que veio a ser marcante na obra de Edvard Munch), traços espessos, cores aplicadas de maneira intensa, preferência pelo sombrio e não pelos pontos de luz, entre outros.

No quadro há apenas indícios, sugestões, o que seria uma paisagem é uma profusão de pinceladas de tons escurecidos, a figura branca ao centro, sugerida pelo título como “mãe” é apenas uma forma advinda da explosão cromática do quadro, fica-se sem saber que ponto de vista interno tomar, se é que há. Ao que parece o ponto de vista pode ser tomado a partir de qualquer uma das indeterminações. Os tons escuros em volta da figura central, o azul da parte superior misturado ao negro, o negro se sobrepondo ao marrom e a um amarelo que insiste em aplicar sua força na parte inferior, são todos indícios de um caminhar para dentro, é a própria cromaticidade que dá movimento, e não a disposição das figuras. O que aparenta ser figural, o delineio do rosto, está apenas sugerido pois na verdade é preenchido pela mistura de cores onde a “mãe” não pisa, mas flutua, é como se no quadro tivesse sido colocado um pedestal cromático irregular advindo de um espaço completamente sombrio que expõe a figura composta por traços espessos, assinalando a inovação composicional:



Detalhe da figura 6 (Mãe e criança): parte 1

Ao centro há predominância do negro, aparentando uma força que atrai todo o quadro, isto indicia um conceito da arte em geral, somente ela se compõe e se descompõe, somente ela se faz e desfaz, o fim está nela, assim como o início, como se pode ver no detalhe. Sobre o negro indiciador de morte, fim, está o branco que toma toda a parte central, este branco é a própria possibilidade, a sugestão e não a afirmação. Deste branco que forma o ícone da mãe surge o que seria a criança, mesmo tom, mesmos traços. O ícone da criança foi recorrente nos artistas modernos, como foi dito, Baudelaire considerava o gênio metade maleabilidade da criança e metade rigidez do

adulto, Courbet pintou uma criança ao lado da tela central no *Ateliê do artista*, à extrema direita do quadro *Na rua*, de Constantin Guys pode-se ver o ícone de uma jovem que *caminha* para o interior do espaço, entre outros. O que este tema carrega de possibilidades para os procedimentos artísticos? A criança é aquele ser cuja mente está apta a receber informações novas sem se fixar em apenas uma possibilidade, é a própria infância que se opõe à rigidez dos métodos, o início espontâneo e autêntico, o vir a ser, algo que está susceptível a transformações.

Mostrou-se com este breve passeio pela obra de Daumier algumas razões para que ele fosse um daqueles pintores que construíram a Modernidade ao lado de Constantin Guys assim como suas forças composicionais que causaram explosões de forma, implosões de sentidos, de significância na pintura. Em suas pinturas pode-se perceber conceitos que compõem o grande quadro da arte moderna. Para que aproximemos os procedimentos e os conceitos de Baudelaire e Constantin Guys foram eleitos um quadro e um poema que saem das conhecidas analogias temáticas, percebeu-se que na analogia profunda, na significância advinda de seus semi-símbolos, o quadro *Mulher com lenço amarelo*, de Constantin Guys, e o poema *A uma passante*, de Baudelaire possuem procedimentos homológicos. A aproximação partirá do quadro, que um dos mais abordados pela crítica em geral para partir à análise do poema, isto confirmará a ideia descrita por Baudelaire de que o conjunto de “croquis” de Constantin Guys são um imenso poema colocado nas mãos do crítico.

## 2.2 A passante de Constantin Guys



Figura 7: Mulher com lenço amarelo (1860-1864). (Pena e aguada cinza; aquarela 21,3 x 14,3 cm). Constantin Guys  
 Fonte: (BAUDELAIRE, 2010, p. 37)

Como outros croquis de Constantin Guys, *Mulher com lenço amarelo* aparenta simplicidade e acuidade no delineio dos desenhos, parece captar apenas silhuetas pobres de cores, o que pode levar o leitor a distanciá-lo da linguagem pictórica, mas é justamente na sutileza de captação das imagens é que está a genialidade daquele que captou o espírito da vida moderna. Neste croqui houve a captação do fugidio em dois temas recorrentes nas composições de Constantin Guys: a mulher e a moda. Compreender de que modo estes temas são transfigurados e passam a atuar como signos é parte importante do trabalho analítico do leitor de arte e elevam o objeto a uma condição que vai além de apenas dado histórico ou sociológico, dados que afastariam o olhar do objeto estético.

Neste quadro há um construto de iluminação e sombra, os riscos que formam o ícone de vestido são como a sintaxe e a ondulação rítmica de um poema e impulsionam o olhar do leitor, estabelecendo conexões com o movimento e a aceleração impressos pela vida moderna que, na opinião crítica de Baudelaire, o artista deveria captar. O que se observa é a iconização de uma mulher segurando a barra do vestido e aqui está um

dos índices impactantes de movimento que perpassa toda a parte central do croqui, é nas linhas que compõem o desenho do vestido (sintagmas composicionais) é que se percebe um movimento da direita para esquerda uma vez que os pés da figura parecem fixados como se ela fosse uma escultura, fixa e imóvel. Sendo assim, um dos movimentos do quadro não está nos pés, mas na direção do olhar da mulher e nas linhas que compõem o vestido. Este movimento regerá todos os ícones no croqui e apenas um parece apontar para uma direção contrária criando um movimento em espiral: o próprio lenço amarelo.

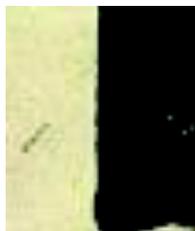
Há um relacionamento lúdico entre pintura e escultura, entre elas, duas formas de apresentação pontualmente podem ser destacadas: o elemento retangular totalmente desreferencializado e sem cor sobre o qual ela “pisa” (Detalhe) como se fosse a base de uma escultura, é dele que surge a figura central verticalizada, é este elemento que parece fixar aquilo que há de delineado e o que apresenta caráter de puro desenho, ou seja, o figural neste quadro é apenas uma parte imóvel que serve de suporte para aquilo que realmente impulsiona a arte. Sendo assim, o vestido adquire vida, ele é uma verdadeira nuvem de signos composta de linhas segmentadas de maneira disforme que esparge do centro do quadro e parece dar forma, por seu caráter de elemento sem início, sem meio e sem fim (infinito), a tudo o que está à sua volta:



Detalhe da Figura 7 (Mulher com lenço amarelo): parte 1

Ao fixar a figura central, que é iconizada ao leitor por alguns traços como o perfeito delineamento do rosto e dos pés e das mãos, percebe-se o modo como eles atuam indiciando natureza estética enquanto, na vestimenta e nas manchas que se espalham pelo restante do espaço, encontra-se a delineação do dinâmico e entre eles ocorre uma tensão, de modo que o vestido atua com aparente desprendimento total da figura e de qualquer superfície, adquirindo vida e movimento por si só, desencadeando um processo produtor de metáforas. A divisão do croqui é marcada exatamente ao centro, e também age como se “cortasse” a figura ao meio, fazendo espargir dela seu próprio interior, um interior rico de significância, indiciando também que se deve olhar para os planos profundos da obra e deixar que a superfície vá se desfazendo. Tanto o

ícone do vestido quanto os traços da figura (rosto, braço, mão e pés) não apresentam cor em seus interiores, apenas as linhas que os contornam são negras, provocando outra tensão também apresentada na divisão cromática do croqui (Detalhe). Bem ao centro há uma clara divisão acentuada de cores: do lado direito, o preto; do lado esquerdo, predomina a cor branca. Destas cores primárias e aparentemente incapazes de produzir linguagem por si sós, a pintura de Constantin Guys se destaca pelo modo como é capaz de gerar significância por meio da ação de poucas cores, a geração maior de sentidos na obra do pintor está neste caráter de interação das linhas, do esfumado, do abstracionismo das formas, procedimentos que também o colocam além de seu tempo:



Detalhe da Figura 7 (Mulher com lenço amarelo): parte 2

Esta divisão, onde o movimento das formas segue para a esquerda e, portanto, do espaço negro para o espaço em branco, indicará ao leitor o modo genial com que Constantin Guys trabalha com cores que parecem não exercer qualquer ação no espaço. No espaço em branco (à esquerda) há imagens que aparentemente refletem a figural central como se fossem sombras que seguem exatamente seu ângulo de visão, elas conceitualizam uma mudança de caráter mimético pois, sendo as sombras à esquerda formas similares às da figura central, elas mostram que arte nada representa se não a si mesma, reforçando, para usar a expressão de Foucault (2016), a presença de similitude. A similitude não é o declarado, o que a forma diz, é o não dizer, no sentido de não apresentar claramente as figuras. Surgem sugestões, processos metonímicos diante dos olhos do leitor. Foucault (2016, p. 58) descreve a questão de semelhança e similitude descrevendo: “A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar”. Pode-se traçar uma linha perpendicular do ícone de olho da figura central até o que seria uma terceira forma de si mesma, que parece fugir dos limites da moldura e nos faz questionar se são outras formas ou formas

da figura central, isto afirma o conceito de Foucault pois o que ganha movimento, o que circula é o próprio parecer ser. A pintura de Constantin Guys adiantou questões pictóricas como aquelas que Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Magritte (1898-1967) buscaram, a quebra entre assemelhar e afirmar. Isto dá valor estético ao rosto bem desenhado aqui disposto e indicia apenas uma das perspectivas pois nos quadros do pintor não há apenas um ponto de vista interno:



Detalhe da Figura 7 (Mulher com lenço amarelo): parte 3

Observa-se, dentre a figurativização da mulher e de toda a movimentação do vestido, uma ausência de cor onde o negro (em forma de linha) delimita completamente o espaço em branco. Nesta tensão do negro com o branco é que se vê gerada a vida dentro deste espaço aberto que sugere uma rua pelo branco à esquerda, um espaço que permite a livre movimentação, não prende o artista nem seus pincéis a espaços fechados nem seu fazer artístico; o negro à direita poder-se-ia dizer que é ícone de uma parede ou um muro, mas esta ideia é desfeita quando se penetra nas minudências do quadro. Uma verdadeira combustão é gerada a partir do diálogo entre estas cores que parecem ser completamente distintas, mas que passarão a ser índices importantes para tudo o que está disposto à direita da figura central e também à esquerda. Os elementos que a princípio aparentam ser apenas borrões passarão a gerar linguagem dando valor estético e credibilidade pictórica a todo o quadro.

As cores predominantes no quadro, o branco, o preto e o amarelo, possuem algumas características descritas por Kandinsky (1987): o branco apresenta resistência, ausência de som porém, deixa espaço para possibilidades (nascimento) e para um movimento excêntrico; o negro não apresenta possibilidade (morte), possui movimento concêntrico; o amarelo é uma cor quente, de movimento centrífugo, que aponta para o

espectador mas que também se espalha por todo o espaço. Neste caso, o lenço aponta primeiramente para si mesmo e depois para o negro e para o cinza que compõem as formas irreconhecíveis à direita como setas e aqui se inicia o processo de desfigurativização desencadeado pelas formas e pela indistinção dos contornos:



Detalhe da Figura 7 (Mulher com lenço amarelo): parte 4

A cor amarela é tipicamente quente e excêntrica, ela se lança em direção ao leitor atingindo diretamente os olhos já que se destaca tanto por sua disposição no espaço quanto pela distinção de força e movimento em relação às cores que o cercam. Observa-se que o amarelo está disposto sobre o branco e o negro, ela toma para si um vácuo deixado pela contenção e resistência das duas cores predominantes e se impõe, ele vai contra o movimento que foi instaurado na primeira instância. O ícone de lenço passa então a indiciar o processo de abstração e de desfigurativização empreendidos. Dos traços bem delineados que compõem a figura ao centro surgem borrões que invadem a parte negra à direita, é como se o negro consumisse o figural, onde, da união com o branco, surgem formas esfumaçadas e acinzentadas e pode-se perceber o delineio indefinido e do rosto da figura central, é como se a figura tivesse sido absorvida pelo negro, processada para que ficasse dela apenas a forma, como se pode ver no detalhe:



Detalhe da Figura 7 (Mulher com lenço amarelo): parte 5

Deste processo, é como se os signos advindos passassem a possuir um caráter completamente desfigurado, sendo lançados no sentido do movimento primeiro impresso pela figura central (para onde ela “caminha”) e aqui, o exato delineio do rosto e dos olhos, que apontam para o espaço em branco à esquerda, adquire valor estético por indiciarem as formas resultantes da desconstrução do figurativo, do referencial. Esta desconstrução é a própria transformação das coisas do mundo de onde a arte tira seu material, elas são lançadas a um vazio e são também esvaziadas de sentido, o artista é aquele que dá sentido(s) a este processo. O que se vê à esquerda são verdadeiras sombras do que há de mais próximo do referencial no croqui, do que há de melhor delineado e definido, o que caminha junto e na mesma direção do referencial são formas indefinidas:



Detalhe da Figura 7 (Mulher com lenço amarelo): parte 6

Mostrou-se com este quadro de Constantin Guys e com os anteriores, recorrências em seus modos composicionais quando sua obra é vista em panorama. De modo semelhante pode-se perceber recorrências conceituais com Edgar Allan Poe, recorrências que foram vistas e descritas por Baudelaire em seu laboratório composicional que era aparentemente solitário, mas que analisados conceitualmente, demonstram que a aparente solidão era uma atitude crítica que o permitia observar todas as inovações que vinham ganhando forma desde Poe. Por meio das considerações colocadas acerca do quadro *Mulher com lenço amarelo*, percebeu-se que havia entre ele e o poema de Baudelaire *A uma passante* muito mais do que as conhecidas analogias. Estas analogias deixam de ser mera semelhança quando se percebe que o poema em sua constituição interna possui procedimentos que tornam os dois homólogos. Passemos então ao poema.

### 2.3 O olhar do flâneur a uma passante

O objetivo deste subtítulo é analisar os procedimentos construtivos de concepções da Modernidade partindo da leitura analítica do poema *A une passante* do livro *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, e estabelecendo homologias estruturais com o quadro de Constantin Guys intitulado *Mulher com lenço amarelo*. A análise partirá da aproximação de dois sistemas aparentemente distintos para demonstrar que em suas constituições internas, portanto formais, aproximam-se, apoiando esta aproximação nas percepções de Baudelaire no ensaio *O Pintor da Vida moderna* (2011) onde o crítico compreendeu a genialidade dos *croquis* de Constantin Guys perante as

observações dos salões (1845; 1846; 1855; 1859) em que poucas foram as inovações artísticas compreendidas. A análise se apoiará no poema em sua língua original (francesa) pelo estudo privilegiar as imagens advindas do estilhecimento sógnico nas camadas do poema e da constituição dos signos icônicos. A leitura evidenciará a mútua iluminação que ocorre entre estes dois sistemas, integrando os hieróglifos<sup>6</sup> (leitura microestrutural) ao quadro de Constantin Guys, o que justifica uma leitura com bases intersemiótica visando o signo que perpassa todo e qualquer trabalho artístico gerando linguagem. Neste sentido serão utilizados alguns críticos como Octavio Paz (2012) adotando sua concepção de ritmo e movimento sógnico, Aguinaldo José Gonçalves (1994) para integração sistêmica, entre outros.

