

Michel Collot\*

Universidade de Paris III

Tradução<sup>1</sup> de Celia Pedrosa e Ida Alves\*\*

Universidade Federal Fluminense

## O coração-espaço: aspectos do lirismo em *As flores do mal*<sup>2</sup>

**Resumo<sup>3</sup>:** O artigo discute a herança baudelaireana em suas relações com o romantismo e a modernidade. Para tanto se trabalha em especial a noção de lirismo, que é dissociada do idealismo com o qual é frequentemente confundida.

**Palavras-chave:** Romantismo, Modernidade, Lirismo, Espacialidade, Charles Baudelaire

**Abstract:** This paper discusses the Baudelairean heritage in its relationship with romanticism and modernity. This is carried out through the notion of lyricism, which is dissociated from the idealism, with which it is frequently confused.

**Keywords:** Romanticism, Modernity, Lyricism, Spatiality, Charles Baudelaire

Se celebramos por toda parte, ao longo de 2007, o centésimo quinquagésimo aniversário de *As Flores do Mal*, é porque reconhecemos essa obra como um ponto alto da poesia francesa e um momento importante de sua história. Toda uma parte da recepção moderna e contemporânea é, entretanto, muito crítica a seu respeito e tende a preferir *O Spleen de Paris*, título que Michel Deguy (2001) não hesitou em tomar emprestado a Baudelaire. Muitos, como já o fizera Rimbaud, consideram sua forma “mesquinha”.<sup>4</sup> E Jean-Marie Gleize disse preferir os “cães” da prosa baudelaireana aos gatos que frequentam os versos de *As Flores do Mal*.

Ora, não é precisamente graças à sua forma – forma versificada, forma fixa, frequentemente breve – que os poemas que compõem essa obra se imprimem indelevelmente na memória? E, além disso, hoje, essa forma não tornou a ser atual? Muitos poetas franceses, nos últimos anos, redescobriram as virtudes do verso, quer se

trate de reabilitar o verso regular, como o faz Jacques Réda,<sup>5</sup> ou de inventar novas formas de versificação, como tentaram, entre outros, Pierre Alféri ou Philippe Beck.

Porém, a forma não é suficiente para explicar a fortuna de *As Flores do Mal*. Se alguns entre nós as conhecem ainda de cor, é porque falam ao nosso coração, vivem no mais íntimo de nossa consciência. E se ultrapassaram fronteiras e sobreviveram à prova da tradução, é que sua ressonância não é somente ligada à sua consonância, ao ritmo, à harmonia e à melodia de seus versos, mas também ao seu sentido, capaz de tocar o coração humano no que há de mais universal.

Eis as qualidades eminentemente clássicas, uma outra causa da longevidade de *As Flores do Mal*, que resistiram às modas efêmeras; mas talvez uma das razões também de sua atualidade: muitos espíritos desapontados pelo modernismo reencontram hoje os caminhos de um certo classicismo que não é incompatível com a mais autêntica modernidade: aquela que, segundo a lição de Baudelaire, visa o eterno através do transitório.

Baudelaire não foi somente o primeiro a dar ao termo modernidade sua distinção e sua definição mais profunda. Ele abriu, na sua própria prática, múltiplos caminhos à poesia moderna, o que se comprova plenamente com a influência que mantém há um século e meio sobre poetas tão importantes e tão diferentes como Rimbaud e Mallarmé, ou Bonnefoy e Deguy, por exemplo, para me limitar à França.

Essa modernidade de Baudelaire foi diversamente interpretada. Muitos analistas a consideram sobretudo em sua prosa, poética ou crítica. Não é sempre fácil de a identificar em *As Flores do Mal*, porque sem dúvida ela se encontra estreitamente ligada à herança romântica. Lembro que, para Baudelaire (1976: II, 421), “Quem diz romantismo diz arte moderna, ou seja, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressos por todos os meios que as artes contêm.”<sup>6</sup> Ora, o modernismo teve a tendência de rejeitar a maior parte dos valores românticos, julgados suspeitos de um lirismo *naïf* ou de idealismo. Por isso, é toda uma face da poética de *As Flores do Mal*, a do Ideal, considerada anacrônica, que me proponho a revisitar e a reavaliar, já que, do meu ponto de vista, como aos olhos de alguns dos meus contemporâneos, a modernidade mais profunda encontra sua fonte no romantismo. Há mesmo, hoje em dia, uma certa atualidade do romantismo, sob a condição de não o confundir com a caricatura que dele fizeram por vezes as vanguardas do século passado.<sup>7</sup>

## O lirismo fora de si

Entre os traços que Baudelaire herda do romantismo, figura certo lirismo que não deve ser apressadamente confundido com a expressão de um sentimento pessoal ou de uma pura interioridade, como fazia Hegel, opondo-o à objetividade da poesia épica, voltada para o exterior. O lirismo romântico não é sempre o efeito de uma espécie de inflação do eu, que projetaria nas palavras e nas coisas seus estados de alma. Um poeta considerado egocêntrico como Byron (1949: 207) escreve por exemplo: “Eu não vivo

em mim mesmo, mas me torno /Uma parte do que me envolve, e para mim /As altas montanhas são uma emoção”.<sup>8</sup> É esse transporte do interior para o exterior que define, segundo Baudelaire (1976: II, 164), a “maneira lírica de sentir”: “todo o ser interior” “se lança ao ar com muita ligeireza e expansão, como que para atingir uma região mais alta”.<sup>9</sup> Parece-me que percebemos frequentemente n’*As flores do mal* um tal *espaçamento do sujeito*,<sup>10</sup> que abre um caminho novo e fecundo para a poesia moderna.<sup>11</sup>

Muitas vezes sua evolução é reduzida a uma alternativa entre um lirismo centrado na subjetividade, e um “literalismo” que tenderia à objetividade. Essa distinção sumária deixa de lado uma terceira opção: a do lirismo moderno, que não é mais expressão de uma identidade e de uma interioridade, mas de uma alteridade e de uma exterioridade. É esta a que assume Rimbaud quando anuncia que “JE est un autre” [Eu é um outro]; e o próprio Mallarmé, se proclama “la disparition élocutoire du poète” [a desaparecimento elocutória do poeta], não deixa de exprimir afetividade por meio de palavras e coisas. “Evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma ou inversamente escolher um objeto e dele liberar um estado de alma”,<sup>12</sup> tal será a reivindicação fundamental da poesia simbolista, e era já a definição que Baudelaire propunha para a arte moderna: “O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva que integra o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”.<sup>13</sup> Ao sujeito lírico corresponde, então, segundo Baudelaire, “um mundo lírico”: “uma atmosfera lírica, paisagens, homens, mulheres, animais que participam todos da energia afetiva da lira.”<sup>14</sup>

Hugo Friedrich (1999) não está errado em falar, a propósito de Baudelaire, de uma “despersonalização”;<sup>15</sup> mas esta não provoca a desaparecimento do lirismo, mas sua transformação. N’*As Flores do mal*, o sujeito lírico se desprende às vezes dos limites de sua identidade pessoal para se identificar a um objeto ou lugar, segundo um movimento que caracteriza, segundo o poeta, a embriaguez poética ou aquela produzida pelo haxixe; “Acontece algumas vezes que a personalidade desaparece e que a objetividade [...], se desenvolve em vós tão anormalmente, que a contemplação dos objetos exteriores vos faz esquecer a vossa própria existência, não tardando a confundir