Foi por meio do mergulho nas camadas profundas do conto de Poe e nos quadros de Constantin Guys que o poema *A une passante*, de *As flores do mal* foi se mostrando homólogo. Este poema compõe a parte intitulada *Quadros Parisienses*, onde se encontram poemas escolhidos por grandes críticos. Alexandre Barbosa (2005), elegeu *O cisne* como poema-chave para demonstrar as inovações estilísticas de Baudelaire, a chamada *linguagem inaugural* que afastou da obra e do poeta qualquer vestígio romântico ou pós-romântico; Aguinaldo Gonçalves (1994) elegeu o poema *Os cegos* para demonstrar a originalidade do poeta ao compor nas formas tradicionais desfazendo-as internamente, onde a ruptura que se dá reside no estilhecimento e na tensão sógnica. O poema *A une passante* comporá uma homologia entre três sistemas aparentemente distintos: conto, pintura e poesia.

O poema de Baudelaire é como uma implosão advinda do caráter semi-simbólico que permeia as camadas mais profundas, é como se uma força pressionasse a forma fixa e conduzisse os signos para uma dimensão externa por meio do desmanche das imagens e, também, por meio de uma ressignificação dos signos. Esta ressignificação implica na utilização de signos que aparentam possuir os mesmos significados postulados pelas escolas anteriores, mas que, na interação com os outros elementos do poema, adquirem nova significância. Este fervilhar seria visto e compreendido mais tarde por Mallarmé, que pôde compor sem formas fixas, privilegiando um trabalho intenso com a linguagem. Será adotada a tradução de Guilherme de Almeida no livro *Flores das Flores do mal*:

---

<sup>6</sup> Refere-se às menores instâncias do signo em sua condição de substância (semas, femas). O signo artístico perde referências diretas. A leitura que busca respostas das microestruturas evita a semantização do trabalho de arte.

### À une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!  
(BAUDELAIRE, 1968, p.101)

### A uma passante

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa  
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.  
Eu bebia, como um basbaque extravagante,  
No tempestuoso céu do seu olhar distante,  
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade  
De um olhar que me fez nascer segunda vez,  
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!  
Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,  
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!  
(ALMEIDA, 1944, p. 95-97)

No conto *O homem da multidão*, de Poe, a olhar do narrador vai da instância interna (espaço fechado, fixo) até chegar ao espaço oracular, a rua, para então se fixar na singular figura que perseguirá. O movimento destas observações assemelha-se à visão do eu-lírico no poema *A une passante*, assim como ao olhar de Constantin Guys e a perspectiva do quadro *Mulher com lenço amarelo*. O narrador, o olhar do pintor e do

eu-lírico precisam elucidar imagens que passam de forma rápida e que lhes são apresentadas metonimicamente. A figura nobre captada e descrita na primeira estrofe movimentava-se até que foge do raio de visão na terceira estrofe e se encaminha para a escuridão, dando origem aos questionamentos e constatações apresentadas. Isto mostra que a quebra do tema do amor é feita. Aparentemente, o poema fala de um encontro com a mulher amada, mas desse aparente tom de avivamento e euforia, o que ocorrerá na verdade é morte, o fim da *femme*.

Como outros poemas de *As flores do mal*, *A une passant* é um soneto e segue todas as regras tradicionais de composição aparentando ser uma construção poética comum, porém, é no trabalho com o signo, e de maneira ainda mais profunda, na microestrutura, é que se encontra a genialidade de Baudelaire em inovar nos moldes antigos, o que também designa um processo de bricolagem onde quem passa diante dos olhos do leitor é a própria Modernidade. O leitor do poema passará por experiências sinestésicas criadas pela linguagem, experiências que se assemelham ao poema *Correspondances*, que é anunciador e catalisador deste processo.

Do espaço inicial “La rue” o eu-lírico vai gradativamente focalizando a figura observada, passando a possuir um movimento centrípeto de caráter interno, absorvendo tudo o que foi captado do espaço oracular, lançando para dentro de si mesmo, para a microestrutura (semas e femas) o que foi observado. Esta dimensão centrífuga é, entretanto, interna ao eu-lírico, que se vê em meio aos ruídos daquele espaço, levando os olhos do leitor para dentro do poema. As repetições do som [a], em seus atributos de abertura e oralidade no primeiro verso, dão um tom de abertura ao espaço do poema, imprimem um espaço em branco propenso ao surgimento artístico, um vazio preenchido por um turbilhão rápido de sons. Não há figuras neste espaço, apenas sons compõem a rua no primeiro verso, já que os sons são os componentes formadores e o impressores de movimento a um poema. Kandinsky (1987, p.60), ao tratar sobre a ação das cores, escreveu: “A cor é a tecla; o olho, o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas que, ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa”. É importante notar o modo como o pintor e teórico de arte Wassily Kandinsky via as cores nos sons e os sons nas cores, podendo-se substituir cor por som sem mudar a percepção do crítico. Havia nele um olhar completamente semiológico que não dissociava os materiais artísticos, é por meio deles que o artista alcança a alma do leitor, portanto, esta visão de Kandinsky em *Do espiritual na arte* (1987) é de suma importância para uma pesquisa que se propõe a penetrar no universo homológico da arte.

Os sons vibrantes, assim como a multidão de signos se movimentando e criando tensões ao se tocarem (na relação sintagmática) são iconizados pela repetição em [r] e isto dá início a uma significação paradigmática. A personificação da rua doa vida ao espaço artístico moderno e isto dá liberdade para que a multidão de novas possibilidades de trabalho com os signos se concretizem, permitindo uma maior movimentação no construto de imagens:

*“La rue assourdissante autour de moi hurlait.” (1.1)<sup>7</sup>*

A moldura “La rue”, apresentada e descrita no primeiro verso, delimita o espaço com um ponto final. Esta delimitação indicia ao leitor a importância da pontuação como um marcador importante para a visão estrutural do poema. É na rua que se encontra o flâneur (assim como o narrador de Poe e a perspectiva de Constantin Guys), uma figura incógnita perto da multidão e dos passantes, é neste espaço oracular que os olhos do eu-lírico encontrarão todo o seu arcabouço de observações que serão apresentadas por meio de fagulhas semi-simbólicas. É também deste espaço que o leitor passa a estar em meio às sensações do eu-lírico, sentindo-as na mesma intensidade com que são sentidas pelo “moi”, o eu presente no poema. O eu-lírico se vê cercado pelo barulho ensurdecedor da rua, dando início a uma verdadeira profusão sinestésica que irá do ouvir ao ver. Percebe-se que o pronome pessoal adquire função de dêitico pois “moi” é um apontamento do próprio poema para si mesmo, é como se todo aquele turbilhão de sons estivesse em volta de “mim” . Este “eu” se posiciona e se apresenta ao leitor encaminhando assim o olhar à impessoalidade do segundo verso que inicia com adjetivos que adquirem personalidade apenas no terceiro.

Deste espaço vazio permeado apenas de sons surge lentamente o invólucro que cobre a figura apresentada de forma gradativa no segundo e terceiro versos. Do segundo verso da primeira estrofe até o primeiro verso da segunda, ocorre um processo gradativo de delimitação e de fixação da figura central na memória do eu-lírico. Da vida e movimento demonstrados quando ela surge, ocorrerá por fim um processo de abstração e um desmanche da figura, que desaparecerá completamente na escuridão indiciada pela terceira estrofe:

---

<sup>7</sup> Será adotada esta indicação onde o primeiro número refere-se à estrofe e o segundo ao verso correspondente.

“*Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse*, (1.2)

“*Une femme passa, d'une main fastueuse*” (1.3)

O segundo verso possui uma repetição de consoantes nasais [n], e oclusivas [g] e [d] que iconizam um bloqueio da própria aceleração no ritmo em relação ao primeiro verso e iconizam também a fixação do olhar. Em meio à multidão, uma figura ainda desconhecida começa a ser delineada e o olhar do eu-lírico é completamente absorvido. O eu-lírico descreve o objeto estético tanto externamente quanto internamente. A captação do panorama externo se dá pelos signos “*Longue, mince, en grand deuil*”, onde a exteriorização nos é apresentada por uma abertura nos sons; já a captação de um mergulho ao interior do objeto, onde o eu-lírico capta até mesmo um sentimento é apresentando pelos signos “*douleur majestueuse*”, e percebe-se que, da abertura dos sons nos signos que apresentam o exterior, ocorre um fechamento por meio da repetição do som [u] dando tonalidade à imagem do luto.

Os olhos do leitor são direcionados a uma terceira pessoa “*Une femme*”, que se torna figura central em um percurso até o fim do segundo quarteto. A repetição de [e] enfatiza a presença da figura, é como se, à imagem, fossem atribuídos traços vivos de amarelo; o mesmo ocorre com o olhar do leitor do quadro *Mulher com lenço amarelo*, onde a figura em destaque é um ícone de mulher em movimento que passa “agile et noble”, tão ágil quanto um flash de luz onde ambos artistas flagraram o momentâneo e transitório elevando-os ao conceito de eterno por meio da forma artística atribuída e apresentada. Os invólucros que cobrem a figura central são apresentados por meio de adjetivos que fazem emergir uma mulher, instaurando um processo metonímico (da parte para o todo) que a abstrai, é como se os pedaços fossem sendo juntados lentamente, assim como o ritmo do segundo verso, para formar a figura feminina. A pontuação (vírgulas) também contribuem para este surgimento metonímico da figura.

Há uma repetição de vogais abertas ao longo do verso [e] e [a] que iconizam a agilidade com que a mulher passou, elas imprimem naturalmente um ritmo rápido. Não há verbos nos dois primeiros versos, o movimento das imagens só se inicia no terceiro verso do primeiro quarteto com o verbo “passa”, que em francês corresponde ao pretérito perfeito do verbo passar, não deixando dúvidas do acontecimento: ela “passou”. O tempo do verbo indica também o modo rápido com que a mulher passou diante dos olhos do eu-lírico, tanto ela quanto o vestido, que é parte importante no

movimento e na ondulação rítmica do poema, foram flagrados e passaram a revelar mais do que temas, verdadeiras imagens de onde será extraída a parte eterna da arte e, sendo um poema, esta parte eterna ganha vida na cadeia sonora.

O quarto verso do primeiro quarteto é como uma onomatopéia dos sons produzidos pelo vestido: “*Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*”. A onomatopéia se dá pela iconização de passos da repetição nasal [ã] aliada à constrição provocada pelo [l] que dará um caráter rítmico rápido que será cessado no próximo verso: “*Agile et noble, avec sa jambe de statue.*”. A pontuação (ponto final) indica aqui a maneira como o olhar do eu-lírico capta um congelamento brusco da figura que passará a existir dentro de si para desaparecer por completo no início do primeiro terceto. Esta parada se dá, além da pontuação, na quebra de repetições sonoras que encontrará em “*statue*” uma ausência de sonoridade e um obscurecimento das imagens por meio da tonicidade de [u].

Há ainda oposição semântica dos termos, “*agile*”, que se refere a algo vívido, que se move de maneira rápida, ligado pela preposição essencial “*avec*” a “*sa jambe de statue*”, onde “*statue*” dará o tom de ideias contrárias do mesmo objeto já que uma estátua é algo imóvel em sua materialidade e é ao mesmo tempo, na concepção clássica e romântica, representação de algo. O *enjambement* entre o fim do primeiro quarteto e o primeiro verso do segundo quarteto, marcado pela pontuação (ponto e vírgula) coopera para a montagem gradativa do quadro, que desaparecerá logo em seguida. A passante passa então a ser representação mental de algo, não uma representação no caráter mimético clássico, mas sim uma representação de sua morte como figura e o que resta na microestrutura semi-simbólica, passa a construir relação de semelhança a algo maior, que é a própria arte, semelhança também indiciada pelos semas do signo “*noble*”. A nobreza a que se refere este signo é transsubstanciada dos elementos químicos abundantes na natureza cujos átomos não reagem nem se relacionam facilmente com outros; a arte é em si um objeto, construtor tanto de si quanto de qualquer teoria que se pretenda propor, como os elementos nobres, ela é capaz de conviver com outros objetos sem a eles se misturar ou se confundir.

A representação mental do que antes possuía caráter visual no “eu” do poema será demonstrada pelos versos que seguem. Deste ponto, o eu-lírico se apresenta novamente mas ocorrem experiências sinestésicas que não são mais ligadas à visão e à audição, a figura foi absorvida, bebida (paladar) pelo “eu” em um processo metafórico

indiciado nos aspectos semânticos da estrofe e que são gerados das metonímias dos versos anteriores:

*“Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, (2.3)*

*Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, (2.4)*

*La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.” (2.5)*

A metáfora nestes versos se dá por meio de elementos semanticamente impossíveis de se ligarem na gramática linguística e que são unidos no verso por uma preposição de lugar “*je buvais...dans son oeil*” “eu bebia...no seu olhar”, passando assim, a gerar significância e relação de sentido pois aqui ocorre o início do desaparecimento da figura central, e deste processo o que restará será apenas aquilo que o olhar captou, passando a existir apenas dentro do “eu”, sendo portanto um construto metafórico do próprio objeto estético, o olhar é o espaço artístico, é o lugar onde o artista dispõe e delinea as formas. Pode-se dizer que este verso possui elementos conceituais na obra de Baudelaire já que, tanto em seus escritos críticos quanto artísticos, o autor privilegia a forma sobre qualquer captação temática, que só gerará vida se a substância de conteúdo estiver em harmonia com a substância de expressão.

A partir do momento que a figura da passante se torna estática, nos três versos que seguem, o “eu” do poema se apresenta novamente “*Moi*” e ocorre um processo de entrecruzamento lexical que gerará uma imagem maior- o ato de “beber”- para onde todas as imagens subordinadas a ela pelas relações sintáticas serão absorvidas em um fluxo composto pelos resíduos semi-simbólicos e não pela simples relação sintagmática. No verso “*La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*” percebe-se que os signos se contrapõem semanticamente, e que a frase que compõe o verso é subordinada à oração principal. O *qui* (que) possui a mesma função nas duas orações, na primeira oração os signos *doçura* e *fascinação* integram um mesmo conjunto semântico, criando a expectativa de manutenção desta integração. Na segunda oração a manutenção é quebrada quando se unem os signos *prazer* e *morte*. O processo de metaforização se dá no poema pela oposição aparente dos signos “*fascine*”, que é o fato de exercer domínio somente utilizando o olhar sendo, portanto, uma imagem eufórica; e do signo “*tue*”, que possui apenas semas disfóricos, de destruição e degradação. Unidos os semas de “*fascine*” com “*tue*” por meio do aditivo *et*, eles passam a gerar vida a partir da degradação, da morte do figurativo. Levando em conta a interação dos signos, o signo

da morte já está no segundo verso do poema quando, na apresentação metonímica da figura, o eu-lírico descreve “*en grand deuil*” “Toda de luto”. Antes mesmo de ser figura, sua morte já fora anunciada.

O jogo de luz e sombra presente aos olhos do eu-lírico que observa a passante está iconizado desde o primeiro verso com a luminosidade atribuída à rua e à figura em destaque. Tudo isto passa a ser apenas negro e sombras no primeiro verso da terceira estrofe quando, da observação clara da “femme” surge o escuro com a tonicidade de [u] em *statue*. O gradativo desaparecimento da figura em meio à escuridão, assim como seu lançar à eternidade, estão também iconizados nos três pontos que separam os signos, eles são mais do que uma longa pausa, iconizam separação e ao mesmo tempo junção de luz e sombra, um jogo dialético travado entre leitor e arte onde o leitor deve ser o mais poético possível em suas descrições:

“*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté*” (3.1)

A explosão de luz nos signos “*Un éclair*”, iconizados pela obstrução e sonoridade do encontro de [c] e [l] que se misturam ao branco e ao amarelo das assonâncias e aberturas em [a] e [e] ocasionam implosão de luz do verso. Esta formação de luz ocorre partindo da articulação média do som [â] em “*Un*” e percorrendo um caminho que formará a imagem da implosão, fazendo surgir um amarelo estridente partindo do semifechado [ê] no primeiro “e” de “*éclair*”, que ainda é uma mistura de branco + amarelo, abrandando o modo extrínseco como o amarelo atua aos olhos do leitor, partindo para uma maior abertura em [é] sustentada e impulsionada pela tensão criada em [cl], que gerará um amarelo puro, vivo e de caráter centrífugo apontando para o leitor e sendo portanto um índice do esvanecimento total da figura. É como se o poema dissesse “daqui em diante, apenas fagulhas poderão ser vistas”. A figura em destaque desaparece, foge rapidamente do olhar mergulhando no negro produzido pelo [u] e nas repetições fechadas do som [i] que demonstram o cair gradativo da escuridão em “... *puis la nuit!*”. A partir deste ponto um tom negro assume forma. Em “— *Fugitive beauté*”, pode-se observar ainda este jogo de luz x sombra por meio do [ê] fechado que se opõe à abertura e ao lançar de luz do [é] em “*éclair*”, instaurando uma cromaticidade que adiciona negro ao amarelo instaurando um tom crepuscular ao verso. O esquema de aliterações segue um parâmetro por todo o verso onde o sonoro indica luz e o surdo indica sombra:

F = surda; g= sonora; t = surda; v= sonora; B= sonora; t= surda.

Desse jogo de luz e sombra que acompanha os sentidos do poema surge um questionamento, uma pergunta é feita aparentemente à mulher, mas como se mostrou na análise até aqui, a mulher como figura foi desfeita, ela se torna *beauté* (Belo), a própria arte. Esta pergunta é direcionada à própria arte e rompe com o tempo, a pergunta é feita ao Belo e passa a ser eterna. Há um quiasmo nos quatro últimos versos que se dá pelo seguinte esquema: *Te-je; j'-tu; tu-je; toi-j'*. Pode-se dizer que há, por meio deste quiasmo, a relação do eu-lírico com a própria arte ou, do receptor com a arte. Isto abre caminho para ir mais longe na possibilidade da relação: levando em conta o rompimento do verso experienciado mais tarde por Mallarmé, pode-se dizer que é uma relação do próprio poema enquanto linguagem com a arte. O último verso é marcado pela oposição temporal: “*Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !*”. Esta oposição temporal subjuntivo x indicativo está separada pela pontuação em dois hemistíquios que marcam a dúvida e as incertezas do eu-lírico *versus* a autenticidade da arte.

No poema, o transitório e a flagração do momentâneo convivem na harmonia entre o ritmo e as palavras, é como se os signos fossem captados e absorvidos pelo trabalho de arte, para serem posteriormente, lançados à eternidade. A indagação do eu-lírico na terceira estrofe do primeiro terceto “*Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*” parece se referir apenas ao ícone em destaque (“*une femme*”) mas é no construto, na arquitetura do poema em todas as suas camadas que a resposta pode ser alcançada. O poema em si é um observador, é dele que parte a perspectiva do leitor, que será perpassado pelo modo sinestésico com que as formas são procedidas, a passante se movimenta por todo o poema e jamais deixará de se movimentar, esse caráter fugidío é metáfora da arte, iconizando ao mesmo tempo seu caráter eterno.

#### 2.4 Baudelaire, foz e voz da modernidade

Após feitos os tricôs de pensamento crítico de Baudelaire relacionando-os a outros autores, começará aqui uma leitura de seus próprios poemas e o modo como ele absorveu todo esse panorama compositor da Modernidade e os imprimiu em suas obras, mas para isto é preciso começar “do início” e é por isso que será levantada a análise do

primeiro poema de *As flores do mal (Ao leitor)*<sup>8</sup> para mostrar o modo como, tanto os conceitos dispostos pelos poemas no livro em si quanto aqueles descritos pela crítica

---

<sup>8</sup> Au Leteur

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont ches;  
Nous nous faisons payer grassement noscais,  
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berne longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous nous  
Objetos auxiliares répugnants nous trouvons des appas;  
Chaque jour les l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Ausi qu'un débauché pauvre qui baise et mange  
Le sein martyrière d'une antique catin,  
Nous volons au passage un plaisir clandestin  
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, with un million d'helminthes,  
Dans in cerveaux ribote un peuple de Démons,  
Et, quand nous respirons, the Mort in poumons  
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.

Si le violé, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'é pas encor brodé de leurs plaisant dessins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les  
serpents, Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, mais méchant, plus immonde!  
Quoiqu'il ne poisson ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre in débris  
Et in a balement avalerait le monde;

C'est l'Ennuï! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
- Leitor de hipócritas, - mon semblable, - mon frère!  
(BAUDELAIRE, 1968, p. 43)

baudelairiana estão presentes neste poema que é uma verdadeira profissão de fé. O poema não está dentro dos seis capítulos que compõem o livro e pode parecer algo anexo e sem importância para o conjunto mas pensar neste sentido é se deixar levar pela ironia que o compõe desde o título. *Ao leitor* é um autorretrato da obra e do pensamento multiformatado de Baudelaire, é a própria obra se apresentando ao receptor. Como Daumier, neste poema Baudelaire *pinta* algo de autofágico, digressor. Se o *Autorretrato* de Daumier e o quadro *Na rua*, de Constantin Guys fornecem recorrências de suas obras, o poema *Ao leitor* se assemelha a eles no sentido crítico e auto representativo e, por possuir teor crítico, não deixa de indiciar um processo antropofágico.

A idéia de uma força centrípeta aprisionando a vida moderna é desenvolvida logo no primeiro poema de *As flores do mal* (*Ao Leitor*) cuja primeira edição não pôde ser publicada em 1857. Este contato com o receptor ocorre de maneira semelhante na publicação posterior da obra em 1860 com o poema *Epígrafe para um livro condenado*. Além de estabelecer uma inovação na relação obra<->leitor, que mais tarde seria retomada na narrativa pelo grandioso Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás de Cubas* (1881) de forma explícita no texto que antecede o primeiro capítulo também intitulado *Ao leitor*, por Manuel Bandeira em *Libertinagem* (1930), pelo poeta Carlos Drummond em *A rosa do povo* (1945), entre outros, apenas para ilustrar os laivos que a poética baudelairiana alcançou, também estabelece o tom da obra (da lira), demonstrando o *spleen* (tédio) do eu-lírico em relação ao mundo e ao romântico, demonstrando que o leitor (o receptor) divide deste tédio cravado no sentimento e na alma.

O poema *Ao leitor* é como um cilindro imantado que atrai as fagulhas de signos que percorrem toda a obra, é um átomo com toda a força eletromagnética de atração que a palavra baudelairiana possui. Em volta de si percorrem raios de luz que iluminam os labirintos e florestas escuras de símbolos (iconizados também pelo poema *Correspondências*), que são na verdade semi-símbolos pois não se apresentam de forma explícita, levando os olhos atentos não apenas à isotopia do poema mas focalizando toda a obra, levando o leitor a um passeio pelo conjunto de poemas dispostos em seis partes mais uma com poemas acrescentados à edição póstuma. Estrofes com rimas ricas originalmente, porém algumas traduções as transformaram em rimas pobres, sendo esta uma das razões pela apresentação e análise do poema na língua original (francês). O ritmo lento do início dos primeiros versos das duas primeiras estrofes enfatiza a

condição humana em si e em relação à arte e são indícios do jogo simbólico tanto do poema quanto da obra, uma crítica ao estrabismo da crítica e do leitor comum.

A figura de Satã se opõe e se equivale ao mesmo tempo à Santíssima Trindade, é **Trimegisto** em *Ao leitor*, está presente no procedimento criativo juntamente com a alma do poeta, possuindo a força da criação do eu-lírico que reside na negação e na quebra com aqueles temas cristãos (clássicos). Todas as formas da criação fazem imagem e semelhança de si e deixam de ser temáticas, é a própria união entre o plano de expressão e o plano de conteúdo (a palavra do poeta é a forma e vice-versa), mostrando que o objeto possui na face da expressão a mesma face do conteúdo, é esta também uma das razões por que Walter Benjamin dedicou um capítulo de seu livro *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* aos temas de Baudelaire. Pode-se sustentar, por meio deste único signo, a relação de criação de toda e qualquer obra de arte onde o que dá impulso é a linguagem pois é na linguagem da própria obra que estão os caminhos de possíveis interpretações, até mesmo a pintura só é reconhecida como arte se produzir linguagem. As chaves dos símbolos de Baudelaire divagam pela obra, é preciso mergulhar fundo no enraizamento criado pelas flores e examinar as recorrências nos sulcos mais profundos e expressivos do signo, a arquitetura da obra permanece movediça e quando o leitor pensa ter estabelecido algo concreto vê-se envolto em areia movediça. O poema traz em si elementos residuais, fragmentos estilhaçados do poético a partir daquilo que ocorreria no conjunto da obra. Ao se ler o texto baudelaireano, espécie de profissão de fé da modernidade denominado *O Pintor da Vida Moderna*, o que se nota é a tematização do que é figurativizado no livro *As flores do Mal*.

Walter Benjamin (1989) questiona se há uma arquitetura de *As Flores do Mal* e um dos caminhos que podem levar a possíveis arquiteturas está no que o crítico Baudelaire produziu entre visitas aos Salões, óperas, museus em geral, nos artistas anteriores como Edgar Allan Poe, em que Baudelaire percebeu a pureza da poesia viva e pulsante por si só, uma metaarte, Cortinas se abrem, o céu surge de maneira crepuscular, começa a criação do mundo artístico de *As flores do mal*, é por este vivo pilar que a vida é sustentada, o leitor começa a caminhar por uma floresta de símbolos únicos, mergulha em um rio invisível cujo fluxo é perpassado por palavras (signos), formando frases que são uma correnteza, convidando o leitor a pensar se desaguará e onde...percebemos então que observar o fluxo de signos é mais importante que indagar aonde sobre um possível começou ou fim. As melodias (a camada sonora) não dizem respeito ao exterior, elas surgem da alma, dos femas que se encadeiam nos versos, a palavra poética

pode se atrair ou se repelir, criar fluxo rápido ou lento mas há correspondências entre todas elas. As palavras poéticas são cordas, quando desvendamos a música contida ao tocá-las nasce todo o procedimento encadeado pelo poema.

Na primeira estrofe de *Ao leitor*, o ritmo lento, quase estático, do primeiro verso denuncia a condição humana tratada no poema, dos olhos desatentos aos índices que guiam à isotopia das obras de arte. O primeiro verso é constituído de artigos e substantivos estáticos e justapostos, formando um epitocrasmo, o que demonstra em si o próprio modo desatento e ingênuo com que a obra pode ser recebida pelos leitores. Desde a primeira palavra, a relação entre a macro e a microestrutura do poema se inter-relacionam e é na melodia no ritmo que se dá o entrelaçamento dos dois planos, expressão e conteúdo. Este ritmo lento é quebrado a partir da segunda estrofe e os signos estáticos do primeiro verso mergulham e dão impulso ao ritmo por meio de um verbo (“anjo do movimento”) “Occupent” e se fazem corpo e alma (espírito) de si mesma indicando que o procedimento é de signos que se enlaçam, se mesclam conduzindo o leitor ao movimento das palavras no corpo do poema que em si é plurissignificativo pois além de conduzir a si, por si e em si, conduz o leitor atento por toda a obra. No terceiro e quarto versos esta vida (corpo e alma) que surge alimenta e dá impulso à frase, ao poder criador da própria palavra que, ainda que estática e isolada, é capaz de gerar ritmo e significados, vida, indicando que o primeiro plano de leitura, o exterior, o da fábula denotativa, é incapaz de gerir a verdadeira vida que emerge do interior do poema.

Todo o movimento dos versos, a chuva sígnica criada pelo eu-lírico nas seis primeiras estrofes desemboca no “fleuve invisible”, a pureza, a capacidade de purificação, as bênçãos que as águas normalmente simbolizam se apresentam em *Ao Leitor* sujas e impregnadas de tudo o que é apresentado pela vida moderna e são invisíveis (simbólicas), fogem a um único sentido ou interpretação, toda a impureza corre para o signo Rio, que passa a simbolizar justamente o contrário do proposto pela arte anterior. É por este rio, por onde “a morte desce” que o leitor será transportado pois é por este leito, por estas margens e por esta “lodosa estrada” que estão dispostas as flores: “Em tudo o que repugna uma jóia encontramos”. Ao mesmo tempo em que constrói o simbolismo, o eu-lírico começa a transportar o leitor para a linguagem criada na obra pois os signos são lodosos, escorregadios, confusos, mas o Belo (flores) pode nascer e crescer neste ambiente.

Do mesmo modo, percebe-se o nascimento do mundo artístico em que o leitor será mergulhado, onde o verbo, iconizado por “ocupam” dá movimento à palavra que antes se encontrava em estado de poço, transportando os signos para o “rio invisível”. Este movimento instaurado pelo ritmo reafirma a ideia de algo vivo dentro do ser humano, “o que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam, E mais essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do caule” (PAZ, 2012, p.65). Desde a primeira palavra, a relação entre a macro e a microestrutura do poema se inter-relacionam, inclusive o ritmo que também conduz o entrelaçamento dos dois planos, expressão e conteúdo.

### CAPÍTULO 3 BAUDELAIRE: UM MOVIMENTO EM MÚLTIPLAS DIMENSÕES

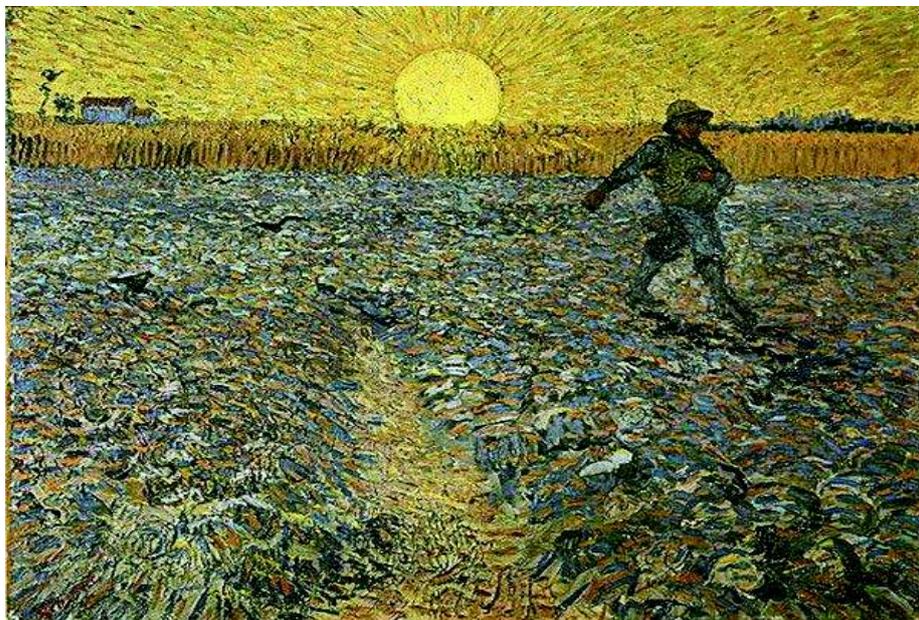


Figura 8: *O semeador* (1888). (óleo sobre tela 64 x 81 cm). Vincent Van Gogh

Fonte: <https://alistadelucas.wordpress.com/2012/04/03/as-15-melhores-obras-de-van-gogh/>

Nesta primeira parte do capítulo serão dispostos alguns dos pensamentos de Baudelaire sobre o ato crítico utilizando seus escritos em variados ensaios como nos textos sobre os salões, sobre seus escritores contemporâneos chamando a atenção para seu estilo de crítica poética e para o modo vivaz de seu estilo. Analisar uma obra literária por planos superficiais é como entender uma floresta pelo que possui de maior aos olhos, as árvores e o céu acima delas, quando no interior há galhos, folhas, pedras, rios, pássaros, cheiros, sons... Poemas são uma concentração de signos da nova língua que surge (língua 2) quando o eu-lírico trabalha, quando tocamos uma palavra, um verso, há produção de som ditada pelas cordas que eles possuem, assim como em uma lira, cada toque gera produção de um som diferente, é preciso que o leitor se distancie ao máximo do referencial e procure as instâncias mínimas, deixando que os sons e o ritmo guiem a interpretação. A Poética de Baudelaire em si é imantizada, ele é o pólo condutor que atrai, desde Poe, com a tradução para o francês do conto *O homem na multidão*, entre outros escritos, as concepções de Modernidade, e apresenta estas

concepções ao mundo das mais variadas formas, em ensaios, traduções, resenhas. Outro aspecto interessante a ser observado está nas reflexões sobre a dois grandes escritores da época, Victor Hugo e Théophile Gautier e ao pintor Delacroix com seus tons românticos, contrastando-os a Constantin Guys e Flaubert para demonstrar inovações artísticas como a flagração do momento, do turbilhão da vida moderna, das ruas.

Baudelaire é o Orfeu de Hades, os cantos de sua lira e os escritos de sua pena não produzem sons que acalmam, são cantos semelhantes à vida turbulenta que a modernidade trouxe, são verdadeiras marchas fúnebres compostas para o cortejo dos ideais clássicos e românticos. O caminho traçado pelo poeta não é da Terra para o inferno, mas sim o de conviver com inferno que se instaurou na Terra, sem idealizar aquilo que já fora desmascarado. Ao contrário de Orfeu, Baudelaire não precisou descer ao inferno para conhece-lo. A musa baudelairiana está doente, ao contrário de Eurídice, não é pura e ingênua, cederia às intenções de Aristeu. Os poemas *A musa doente* e *A musa venal*, onde o poeta é cético em relação à própria questão da inspiração e das fontes de onde se extrai o Belo, aquelas musas que serviram à poesia parnasiana e romântica não mais lhe servem como modelo, a maquiagem que cobria seus rostos agora se desmancha, elas se desfazem de suas luxuosas vestimentas e a poesia assim se faz, sem idealização. Em *A musa doente* estão refletidas na face da musa os signos da loucura, do horror, ela é pintada por sombras, tons escuros, ao contrário daquela musa plácida, encantadora e delicada; a musa venal estampa os signos do ceticismo de um poeta que canta ignorando a massa que invadiu as cidades. É como se, conceitualmente, o eu do poema perguntasse: “Como cantar a uma musa que habita e ama a luxúria enquanto lá fora dos espaços burgueses uma imensidão de possibilidades artísticas (extração do Belo) se movimentam?” A caminhada pelos túneis escuros do inferno com a musa baudelairiana trará um movimento espiral das imagens, almas que não são libertas do reino tedioso e tenebroso que as aprisiona; Orfeu era impedido de olhar para direções contrárias, seu olhar era predeterminado e limitado, o olhar do eu-lírico de Baudelaire é livre e poderá percorrer todas as direções, ele percorre as multidões, o movimento que delas surge, focalizando temas além dos acolhidos pela arte anterior, trazendo à tona uma nova concepção do Belo, do mesmo modo que Edgar Allan Poe buscou extrair do feio uma possibilidade de beleza.

Orfeu, filho de Apolo, pai da tradição sem capacidade inovadora, dos artistas que temem uma visita a Dionísio ou mesmo uma revisita e se vêem presos à sua gleba, incapazes de transgressão do local para que se atinja o universal. A presença do vinho

nas temáticas de Baudelaire comprova a concepção dionisíaca de seu fazer poético, há no livro *As flores do mal* uma parte voltada para esta temática intitulada *O vinho*, tema que se repete em nos ensaios que compõem *Paraísos artificiais*. As raízes das flores baudelairianas não estão na terra, os signos se dobram, desdobram, explodem em novos sentidos, a palavra baudelairiana exige atenção total do leitor, é a própria arte pela arte, onde o mundo real é totalmente desfeito, desfigurativizado e refeito artisticamente.

Um trabalho que pretende buscar, a partir da leitura de poemas, o modo como o Modernismo foi sendo construído poderia ousar definir o poema ou pelo menos buscar modos de defini-lo, para falar com Drummond, é preciso que o crítico faça também uma *Busca da poesia*, mas se esta busca por definição cega o crítico, ele cai em um desfiladeiro escuro e se vê completamente perdido, qualquer abordagem só pode nascer da própria arte, a crítica nasceu dela, dos espaços abertos que ela deixa e permite que se entre, a crítica em si nada ensina, nada afirma. No ensaio sobre o Salão de 1846, no subtítulo *Para que serve a crítica?* Baudelaire declara que a crítica deve possuir um tom, uma maneira dialética de abordagem do objeto artístico dizendo:

Creio sinceramente que a melhor crítica é a crítica divertida e poética; não esta, fria e algébrica que, a pretexto de explicar tudo, não tem ódio nem amor, e que voluntariamente se despoja de qualquer espécie de temperamento; mas sim — uma vez que um belo quadro é a natureza refletida por um artista — aquela que consistirá nesse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Assim, a melhor recensão de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia. (BAUDELAIRE, 1968, p.229).

Este pensamento se alia, precede os maiores pensadores da crítica, esta *busca da poesia* é uma busca interna, o crítico adentra o espaço artístico, como em um processo de osmose, ele é lançado para dentro do texto, para dentro do quadro com uma lanterna em mãos iluminando pontos sem jamais pensar que sua iluminação possui caráter matemático (rígido e certo), o crítico deve ser cético a qualquer sentimento, a qualquer interferência de seus instintos primários e deve se neutralizar para um esforço de ver além da superfície, além do tema. Uma vez neste espaço, após iluminar alguns pontos, a verdadeira crítica passará a lanterna a outras mãos que poderão percorrer as obras pelas janelas e portas que ali foram abertas. Pode-se perceber este olhar homológico na visão crítica baudelairiana ao tratar sobre a recensão do quadro, esta recensão é o que se pode chamar de “mútua iluminação entre as artes”, Baudelaire já dava indícios do quão importante a crítica que aborda sistemas diferentes era importante e enriquecedora.

Um poema (assim como um quadro) pode ser considerado uma organização sintagmática (já que faz uso da língua 1 para suas composições), porém, no texto artístico, esta organização estrutural não é procedida de palavras, mas de signos que são ícones formadores de imagens e, sendo signos, suas dimensões e interações internas estão para além do léxico comum. Esta organização de signos possui relação harmônica entre o plano expressão e o plano de conteúdo. Estes ícones geram uma dimensão semi-simbólica da linguagem, e é do interior dos planos estruturais que emerge o texto artístico (genotexto), uma cena infinita como o *Rizoma* descrito por Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Essa infinidade das significâncias que torna a descrição do poema, ou tentativa dela, impossível. É preciso que leitor esteja atento às mínimas vibrações sonoras, que em muitos casos são quiasmos “sonoros”. O trabalho crítico, muito mais do que se apegar a concepções teóricas, deve superar os cinco sentidos que Baudelaire se referia em seus escritos e confiar em um sexto sentido: a percepção.

Uma definição melhor do poema pode ser a de Friedrich Holderlín na obra de Peter Szondi (1974, p.248): “o poema lírico, ideal pela aparência, é simples pela significação. É uma metáfora contínua de um único sentimento”. Toda e qualquer ousada definição do poema lírico se verá cercada de abstenção de seus sentidos infinitos e de seu movimento para além de um modelo. Holderlín apreendeu de maneira excepcional o caráter circular, o movimento de um espaço e um tempo que partem do nada, do esvaziamento do material, e caminham para o nada, apenas sugere. O que o leitor crítico faz é apenas iluminar uma parte, uma das faces do poema. Metáfora no sentido que Holderlin postulou está para o sentido vivo dos tropos muito bem articulada por Paul Ricoeur (2000), onde qualquer alteração de sentido possuirá caráter interno, mesmo que ocorra no plano do conteúdo (fraseológico, sintático), ao contrário do que foi descrito pelas frágeis teorias sobre retórica que parecem querer engessar e domar o texto literário.

Para divagar um pouco sobre estas considerações é preciso que se leia atentamente alguns pontos dos ensaios que formam o livro *Reflexões sobre meus contemporâneos* onde Baudelaire produz textos críticos sobre as obras de Victor Hugo, Leconte de Lisle, Gustave Flaubert e Theophile Gautier. Logo no início do ensaio sobre Victor Hugo, Baudelaire faz algumas críticas que podem passar despercebidas pois parecem dizer sobre a pessoa do poeta quando na verdade, assumindo o caráter geral de seus escritos, ele está fazendo sérias críticas à obra de Victor Hugo escrevendo: “Constantemente, em todos os lugares, sob a luz do sol, no vaivém da multidão, nos

santuários da arte, ao longo das bibliotecas empoeiradas expostas ao vento, Victor Hugo pensativo e calmo, parecia dizer à natureza exterior: ‘Entre em meus olhos para que eu me recorde de ti’” (BAUDELAIRE, 1992, p.19). Algumas palavras elucidam o tom irônico de Baudelaire pois, a aparente exaltação contraria os próprios conceitos teóricos que descrevia e seu pensamento acerca da arte. A crítica está velada mas o sol, a biblioteca e a natureza exterior dão os indícios do modo como Baudelaire não enxergava na obra de Victor Hugo muito além daquele romantismo em manutenção, o fato da natureza a que o poeta clama ser *exterior* declara que a natureza não é aquela natureza artística proposta no poema *Correspondências* mas sim a natureza no sentido romântico, aquela que se impõe e lança luz a tudo o que está em volta, contrastando com o império de sombras em Edgar Allan Poe e no próprio Baudelaire. Durante todo o ensaio ele critica negativamente a posição que a obra de Victor Hugo ocupa, ligada ao passado, lá esteve e compôs, lá permaneceu. Até nos escritos críticos Baudelaire foi brilhante pois antes do projeto modernista instaurado pelo conjunto de sua poética, quem lesse seus ensaios acreditaria que eram puros elogios, a crítica hoje conta com a consciência do que veio a se chamar Modernidade e pode entender o caráter irônico dos escritos baudelairianos.

Sobre Théophile Gautier, Baudelaire diz que o fato de ele não ser um dândi faz com que sua posição aristocrática não permita que ele veja a multidão por dentro, de perto. Ele está como os aristocratas, em um pedestal onde toda e qualquer injúria é fatalidade. Baudelaire acreditava que assim como a obra, apegar-se a posições sociais era um veneno para os artistas e não poupou Gautier de suas ácidas palavras. Na terceira parte do ensaio há pensamentos de Baudelaire sobre o fazer artístico e sobre a poesia em si. Baudelaire (1992, p.78) escreve: “A famosa doutrina da indissolubilidade do Bem é uma invenção do filosofismo moderno (estranho contágio, que faz com que, definindo a loucura, se fale o jargão dela!)”. Esta crítica é tão viva e atual que parece ter sido escrita em nosso século, este ano, vivemos hoje um filosofismo desenfreado, muitos críticos enfadam a arte de outros objetos e agem como hereges que vestem insígnias da crítica artística. Os pensamentos sobre arte pura se revelam nesta terceira parte do ensaio com considerações acerca da própria poesia, é como se Baudelaire apontasse traços de um *poema puro* ao mesmo tempo em que critica a invasão de objetos e os resquícios de moralismo que *sujam* os poemas já que para ele a arte tem um fim em si mesma:

Não quero dizer que a poesia não enobreça os costumes – compreendam-me bem -, que seu resultado final não seja elevar o homem acima do nível dos interesses vulgares. Seria evidentemente um absurdo. Digo que, se o poeta perseguiu um objetivo moral, diminuiu sua força poética; e não é imprudente apostar que sua obra será ruim. A poesia não pode, sob pena de morte ou de decadência, assimilar-se à ciência ou à moral; ela não tem a Verdade por objeto, só tem Ela mesma. (BAUDELAIRE, 1992, p.80)

Este pensamento muito coopera para a compreensão das obras aqui dispostas quanto para os poemas do próprio Baudelaire, a atitude crítica deve se afastar de quaisquer ensinamentos morais ou intenções poéticas, a poesia revela um mundo além deste que o crítico pisa, a fruição só é alcançada quando se isola ao máximo das estratificações e dos vícios humanos. Concordando ideias com aquele pensamento descrito por Edgar Allan Poe em *Filosofia da Composição* que parece analisar o poema como se fosse um tipo de escrita qualquer nascido das intenções do poeta que calcula cada passo para dar fim à obra, se assim o fizer, o fado do poeta é a ruína.

### 3.1 O ateliê da vida moderna

No ensaio *O pintor da Vida moderna*, Courbet é um dos poucos citados e colocados ao lado de Constantin Guys como aqueles que realizaram mudanças no processo de representação pictórica na época ao invés de manterem aquilo que as escolas tradicionais propuseram como moldes para a realização dos trabalhos. Sobre o conjunto de obras de Baudelaire, O livro *As flores do mal* só foi publicado pela primeira vez em 1857 (mesmo ano que um marco do Realismo na narrativa foi publicado, *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert), reunindo poemas que o autor publicou em revistas. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* é uma obra publicada postumamente em 1869 na reunião de escritos do autor feita por Théodore de Banville e Charles Asselineau, obra que consumiu mais de dez anos até sua edição definitiva, em 1866. Quando o quadro proposto para esta parte da pesquisa foi pintado (*O ateliê do artista-1855*), Baudelaire já havia escrito sobre os Salões de 1845, 1846, sendo pintado exatamente no ano que Baudelaire escreveria sobre a Exposição Universal de 1855.

Acompanhando os pensamentos críticos de Baudelaire, pode-se ter o quadro de Gustave Courbet (*O ateliê do artista*) como um indicador de maturação do olhar sobre o objeto estético e poder analítico das ideias contidas nos escritos baudelairianos. O que se propõe é uma leitura crítica do quadro para tentar mostrar seu interior a partir da

perspectiva da figura mais à direita, de cabeça baixa, aparentando estar alheio a tudo que se passa, olhando em direção ao ícone de um livro ou de um caderno de anotações que retrata o crítico e poeta Charles Baudelaire. Pode-se direcionar a leitura com a seguinte pergunta: Por que Courbet retratou Baudelaire desta forma? Antes de partir efetivamente para a leitura é importante destacar que no ano que Courbet pintou o quadro (1855), Baudelaire já era conhecido por seu trabalho crítico e por seu olhar semiológico, mas ainda não havia publicado suas obras poéticas. Este quadro de Gustave Courbet ficou mais conhecido como *O ateliê do artista*, mas possui um subtítulo: "*Alegoria Real que define uma fase de sete anos da minha vida artística e moral*". Surge então um outro questionamento para nortear a leitura do quadro, por que Courbet atribui um subtítulo a ele?

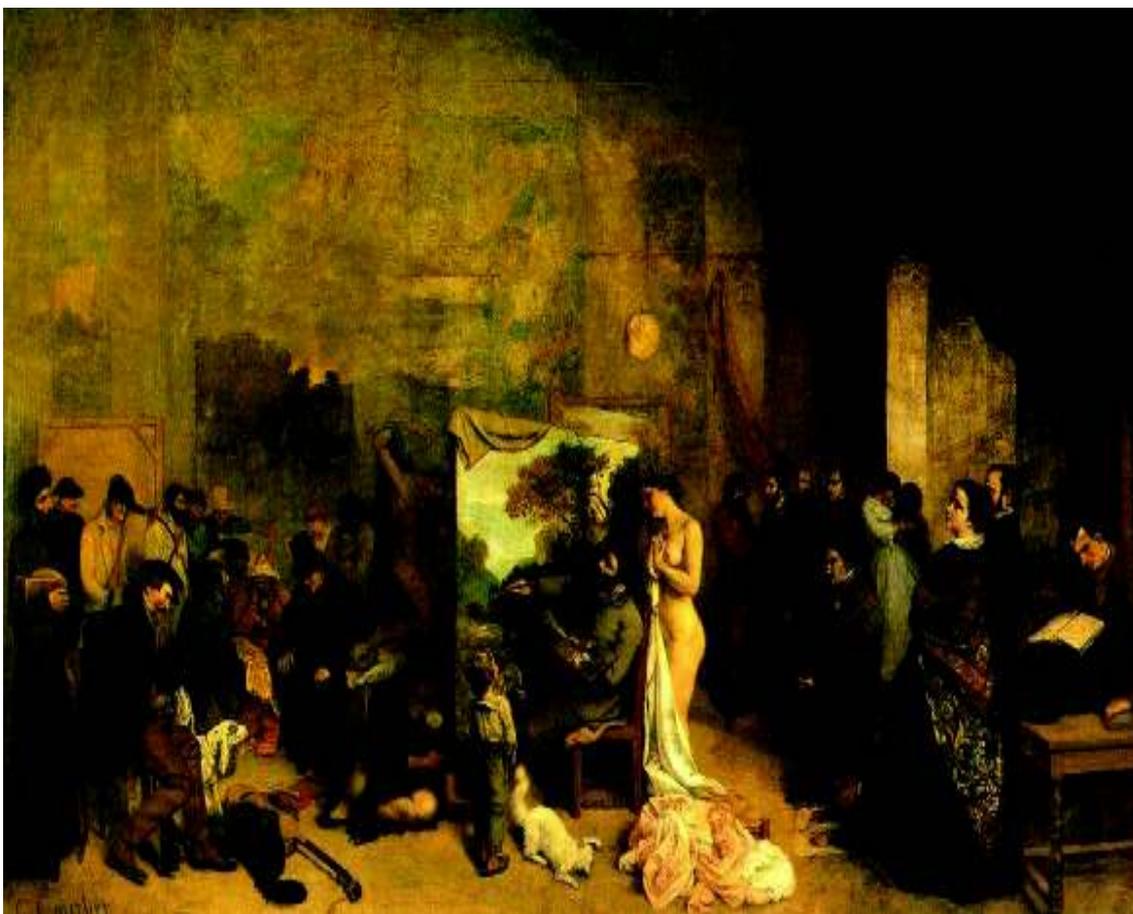


Figura 9: O ateliê do artista (1855). ( óleo sobre tela 2,60 x 5,97 cm). Gustave Courbet  
Fonte: <http://artesteves.blogspot.com.br/2011/09/gustave-courbet-o-atelier-do-artista.html>

O subtítulo carrega a consciência crítica e criadora de Courbet, que percebeu na crítica baudelairiana uma fonte rica de inovação artística, ele soube interpretar as críticas sucintas e ao mesmo tempo ácidas sobre a pintura de seus contemporâneos e todo este aparato foi então se desenvolvendo na mente do pintor levando uma modernização de seus temas e técnicas. Se é alegoria é, no fundo, a conjunção entre ensaio (consciência criadora, conceitualização) e arte e não de realismo, como se pode erroneamente categorizar Courbet, já que há relações mais profundas que a de uma simples alegoria. Argan (1992, p.92) salienta que a questão do realismo em Courbet é “um princípio antes moral do que estético: não culto e amor, devota imitação, mas pura e simples constatação do verdadeiro”. Este pensamento pode ser sustentado justamente pelo fato de que, sendo inverossímil, o chamado ateliê não é um ateliê e sim a imagem criada para o leitor que busca no quadro aquilo que o título propõe. Sendo objeto artístico, o quadro não daria ao leitor a simples reprodução dos objetos de maneira automática. No quadro, a desautomatização é um conceito constante e, sendo singularizados, os elementos constitutivos são vistos mas não são, na estrutura profunda e complexa de interação, prontamente reconhecidos.

Baudelaire se viu em um processo de revolução nas representações sociais onde Paris passou a ser um centro receptor das massas que passaram a conviver na cidade em função da industrialização, pessoas de todas as classes passaram a interagir de forma direta e/ou indireta pelas ruas: as conversas nos bares, os passeios, as charretes, as entradas e saídas de teatro tomaram a cena. O poeta convive com todas as classes mas prefere se condenar a um estado de *spleen* que o afastava não apenas das posições sociais (um dandismo), mas também dos poetas anteriores, ele convive com seus semelhantes sem aderir à estratificação que se instaurou após a Revolução Francesa. O início de sua vida artística se deu, porém, por suas percepções críticas, nos ensaios que antecederam a grandiosa obra lírica *As flores do mal*.

O quadro de Courbet pode ser considerado uma representação, uma paródia do que as escolas anteriores fixaram como padrão para a boa execução de obras pictóricas. Esta constatação vem de alguns elementos como: as figuras bem retratadas, os ícones de uma natureza sendo pintada ao centro, natureza esta que não mais acompanha o processo de modernização como um todo. Sobre esta questão da natureza, o próprio contato e relação de trocas simbólicas entre arte e natureza passa por mudanças em seu aspecto de fonte e luz, a relação irônica ao centro do quadro pode ser vistas como um modo de demonstrar concordância com o pensamento crítico de Baudelaire sobre a

pintura e, acima de tudo, sobre a arte, pois estão no quadro apenas como uma maneira tensiva de negação (sim<->não), criando, da força desta tensão um movimento e uma ruptura em todas as camadas do quadro. O ateliê é normalmente um espaço fechado onde o artista e outras pouquíssimas pessoas interagem com as obras, no quadro há uma verdadeira multidão de pessoas, ícones de janelas enormes abertas revelando a parte de fora, onde não há definição clara da paisagem, há apenas a sugestão de um céu (nuvens) e de renques de árvores.

A figura de Baudelaire está afastada das demais, aparentemente solitária, mas fato é que esta solidão se dá por uma isenção em relação à própria arte, um afastamento do objeto para vê-lo melhor, criticamente:



Detalhe da Figura 9 (O ateliê do artista): parte 1

A partir da captação da figura de Baudelaire no detalhe, um fato sobre a obra de Courbet chama a atenção. Um retrato de Baudelaire foi pintado com as mesmas dimensões da que se vê no ateliê. Este caráter autofágico (transposição de um quadro do mesmo artista para outro) indicia também um processo antropofágico onde a consciência criadora de Courbet já havia voltado sua atenção para a figura de Baudelaire sete anos antes da composição final de *O ateliê do artista*. Voltando à questão norteadora sobre o subtítulo, o *Retrato de Baudelaire (1848/1849)* e sua carga de significância já existiam no interstício a que se refere: "*Alegoria Real que define uma fase de sete anos da minha vida artística e moral*" (1855 – 1848 = 7), o que, de maneira implícita inclui Baudelaire e seu pensamento no subtítulo. As aspas indicam reforçam o caráter de representação assim como o sentido irônico que o subtítulo possui, dando a entender que quem “fala” é o autor (Courbet), quando quem fala, considerando ser

subtítulo do nome (título) do quadro, só pode ser o quadro. A existência de um subtítulo já é subversiva pois os títulos dos quadros até então possuíam apenas um título. Uma das leituras que se pode fazer do subtítulo é a existência do olhar multiformatado de Baudelaire e de uma crítica que não se desvia do objeto artístico. Baudelaire possui uma atração natural pelas Artes Plásticas e os conceitos artísticos dos dois artistas entrecruzam. Estas considerações levam a um retrato pintado sete anos antes por Courbet, o *Retrato de Baudelaire*



Figura 10: Retrato de Baudelaire (1848/1849). (óleo sobre tela 54 x 65). Gustave Courbet

Fonte: [http://4.bp.blogspot.com/-FzB6At2U\\_HI/VX8Qw6MQ5qI/AAAAAABmfU/B7X2Odsyt4/s1600/ baudelaire-1849.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-FzB6At2U_HI/VX8Qw6MQ5qI/AAAAAABmfU/B7X2Odsyt4/s1600/ baudelaire-1849.jpg)

Esta aparente solidão e afastamento, esta *ennui* é também um processo sentido pelo narrador de Edgar Allan Poe no conto analisado no capítulo 1 desta pesquisa, que está entediado no espaço fechado do hotel, assim como as percepções de Constantin Guys e Daumier, que passaram a pintar todo o contingente da massa que invadiu as

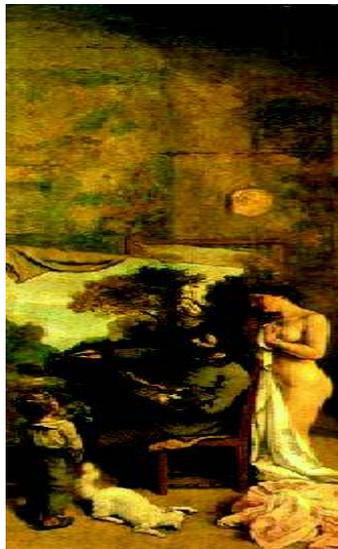
idades com a industrialização. A semelhança destas captações na alma dos artistas aqui dispostos demonstra que a Modernidade se deu por um sentimento uníssono quanto ao caráter conceitual, acentuando homologias estruturais entre as obras. Acompanhando o pensamento de Luiz Costa Lima esta atitude de Baudelaire é múltipla e está em constante movimento justamente pelo distanciamento. A razão da importância deste distanciamento para o crítico pode ser expressada pela seguinte ideia:

Sua solução é a solidão na sua cidade, entre seus pares. Solitário na multidão que passa, como se estivesse em uma corrida incoerente. Solidão que portanto significa encontrar-se em um ponto de desacordo quer com a tradição, quer com o setor socialmente dominante, sem tampouco saber-se muito bem o que colocar como padrão contraposto de valor e conduta. (LIMA, 2003, p.125)

Estando afastado de padrões, Baudelaire se vê livre para percorrer a multidão em todos os aspectos como a figura do quadro *Na rua* mostrada no primeiro capítulo. Ela olha para todo o contingente interno e também para o leitor (externo) como se fossem os olhos da própria arte. Esta multidão inclui os artistas da época, os anteriores e toda a população. Com esta liberdade de ação e interação, ele é capaz de enxergar e encarar a massa tendo como arma para a luta, a pena que ele mesmo definia como esgrima. Isto se dá por um distanciamento da figura do crítico, ele age se colocando em uma esfera intermediária, afastando de seu material como que invisível (no sentido de ser imparcial) em meio a todo aquele contingente. É importante notar que a negação foi uma atitude recorrente, assim como Poe não poupou seus contemporâneos ao mesmo tempo que trabalhava em seu laboratório da linguagem, Baudelaire também aderiu a esta atitude, ele era consciente de que aquela manutenção dos procedimentos já não mais fazia sentido, mas não possuía um plano concreto pois contava com outros poucos em que ele podia se apoiar. A maior parte deste apoio vinha de pintores, já que foi próximo de Courbet, Daumier, Constantin Guys e Manet, uma vez que a pintura estava fortemente atrelada a seu veio artístico.

Alguns elementos do quadro merecem atenção para que se possa buscar o modo como ocorre o processo de transubstancialização dos ícones, para então compreender a forma como eles dialogam entre si e que tipo de linguagem esse diálogo produz. Bem ao centro encontra-se a figura do pintor em seu exercício de criação indiciando um processo de metapintura. Quanto às formas no quadro central, pode-se identificar que

estão sendo pintados ícones de uma paisagem, dividindo o que seriam dois lados do quadro:



Detalhe da Figura 9 (O ateliê do artista): parte 2

Tomando a perspectiva do pintor, ao lado direito pode-se ver a figura de uma mulher nua segurando um tecido branco. Este ícone é tradicionalmente o de um modelo (ou musa). Sendo signo do padrão artístico, ao ser repetido no quadro ele é desautomatizado de seu sentido clássico pelo aspecto do posicionamento do olhar do pintor. A figura está despida e, junto às características da cor branca do tecido que tem às mãos, indicia uma abertura, uma receptividade ao novo, que é natural da arte, uma lacuna, um vazio apto a ser preenchido. Tecido que, semanticamente é análogo ao trabalho artístico pois revela em seus semas uma construção, um trançar e, respectivamente, faz surgir a noção de *texto* provedor de linguagem. No quadro, o pintor encontra-se de costas para o que antes era padrão, ele olha para o lado esquerdo, onde se encontram figurativizadas pessoas comuns da sociedade, a multidão de signos que invadiu o mundo moderno: um camponês, um caçador, um dândi, um vendedor, entre outros. Atrás deles está iconizado um quadro de costas, como se todo este contingente e tudo que carregam de possibilidades artísticas ainda estivessem por ser pintados:



Detalhe da Figura 9 (O ateliê do artista): parte 3

Courbet amadureceu seu olhar para a pintura ao ler a crítica e a percepção baudelairianas e, ao dar um subtítulo ao quadro, confirma o modo como esteve à frente de qualquer escola ou molde fixo para a composição de seus quadros. A constatação desta transgressão não está em um projeto anunciado nem no momento histórico que o pintor fez parte, mas sim em seus próprios quadros. Argan salienta que:

Courbet realiza uma obra de ruptura: destruindo todas as concepções *a priori* da realidade, defendendo a necessidade do confronto direto e sem preconceitos do real com todas as suas contradições, ele coloca as premissas *éticas* sem as quais a pesquisa cognitiva de Manet e dos impressionistas não teria sido possível. (ARGAN, 1992, p.94)

Um índice que deve ser levado em conta, dadas as problematizações desta pesquisa, está no claro advindo do ícone de um sol ao centro, sobre o poeta, o cavalete e a desnuda e um escuro que toma conta do canto superior direito do quadro:



Detalhe da Figura 9 (O ateliê do artista): parte 4

Esta tensão, este crepúsculo que se debruça sobre os signos, dado ao seu caráter de apresentação em diferentes gêneros (no conto e nos poemas de Poe, nos poemas de Baudelaire) e aqui no quadro de Courbet pode ser considerada uma força representativa e característica do que foi a Modernidade. O império de sombras que se instaurou na Poética de Poe e na Poética de Baudelaire ganhou formas nesta dimensão que alude a um rito de passagem, uma verdadeira cortina negra parece tomar conta do ateliê. Quanto à paisagem que se pode chamar de externa, ela se confunde com o que seriam paredes, mas o que há das paredes são apenas a ideia de que existem, são manchas que se confundem com o fora. Não se pode afirmar que são paredes nem janelas, são apenas um obscurecer da forma da parede e da janela. Algumas marcações sutis parecem enquadrar as imagens abstraídas ao fundo, estas marcações são molduras e o que vemos são quadros expostos no ateliê? A teatralização presente no quadro confirma a dubiedade e faz questionar se é realmente um ateliê por meio de um vai e vem contínuo dos elementos. Após este caminhar pictórico, dois poemas de Baudelaire serão apresentados tanto para compor a Poética baudelairiana quanto para busca de índices da Modernidade. Os poemas são *Correspondances* e *Le Coucher du soleil romantique*.

### 3.2 A natureza da arte em Baudelaire

#### **Correspondances**

La Nature est un temple où de vivants piliers  
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
 Dans une ténébreuse et profonde unité,  
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
 — Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

(BAUDELAIRE, 1968, p. 46)

### Correspondências

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas  
Fazem o homem passar através de florestas  
De símbolos que o vêem com íntimos olhares.

Como os ecos ao longe confundem seus rumores  
Na mais profunda e tenebrosa unidade  
Tão vasta como a noite e como a claridade  
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Perfumes frescos há como carnes de infantes,  
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos  
– E outros ricos, corrompidos e triunfantes,

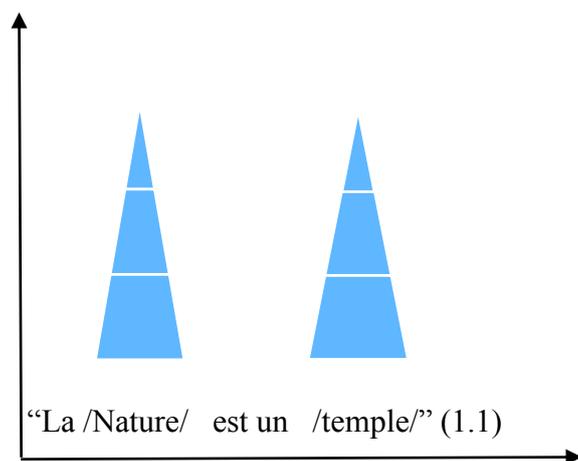
Que possuem a expansão do universo sem termos  
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso  
Que cantam dos sentidos o transporte imenso.

(BAUDELAIRE, 2005, p. 19)

*La*, primeiro signo do poema, marcado pela tonicidade e abertura do som [a]. Aqui começa a delimitação, a emolduração de um espaço, de uma imagem que será pintada aos poucos, como em um quadro cuja perspectiva parte de baixo (de um sintagma) para cima (paradigma). Sendo *La*, no plano de conteúdo, um artigo, ele só pode indiciar algo, ele então adquire no poema uma função de dêitico, aponta para a *Nature* e a define, definição no sentido de ser natureza arte, natureza artificial, é como se “dissesse” ao leitor que é **esta natureza (aqui)**. O leitor do poema é levado para o interior de uma *Natureza*, signo que indicia o princípio de tudo assim como os meios e o fim, dela vem a matéria que compõe a vida (o poema, a poesia), nela a matéria vive, para lá a matéria retorna e gera nova vida. É este o sentido da natureza aqui proposta, a arte pela arte, natureza como substância. Este poema possui, portanto, um “fim” em si mesmo, mas fim em um sentido dialético já que aponta para o que se pode designar de projeto baudelairiano. Ao se tratar dos tercetos e, conseqüentemente, do “fim” deste poema, a ideia de fim em si mesmo será reafirmada e melhor explicitada.

Os semas do signo “Natureza” indiciam aquilo que o poema propõe, dando início a uma isotopia já que tem em si tudo aquilo que está no universo sem necessidade de produção ou atuação humanas, ela produz por si e em si sinestésias em variados aspectos: visual, o cheiro dos elementos que a envolvem, sons/ecos. O signo “Natureza” é grafado com letra maiúscula (característica simbolista) por estar para a poesia proposta por Baudelaire além da natureza captada e conceitualizada pelos movimentos

artísticos anteriores, não é aquela “natureza exterior” no sentido bucólico dos parnasianos, nem aquela romântica que Victor Hugo retratava. A partir do momento que é posta como signo e é grafada com letra maiúscula só poderá ser a natureza daquilo em que está, ou seja, da própria poesia, passando assim a possuir um novo caráter simbólico no trabalho artístico, caráter permeado de novos significados que serão atribuídos na relação com os demais signos e não de maneira completamente distinta. Fraseologicamente, a natureza se torna um sujeito passivo e aberto a complementos (significados) que lhe serão atribuídos por todo o poema criando o que se pode chamar de *paisagem simbólica*. Neste sentido o que ocorre no verso, tratando dos eixos de combinação e substituição reflete sobre a imagem instaurada pela metáfora e vice-versa:



Nota-se que o verso é alexandrino e isto reafirma a postulação de nobreza já que, à época, Baudelaire não pôde quebrar as estruturas fixas. A modernidade em Baudelaire é uma força agindo internamente nos versos. O signo *Nature*, não fossem as interações sígnicas e os símbolos advindos das camadas internas do poema, poderia levar uma leitura equivocada, uma manutenção dos significados da *natureza*. Do movimento rotacional dos signos *Nature* se une a *temple* (imagem verticalizada) e adquire movimento, rompendo o aspecto horizontal e partindo para um universo de significâncias, multiplicidades e relações combinatórias. A própria noção de metáfora impulsiona todo o verso para uma dimensão paradigmática. Este movimento também se dá pelo dêitico “*La*” e uma nova *Natureza* se ergue e se edifica ante os olhos do leitor. Quando se afirma que a natureza é um templo, toda a estrutura do poema se ergue e aponta para um horizonte paradigmático ocasionando um movimento interno e

contínuo, uma energia emerge do interior do verso e percorre todo o poema. Este movimento é uma condição do texto artístico em que, segundo Jakobson (1995, p.130) a “função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. Percebe-se que esta natureza servirá ao poeta para extração de temas em seu caráter de substância onde os signos, mesmo que repitam os utilizados pelos poetas anteriores passam a adquirir novos significados (imagens) apresentados sintagmaticamente; os pilares serão signos das vivas relações paradigmáticas que se estenderão além dos significados comuns, criando significância, isotopia que percorrerá toda a obra (*As flores do mal*), já que este poema é parte do primeiro conjunto de poemas do livro e parece ser um revelador conceitual, o projeto de uma arquitetura que, como o poema *Ao leitor*, percorre e se infiltra em cada poema do livro.

A metáfora inicial (natureza-templo) gerará de suas relações tensivas a nova simbologia de todos termos em suas interações. Todo este parâmetro de digressão e supressão do signo “*Nature*” é lançada para dentro do signo “templo”, que é um local sagrado posto como intermediário entre o terrestre, neste caso é como se distanciasse duas naturezas (a natureza referente da natureza poética) erguendo em si uma verdadeira estrutura arquitetônica, um templo dedicado à nova proposta do projeto Simbolista. Mesmo servindo a este projeto, os signos que permeiam o poema adquirem um estado para além do simbólico, ocorre uma implosão de sua estrutura e tudo passa a se integrar, corresponder, a natureza é que observa o homem, ao contrário daquilo que foi recorrente no Romantismo, onde o artista extraía seus materiais de algo externo à própria arte tornando o trabalho referencializado.

A correspondência neste poema se dá em todas as camadas e isto não exclui a própria estrutura, as formas se dispõem sobre uma estrutura que possui elos iconizadores do processo por que os signos movimentam. Quanto ao esquema de rimas finais do verso, as classes das palavras assumem um padrão que só é quebrado por dois verbos no primeiro e último versos do segundo quarteto. Vejamos as rimas esquematizadas para retornar depois a esta quebra de padrão ocasionada pelos signos *confondent* e *répondent*:

1º quarteto: *pilliers, paroles, symboles* (substantivos); *familiers* (adjetivo);

2º quarteto: *confondent* (verbo); *unité* (substantivo); *clarté* (substantivo); *répondent* (verbo);

1º terceto: *enfants* (substantivo); *prairies* (substantivo); *trionphants* (adjetivo);

2º terceto: *infinies* (adjetivo); *encens* (substantivo); *sens* (substantivo);

Se há um padrão semântico dos signos que compõem as rimas, quando este padrão é quebrado, que função os verbos exercem?

Uma questão importante sobre o poema, que é recorrente na Poética de Baudelaire, é que se torna impossível classificar os termos, semelhante ao conto de Poe, ocorre muitas vezes uma abstração daquilo que a gramática coloca como concreto, os “pilliers” são vivos e estão metaforicamente compondo a imagem da “Nature” levando a um avivamento do que é gramaticalmente substancial, sem movimento. É importante notar que este avivamento ocorre mesmo na ausência de um verbo, o adjetivo desfacela o caráter de estabilidade do sujeito. Se este esquema compõe a estrutura interna do poema, a quebra de padrão que os verbos *confondent* e *répondent* ocasiona, levando em conta os jogos semânticos que se instauram, não é propriamente uma quebra e não podem ser tomados como um processo simplesmente antitético. A razão disto está na exata divisão silábica das duas palavras (compondo uma rima que é, antes de rima final, uma rima interna) na segunda sílaba, para depois compor a rima que pede a estrutura do soneto tradicional (a rima final):

*con-fon-dent* ----> (3 sílabas)

*ré-pon-dent* ----> (3 sílabas)

Observando o que seria contrariedade por uma nova perspectiva (de dentro para fora), já que um poema não é composto por referencialidade, ou por seus elementos externos, o que se leva em conta é a relação interna dos signos, a aparente contraposição de ideia dos verbos acaba por se compor; no primeiro verso da segunda estrofe a confusão criada imagetivamente pelos sons passa a se unificar e comunicar do mesmo modo que a *nuît* (noite) e a *clarté* (claridade) tornam-se uma só fonte de sentido, como em um quadro onde as cores, por mais que se diferenciem semioticamente, acabam por compor um todo uníssono, uma isotopia. Iury Lotman (1978) ao descrever os princípios constitutivos do texto artístico esclarece que a metáfora permite que se combine termos que não podem ser combinados na língua natural; no capítulo *O eixo paradigmático das significações*, o autor descreve que os termos semelhantes podem gerar dessemelhança e vice-versa:

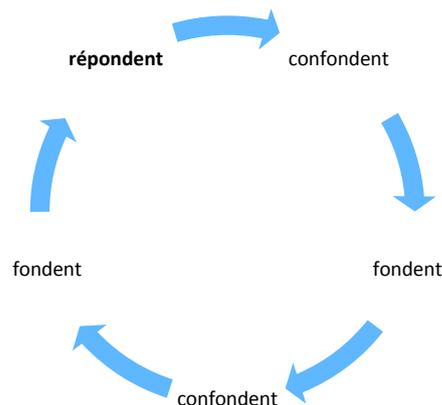
Além disso, na medida em que o objectivo final de um sistema autoconstrutor complexo for a formação de uma nova semântica que não existe ao nível da língua natural, o papel dos elementos que na língua natural são portadores de ligações semânticas e formais será diferente. Os elementos fonológico-gramaticais organizarão unidades semanticamente heterogêneas em classes equivalentes, trazendo para a semântica da diferença um elemento de identidade. (LOTMAN, 1978, p.151)

O signo *sons* (no último verso do segundo quarteto) já está colocado no início do verso quando a repetição de [o] e [e] e a rima interna de [õ] iconizam o modo como o eco se torna substância de expressão e faz com que a aparente confusão se torne unidade, uma voz toma formas mais uma vez e aponta para **esta natureza**. Este processo sinestésico-auditivo indicado pelo signo *sons* já está, claro, por todo o poema, mas levando em conta as experiências sinestésicas da estrofe, os sons já foram internamente preditos no primeiro verso. Há ainda um marcador de alternância semântica de *confondent* em *comme* (seis vezes a partir deste verso), que compara termos, dando início à equivalência de sentido, quebrando a aparente confusão; ainda no aspecto sonoro, o signo *confondent* repete os sons presentes no verso e ele, como o eco, passa a ser reflexão sonora. Este aspecto sonoro é também um indiciador de dissemelhança, ele rompe com a etimologia do verbo ao parear sons semelhantes *confon* [õ], ao passo que o som do sufixo se mantém diferenciado *-dent* [ã], gerando sonoramente duas palavras e com isto dois sentidos em um. É como se a reverberação<sup>9</sup> dos sons confundisse quem ouve. Desta aparente confusão, surge no último verso o signo *répondent*, que integrará mais do que a rima final, será indiciador semântico da correspondência que há na aparente confusão:

“*Comme de long échos qui de loin se confondent*” (2.1)

---

<sup>9</sup> Reverberação é um efeito físico gerado por ondas sonoras quando estas são refletidas de forma reiterativa. Na prática, o que ouvimos é a persistência de um som logo após ser extinta a emissão por sua fonte sonora e que ocorre em um ambiente fechado ou parcialmente fechado. (WIKIPEDIA, 2018)



Sobre a etimologia mencionada acima, dois campos semânticos são unidos pelos sons: confundem e fundem/fundam em um movimento espiral. Esta unidade daquilo que é aparente confusão, já que todas as camadas, todos os planos do texto artístico apontam para a mesma direção e são uma só, revela que a confusão, se há, é atribuída pelo leitor e não pelo texto em si. O texto artístico é confusão e fusão/fundação ao mesmo tempo, ele dobra sobre si ao mesmo tempo que se desdobra sobre anteriores e posteriores mesmo que seus materiais sejam diferentes. Aqui está claro um processo de (de)composição artística: a bricolagem. No segundo verso há um contraste marcado pela oposição dos sons abertos em: “*Laissent parfois sortir*”, que metaforicamente liberam os sons por meio da abertura que proporciona a repetição sonora e rítmica que se dá pela rima interna de *parfois* com *sortir* iconizando um odor exalado, que também é um movimento de dentro para fora e, portanto, intrínseco. Esta imagem pode ser descrita como um “se lançar e se apresentar”, presentificação do próprio poema por meio de uma vida que lhe é própria, iconizando também a abertura de um universo onde os sons fechados que seguem da aliteração de “*travers des forêts de symboles*” dão contraste e iconizam a dificuldade, a trepidação do “*homme*”, que pode ser entendido neste sentido como o leitor de arte, para percorrer este universo.

Em *As ilusões da modernidade*, Barbosa (2005) destaca que nesta relação entre poesia e modernidade o que se estabeleceu foi uma aproximação do poeta com a própria linguagem e nesta aproximação o leitor deixou de ser passivo para ser um atuante na busca de enigmas. Esta é a ideia que se pode perceber nos versos que seguem, o “*homme*” (imagem do leitor) é o sujeito que age (passa) e atua por dentro das cadeias de signos, ele aparentemente age sobre o objeto mas é observado ao mesmo tempo pelas

“*forêts de symboles*” criando a imagem do leitor que passa pelas estruturas paradigmáticas. Se o leitor for aquele que lê os signos em sua condição apenas linguística como no poema *Ao leitor* “-*Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère !*” verá apenas um caminho reto (sintagmático); se não o for será capaz de caminhar por entre os símbolos formados a partir do esvaziamento e pelas fagulhas que o signo produz, inclusive atentando para a estrutura como um todo e não apenas para o plano superficial.

*Floresta* integra o conjunto da *Natureza*, os termos iniciam um processo de interligação, a imagem da floresta retorna àquela descrita acima sobre os eixos que se movimentam. Surge então um horizonte (como conteúdo é o solo e como expressão o eixo sintagmático) e um conjunto de vértices (a floresta que é, nesta imagem, o eixo da substituição). A relação reflexiva desta imagem (homem passa <-> floresta observa) pode ser entendida como uma teoria advinda do próprio poema sobre um possível leitor que já fora então imaginado e posto como atuante no primeiro poema de *As flores do mal* (*Au lecteur*). Apesar do leitor ser atuante, o poema, os signos, a obra de arte possui capacidade de observação independente. As *confuses paroles* (*confusas palavras*) apontam para cada um dos signos do poema, já se falou de alguns, mas os verbos do primeiro e terceiro versos do primeiro quarteto confirmam esta relação entre a natureza do poema (da arte) *versus* a natureza do leitor, nunca desintegrando os dois, apenas colocando em relevo a natureza artística:

“*La Nature est un temple où de vivants piliers*” (1.1)

“*L'homme y passe à travers des forêts de symboles*” (1.3)

O que ocorre nos versos é a demonstração, por meio da ação semântica dos verbos, do caráter de estabilidade (de ser) da Natureza artística contrastada com a natureza instável do leitor (pois são de vários tipos), alguns inclusive desviando o olhar do objeto estético em uma relação que pode ser considerada deste modo: aquele que é <-> aquele que está. Nesta instabilidade dos leitores, eles *passam*, já que muitas vezes o leitor desatento se deixa levar puramente por emoções e/ou referencialidades e a obra de arte existe independente dos sentimentos, ela (é) existe para que o leitor compreenda a partir dela, comprovando qualquer de suas percepções nela. Esta posição da arte revelada no poema retoma a atitude crítica descrita por Frye (1973) no início da pesquisa, atitude que dialoga com a de Candido (2006) e que, se levada em conta em um

processo diacrônico da crítica, já fora descrito por Diderot (2006) no século XVIII: o olhar do leitor deve se direcionar ao objeto, qualquer desvio será um fado à descrição crítica já que a arte é objeto e qualquer método ou abordagem que se adote deve dialogar com o trabalho de arte. A explicitação dos críticos demonstra que a teoria está na linguagem produzida pela arte e não ocorre de fora para dentro.

Das imagens e de tudo o que é expressado na primeira estrofe, o que segue é como um movimento intenso advindo do interior destas *florestas*. As sinestesias advindas do interior se dão quando a *Natureza* possui e permite que o leitor experimente sentidos: visão: *observant (observa)*; audição: *échos (ecos), sons (sons)*; tato: *doux (doces)*; olfato: *parfum (perfumes), encens (incensos)*; olfato/paladar: “II est des parfums *frais comme des chairs d'enfants,*” (*Perfumes de frescor tal a carne de infantes*) , tendo no leitor a expectativa do sexto sentido que, no caso da abordagem de um objeto artístico, é a percepção. O poema possui, levando em conta a pontuação, três frases completas: 1) o primeiro quarteto consiste na emolduração do espaço artístico e apresentação dos elementos; 2) o segundo quarteto apresenta termos que estão ligados aos elementos do primeiro quarteto e as experiências sinestésicas são apresentadas de forma geral; 3) explicita como ocorrem estas experiências no interior do espaço apresentado. Claro está que esta divisão é uma questão estrutural que integra todas as três partes pois tudo o que se segue são sensações advindas do espaço emoldurado. Esta divisão fraseológica funciona como um cubo mágico de semioses que vão se formando e forçando as paredes do soneto (da forma fixa), dos signos enquanto símbolos (já que o chamado *symbol* pelo crítico Baudelaire é esta capacidade do signo de adquirir significados dentro de cada poema, cada um é uma face nova). No fim do segundo quarteto há uma condição de explicitação sucinta das experiências sinestésicas que se desenvolverão nos tercetos clareando as correspondências, o movimento (*les transports*) dos signos .

Nos tercetos ocorrem, assim como no segundo quarteto, ações que se passam no interior da *Nature*, o desenvolvimento das experiências que ocorrem no interior do poema são apresentados, explicitados por “*Il est...*”. Estas apresentações são indiciadas no primeiro verso do poema quando o signo “*où*” (onde) passa a iconizar o que se pode chamar de afluente por onde perpassa todos os planos dos versos que seguem. Temos no signo *expansion* uma expansão das sílabas enquanto sílabas poéticas pois, obedecendo a camada sonora e não a normatividade (quatro sílabas: *ex-pan-si-on*), o signo passa a possuir 3 sílabas pronunciadas: *ex-pan-sion*. Esta quebra com a norma gramatical

iconiza a propriedade de expansão do signo artístico. A sibilante [s] em *expansion* e a [z] em “*choses*”, assim como o [x] são todas pertencentes ao mesmo modo articulação (constritiva, fricativa). Estas peculiaridades sonoras também são elementos que “colam” os tercetos, dão um aspecto contínuo não apenas na estrutura, mas mostrando que as “*paroles*” (signos) possuem esta abertura de possibilidades e conectividade. Com isto, este aspecto fonológico se desdobra e se une ao restante da estrutura em um movimento constante que envolve contração e expansão.

A característica de abertura e atração do signo “*où*” é iconizadora de um apontamento para dentro da *Natureza* do poema como um todo, é uma força de atração dos versos posteriores (centrípeta) que é ao mesmo tempo centrífuga por apresentar as ações que ganham forma naquele espaço já que tudo o que segue a partir deste ponto está relacionado ao espaço artístico instaurado. O movimento que se pode denominar autofágico do poema volta ao primeiro verso onde a camada sonora em *temple où* aparentemente se fecha [t] [p] [o] [i] mas é marcada pela tonicidade de [i] que instaura um repouso pronto para ser quebrado dado o caráter de abertura dos signos a novas significações.

O início do poema, como se pôde perceber, parece criar a imagem de natureza romântica e bucólica, porém a expectativa é quebrada em seguida pela personificação do templo, em outras palavras, o signo da arte em Baudelaire é sempre um signo vivo que vai tomando formas, significância ao longo de cada poema. Procurar significados em um dicionário de símbolos seria aniquilar a potência de suas palavras. O campo semântico de *confusão* cessa no segundo quarteto por meio dos signos que compõem as rimas finais mas fato é que este cessar ocorre no plano de expressão como foi demonstrado acima ao analisar o primeiro verso do segundo quarteto.

### 3.3 A paisagem retórica

#### **Le coucher du soleil romantique**

Que le soleil est beau quand tout frais il se lève,  
Comme une explosion nous lançant son bonjour !  
- Bienheureux celui-là qui peut avec amour  
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve !

Je me souviens ! J'ai vu tout, fleur, source, sillon,  
Se pâmer sous son oeil comme un coeur qui palpète...  
- Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,

Pour attraper au moins un oblique rayon !

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;  
L'irrésistible Nuit établit son empire,  
Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,  
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,  
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.  
(BAUDELAIRE, 1968, p. 135)

### **O crepúsculo romântico**

Quão belo é o sol quando no céu se ergue risonho,  
E qual uma explosão nos lança o seu bom-dia!  
– Feliz quem pode com amor e ébria alegria  
Saudar-lhe o ocaso mais glorioso do que um sonho!

Recordo-me! Eu vi tudo, a flor, o sulco, a fonte,  
Murchar sob o esplendor dessa pupila que arde...  
– Corramos todos sem demora ao poente, é tarde,  
Para abraçar um raio oblíquo no horizonte!

Mas eu persigo em vão o Deus que ora se ausenta;  
A irresistível Noite o seu império assenta,  
Úmida, negra, erma de estrelas ou faróis;

Um odor de sepulcro em meio às trevas vaga,  
E junto aos pantanais meu pé medroso esmaga  
Inesperadas rãs e frios caracóis.  
(BAUDELAIRE, 2005, p. 170)

Este soneto não é originalmente parte de *As flores do mal*. Ele serviu de epílogo em 1866 a uma reunião de textos editada por Charles Asselineau intitulada *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique. Bibliographie anecdotique et pittoresque des éditions originales des oeuvres de Victor Hugo,--Alexandre Dumas,--Théophile Gautier,--Petrus Borel,--Alfred de Vigny,--Prosper Mérimée, etc., etc.* Mesmo não sendo diretamente publicado, não deixa de gerar índices da Poética baudelairiana. Percebe-se um caráter de ruptura até mesmo com os próprios textos e autores que lhe servem de epígrafe.

Antes de partir para a leitura dos versos, um fato importante deve ser destacado, o próprio título. Sua estrutura sintática causa confusão e instaura uma dicotomia: O que é romântico? O pôr do sol ou o sol? Se levada em conta a primeira constatação, um poema tipicamente romântico está nomeado, diante de nossos olhos será vivificada a imagem arquetípica de um pôr do sol, podendo-se inferir um retorno. A segunda constatação afirma acerca de um símbolo romântico se pondo, desaparecendo, o que desaparece no horizonte é o sol, a inferência do retorno já não é mais possível, não em

totalidade. Levando em conta o construto do poema, poderemos buscar respostas a esta ambiguidade. O poema se dá por meio de uma paródia da retórica (clássica/romântica) em todos os níveis focalizando arquétipos da escola romântica no primeiro quarteto: *soleil, beau, bonjour, amour, rêve* (*sol, belo, bom-dia, amor, sonho*). A noção de *Belo* que estava em voga até então era a beleza advinda de elemento em definidos, iluminados e, no caso do poema, a referência de beleza é enfatizada pela euforia que há na presença do sol. Percebe-se que este ícone do Belo “se lève” e se apresenta anteriormente a qualquer presença ou possibilidade. Entretanto, as imagens advindas de suas estruturas formam um movimento que encerra muito mais do que a luz do sol proposta no título. A resultante desta distorção de imagens gera a composição do que se pode considerar dois quadros, prenunciando em sua composição a ruptura com o modo clássico de fazer artístico, onde não havia mudança brusca na composição de imagens. Os dois quadros podem ser assim descritos:

*Quadro 1:* Composto por imagens predominantemente bucólicas tendo no sol o símbolo do império de luz que se acende e ilumina tudo em volta;

*Quadro 2:* A presentificação de um eu que já descreve os signos da queda, do fim. Uma escuridão toma formas e os signos se tornam difusos, abstraídos, de difícil identificação.

O primeiro quarteto, sob o ponto de vista sonoro e rítmico, é marcado pela predominância de aliterações. Considerando uma consciência da estrutura bipartida do poema, se a imagem do quadro 1 é tipicamente romântica, a fixação de ritmo gerada pelos sons fechados é uma crítica à manutenção e à repetição de estilos e moldes clássicos. Partindo desta divisão das imagens, as perspectivas apontam para o leitor, que sai do plano externo e passa a interagir com o poema por meio de uma saudação: - *Bienheureux*. Além de participar imagetivamente, é como se o leitor fosse convidado a adentrar o espaço artístico. Um outro fator que incorpora a figura do leitor ao poema está no sexto verso, quando o foco muda para “nós” em – *Couron*, porém, entre a saudação do primeiro quarteto e esta integração do segundo quarteto, as vozes também mudam e o caminhar do leitor para as camadas internas também muda de caráter. Tomando a voz que surge no primeiro quarteto, o sol *se lève* (*se ergue*) e se impõe diante de *nós*, um dêitico parece apontar para o tipo de poeta que vagará eternamente pela manutenção de procedimentos e o leitor que se deixará levar pela leitura superficial

em um *ad aeternum* que se compara ao próprio nascer e pôr do sol. O apontamento se dá quando, após a saudação, um dêitico se dirige a um tipo de receptor :- *Bienheureux celui-là qui* (-*Feliz quem pode*), indicando que a saudação se dirige àquele (poeta, leitor) que:

“...pode com amor e ébria alegria (1.3)

Saudar-lhe o ocaso mais glorioso do que um sonho!” (1.4)

No segundo quarteto há a presentificação de um “eu” que é também anterior às relações que se dão no primeiro quarteto. Uma rima interna em [e] quebra a marcação predominantemente fechada do primeiro quarteto e surge uma voz: “*Je me souviens!*...”. Este “eu” rompe com as barreiras do tempo e instaura um tempo mítico no poema, também apontando para uma internalização. É como se dissesse “olhe para dentro de mim”. Este *eu* não apenas se lembra, mas viu tudo o que ali se passou, sendo assim, viveu os dois momentos chamados no início da análise de *quadros*. O *eu* aqui presentificado possui a capacidade de viajar de espaço a espaço no tempo guardando em si uma totalidade daquilo que não apenas recorda, mas viu diante de seus olhos: “*Je me souviens! J’ai vu tout...*”. Esta suspensão mítica do tempo também carrega em si elementos conceituais da arte em geral, a ideia de sedimentação e diluição, autofagia e antropofagia, elementos que incorporam a teoria da bricolagem, assim como da questão da arte mnemônica descrita por Baudelaire no capítulo V de *O Pintor da Vida moderna*:

Estabelece-se, então, um duelo entre, de um lado, a vontade de tudo ver, de nada esquecer e, de outro, a faculdade da memória que adquiriu o hábito de absorver vivamente a cor geral e a silhueta, o arabesco do contorno. Um artista que tenha o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e sua imaginação, vê-se, então, como que assaltado por uma rebelião de detalhes, todos exigindo justiça, com a fúria de uma turba desejosa de igualdade absoluta. (BAUDELAIRE, 2010, p.40)

Nesta descrição sobre as formas que permeiam a mente criadora, pode-se perceber a naturalidade com que os signos vão ganhando forma a partir da força com que comprimem uns aos outros, reclamando que venham à luz. Dentro da mente criadora movimentos de permanência e transição se misturam, os signos são expressados de formas diferentes por meio dos traços individuais (estilo) de cada artista. Percebe-se que, acima de qualquer presentificação, o “eu” que viaja nos espaços, que tudo vê, é o próprio signo da arte, só ele é anterior a qualquer manifestação, escola,

artista, receptor. Sendo um turbilhão de imagens, nesta concepção, as figuras já não podem mais ser prontamente identificadas. Baudelaire procedeu nas imagens de seus poemas para que a pronta identificação da figura se abstraísse (como se pode ver no poema *A uma passante* considerando a figura feminina). No primeiro verso da segunda estrofe, alguns signos são apresentados:

*“Je me souviens! J’ai vu tout, fleur, source, sillon,”* (2.1)

Estes elementos (flor, sulco, fonte) parecem dar continuidade aos arquétipos românticos, mas o modo como são apresentados e o verso logo abaixo designa um caráter de mudança em seus próprios sentidos. Ao utilizar estes elementos elencados e sem composição de versos a partir de seus sentidos românticos, ocorre um processo de singularização dos objetos. O signo *tudo* impulsiona para uma grande quantidade de informações posteriores, mas é descrito por três signos justapostos, lidos rapidamente e com entonação igual, o que indicia um desmoronar e a diluição da euforia do quadro inicial que já inclui a presença destes elementos na paisagem composto pelo Quadro 1.

A singularização apresenta os objetos como se fossem vistos pela primeira vez, isto faz com que ocorra inclusive, um desmanchar dos próprios signos que, colocados soltos estão libertos da manutenção de sentido que lhes foi atribuída. O signo *pâmeur* (*murchar*) inicia esta reviravolta na euforia da paisagem tipicamente romântica construída no primeiro quarteto. Tanto no poema quanto no imaginário do leitor, espera-se uma gradação até o fim, mas o que vem é uma degradação, uma disforia toma o espaço como se a tinta em um quadro começasse a se desmanchar formando novos ícones a partir de outra perspectiva. A leitura deste poema guarda história da literatura em si, a evolução de formas percebida pelos olhos dos artistas modernos, nada aconteceu rapidamente. O fim do segundo verso da segunda estrofe indicia este caráter de passagem de tempo nos acontecimentos vividos pelo *eu*: “...*comme un coeur qui palpite*”. A pulsação e o batimento guardado nos semas de *palpite*, são uma pulsação dos signos que perpassam todos os gêneros artísticos, ela já está na camada sonora e é iconizada pela repetição de sons, como batidas que vieram impulsionando e vão lançando a arte através dos tempos. Surge um diálogo novamente:

*“-Couron vers l’horizon, il est tard, couron vite,”* (2.3)

*“Pour attraper au moins un oblique rayon!”* (2.4)

Aqui o *je (eu)* se alia a *tu (você)* como em uma interação do poema com o leitor e propõe uma última tentativa de visão do primeiro quadro instaurado. Consciente da “ilusão” criada pelo primeiro quarteto, o leitor se vê em um horizonte localizado exatamente na metade dos versos (verso 7). Deste horizonte surge um último raio de luz e a trepidação iconizada por *Pour attraper* contrasta com a liberdade de se saber onde pisa como se poderá perceber no último terceto. É como se *je* e *tu* (inferidos de *couron*) ficassem parados no tempo quando aquele que tudo ilumina se vai, uma disforia e um tom obscuro tomam conta do poema. Este poema instaura uma dialética espacial já que dois espaços se compõem. Considerando a temporalidade do pôr do sol, não apenas um espaço surge diante do leitor, mas um novo tempo também, do império de luzes ao império de sombras. Neste ocaso o que resta é um *oblique rayon*, da iluminação direta e da hiperbolização da imagem do sol ficou uma pequena luz ao longe no horizonte da arte. O poema conceitua nesta imagem que não existe ruptura completa entre os movimentos, entre os gêneros, sempre há um raio de luz advindo dos movimentos anteriores refletindo sobre o presente.

O primeiro terceto assume claramente a ideia de adversidade com o signo *Mais (Mas)*. Este é o ponto em que o último raio de luz do Romantismo pode ser visto, *le Dieu* refere-se a *le soleil* e ao Romantismo em si. Semanticamente os verbos vão apontando para a isotopia do poema. No primeiro quarteto *se lève*, no primeiro terceto *se retire*. O desaparecer deste último raio no horizonte dá origem a um novo império, o das sombras (*Nuit*) e alguns signos são justapostos para descrever os tons deste novo espaço de modo semelhante ao que ocorreu no segundo quarteto:

“*fleur, source, sillon,*” (2.1)

“*Noire, humide, funeste et pleine de frissons*” (3.3)

Da justaposição de signos tipicamente românticos, mesmo lançando-os a um novo horizonte de sentidos, agora há justaposição de signos que contrariam qualquer ideal de beleza da arte clássica. Mais do que perceber esta contrariedade é preciso perceber o caráter de abertura da palavra baudelairiana construída no verso. Após justapor os signos, exatamente como fez no primeiro quarteto, um *et* para indicia o caráter de possibilidades combinatórias e semânticas dos termos enquanto signos da arte. Da imposição do sol no primeiro verso (*se lève*) repetida em *se retire* na distinção

entre o signo e o “eu, nós”, agora a *Nuit* estabelece um império que não nos é imposto. Este novo tempo-espaço artísticos permite interação do “eu” que se lança nestas sombras com a figura dos pés desnudos, a arte se desnudou, o modelo não possui mais espaço, nem a manutenção de procedimentos. O *eu* caminha com o leitor por este império de sombras, indefinições, figuras distorcidas e experiências sinestésicas que vão além da limitação do primeiro quarteto (quando apenas a visão é vivenciada) tomam formas. O último verso quebra toda a paisagem retórica criada no primeiro quarteto: não estamos mais em um espaço horizontal composto por rosas e fontes um “*beau...horizon*”, estamos às margens de um *marécage (pantanal)*. Quanto à camada sonora do último verso, está iconizado nele, por meio da predominância de aliteração, o início da travessia por um espaço desconhecido e completamente novo, viagem pelo espaço do que hoje podemos intitular de arte moderna:

**“Des crapauds imprévus et de froids limaçons.” (4.3)**

Se neste caminhar o *eu* pôde ser incorporado ao poema, e isto inclui o poeta, este império de possibilidades permitiu que os artistas se aproximassem da própria arte e passassem a ser leitores críticos, conceitualizando o trabalho artístico em ensaios, resenhas e em seus próprios textos, quadros. É o que se verá a partir deste século iluminado, o século XIX doou muito mais do que *O corvo*, muito mais do que os “ismos” para a arte, ao artista foi doado o reino das possibilidades e a liberdade para o ato de criar. A abstração do que aparenta ser concreto assim como o tom crepuscular são uma constante nos movimentos aqui mostrados: no conto de Poe tanto a nível linguístico quanto no obscurecer dos signos; nos quadros de Constantin Guys, Daumier e Courbet a indefinição figural, o *parecer ser* já presente; nos poemas de Baudelaire aqui descritos, a *femme* que sai da aparição metonímica para a abstração e internalização, os signos em *Correspondances* e *Le coucher du soleil romantique* que são (re)apresentados. Todo o contingente das análises aqui dispostas apontam para uma espiral, para uma força catalizadora da arte em sua essência, estendendo suas forças à arte moderna. Essência no sentido de *Arte pura* desenvolvido por Baudelaire (2008) no ensaio *A arte filosófica*, por T.S. Elliot (1972) ao se referir a uma *grande poesia* e por Ezra Pound (2013) ao se referir à *Grande literatura*. Esta essência é um movimento autônomo da arte que desfaz ao máximo a ligação direta com o real e cria um mundo

artificial, expelindo de si todos os objetos que a crítica tenta muitas vezes fazer presente ao abordar o objeto estético.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa...se te lembrás bem do primeiro capítulo, há de reconhecer que o terceiro estava dentro do segundo, que estava dentro do primeiro, pois fica-se sem saber que sequência dar para o gigantesco painel que foi o século XIX em relação à arte, já que o olhar não necessariamente veio de uma ordem cronológica, mas sim dos sedimentos que se presentificaram através dos tempos e que formaram o que hoje chamamos de Modernidade. Sobre as constatações, nada se pode afirmar, uma vez que mataria a poeticidade da crítica defendida por Baudelaire, uma crítica que não é mecânica nem algébrica. As descrições sobre as obras só possuirão valor na integração do movimento proposto pelo título geral com o que ocorreu antes e após o que aqui se delimitou. Este termo (Modernidade) pode parecer uma pedra, sem movimento...percebeu-se que não, foi um movimento intenso advindo de um dos períodos onde a arte floresceu de maneira esplendorosa, dando ao mundo um Mallarmé, um Van Gogh, e muitos outros. Este fim evidente trata-se de uma convenção e conserva apenas a aparência externa de um final, pois é um início.

Percebe-se no movimento instaurado nas análises acima que a Poética de Baudelaire atuou como se vivesse em situação de poço, não pela falta de movimento do que captou, mas sim pelo modo como catalisou estes procedimentos, absorveu cada mínima parte e os lançou ao mundo. Baudelaire foi recebendo influências das explosões semi-simbólicas que observou e analisou, tanto em Edgar Allan Poe quanto em outros artistas de variados gêneros, músicos, escritores e pintores, mais especificamente, no caso do ensaio *O Pintor da Vida moderna*, nos pintores Constantin Guys e Honoré-Victorien Daumier. Sobre esta captação do olhar crítico baudelaireano, mesmo quando não exaltando obras de seus percussores e contemporâneos, a isto se deve grande importância, pois foi pelos métodos e procedimentos que se negou a dar continuidade (assim como Poe), que conseguiu quebrar com o *spleen*, um tédio no sentido de manutenção dos mesmos meios, temas e procedimentos artísticos. Negação (dialética) que, aliás, parece ser um melhor meio para as considerações acerca do trabalho de arte. Traduzir a obra de Edgar Allan Poe para o francês foi então, mais que um simples exercício de tradução, representou um percurso de modernização do trabalho de arte. Dentro deste percurso advindo de todos os afluentes, Baudelaire modulou o livro *As flores do mal*, que contém fagulhas advindas não apenas do gênero em que criou (a

poesia), mas da arte em geral, percebendo que o signo caminha por todos os gêneros e é ele o compositor de uma obra de arte. Nesta pesquisa, aprofundou-se a aproximação entre alguns poemas de *As flores do mal* com a linguagem pictórica, mas fato é que, devido à grandiosidade da Poética baudelairiana, sua obra atinge gamas de tensão que podem percorrer outros gêneros artísticos.

Poe lançou luz a uma modernização da narrativa, da poesia e da própria crítica de arte. De todo este construto, Constantin Guys foi para a crítica baudelairiana o maior representante no gênero pictórico. Apesar de ser considerado pintor de croquis, seus trabalhos resistem à análise, tornam-se mais do que traços incapazes de produzir linguagem, mais do que simples representantes do real compositores de um desenho. O *Sr.G.* foi além de seu tempo, pode-se considerá-lo precursor dos “ismos” que surgiram na pintura posterior por sua capacidade de desreferencialização do objeto e por sua consciência semi-simbólica. De modo semelhante Baudelaire também produziu uma obra que se projetou para além de seu tempo, seus poemas são produtores de si mesmos, se há representação, é a arte apontando para si mesma em um teatro de sons, sentidos e significados que exige atenção a cada micro. Este procedimento pode ser observado desde o poema de abertura em *As flores do mal*, um digressor da obra. Com a junção de todos estes processos foi-se formando o que é hoje conhecido por Modernidade.

O que se buscou nesta pesquisa foi tentar deitar luz sobre alguns pontos da construção gerada e descrita a partir do universo micro estrutural das obras, mostrar alguns índices como a figura do homem da multidão, a captação do fugidio nos croquis de Constantin Guys e, neste caso, a figura da passante no poema de Baudelaire, que são metáforas da própria Modernidade e, como obras de arte, apresentam este conceito não apenas em suas camadas visíveis (macroestrutura), mas sim no que está interdito e velado. Velar, aliás, é também um aspecto marcante da Modernidade, quando o signo não se apresenta mais de forma clara ao leitor, ele não nos aparece mais à luz do *sol*, sob uma claridade que muitas vezes faz com que a obra se aproxime mais do referencial que do artístico. Importante ressaltar que, mesmo posteriores a este movimento intenso de modernização no século XIX, obras contemporâneas muitas vezes nada trazem de novo nem de *Grande literatura* (nos termos de Ezra Pund já apresentados acima..

Todas estas considerações abriram caminho para as obras posteriores. Autores escolhidos para a pesquisa como Fernando Pessoa, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, demonstram em seus procedimentos algumas semelhanças como por exemplo o diálogo com o leitor e as digressões apresentadas nos capítulos de

Dom Casmurro, ao mesmo tempo que inovam e inventam em seus laboratórios da linguagem. Foi deixado por estes escritores e pintores um caminho livre para que a arte se libertasse das amarras de um modo fixo de compor, a arte passou a agir por si própria, tecer em si mesma a teoria que a acompanha e os artistas iniciaram um processo de produção crítica por internalizarem a necessidade de serem conscientes de seu processo. O legado da poesia e da crítica de Baudelaire deixa claro este aspecto de aproximação da linguagem que Mallarmé reforçará em *Un coup de Dés*, o leitor passa a ser necessário e atuante no jogo estabelecido com as palavras. A pintura de Daumier e Courbet permitiu que um Mondrian e um Magritte se lançassem sem medo pelos espaços da pintura. Talvez seja este o movimento das formas na construção da Modernidade.

•••

### **Le Tombeau d'Edgar Poe**

Tei qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,  
 Le Poete suscite avec un glaive nu  
 Son siècle épouvanté de ríavoir pas connu  
 Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange  
 Donner un sens plus pur aux mots de la tribu  
 Proclamèrent très haut le sortilège bu  
 Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange,

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!  
 Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
 Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,

Calme bloc Ichbas chu d'un desastre obscur,  
 Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
 Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

(MALLARMÉ, 1975, p. 66)

### **A Tumba de Edgar Poe**

Tal que a Si-mesmo enfim a Eternidade o guia,  
Poeta suscita com o gládio erguido  
Seu século espantado por não ter sabido  
Que nessa estranha voz a morte se insurgia!

Vil sobressalto de hidra ante o anjo que urgia  
Um sentido mais puro às palavras da tribo,  
Proclamaram bem alto o sortilégio atribuído  
À onda sem honra de uma negra orgia.

Do solo e céu hostis, ó dor! Se o que descrevo –  
A ideia sob – não esculpir baixo-relevo  
Que ao túmulo de Poe luminescente indique,

Calmo bloco caído de um desastre obscuro,  
Que este granito ao menos seja eterno dique  
Aos voos da Blasfêmia esparsos no futuro.

Tradução de Augusto de Campos  
(MALLARMÉ, 1975, p.67)

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000194.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

BARBOSA, João A. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. *As flores das flores do mal*. Trad. Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Olympio Editora, 1944.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire – poesia e prosa*. Trad. Ivan Junqueira. (Org.) Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968

\_\_\_\_\_. *O pintor da vida moderna*. (Org.) Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; trad e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. Trad. Plínio Augusto Coêlho. EDUC/Imaginário, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução J. Guinsurg e Miriam Shnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. (Org.) Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. *Arte como procedimento*. In: *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

DEBOIS, Jacques. et al. *Retórica da poesia*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.

DIDEROT, Denis. *Carta aos cegos endereçada àqueles que enxergam/ Carta aos surdos e mudos endereçada àqueles que ouvem e falam*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

DELEUZE, Giles; GUATARRI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.1*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Cristóvão: Editora Artenova, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

FRYE, Northrope. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

GONÇALVES, Aguinaldo J. *Laokoon revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GONÇALVES, Aguinaldo J. *Signos (em) cena*. Cotia: Editora Ateliê Editorial, 2010.

HAWTHORNE, Nathaniel. *A letra escarlate*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Edição bilíngue. São Paulo, SP: Edusp & Perspectiva, 1975. (Coleção 'Signos', v. 2)

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2014.

PESSOA, Fernando. Composto por Bernardo Soares. *Livro do Desassossego*. Porto: Porto Editora, 2014.

POE, Edgar A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. São Paulo: Nova Aguilar, 1981.

\_\_\_\_\_, Edgar A. *Resenha sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne*. Disponível em: <

[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod\\_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3714997/mod_resource/content/3/Poe%20-%20Resenha%20de%20Hawthorne.pdf)>. Acesso em: 5 set. 2017.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

\_\_\_\_\_. *Teorias do símbolo*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo Editora Unesp, 2014.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WIKIPEDIA. Disponível em: <  
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Reverbera%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em 15 jan. 2018.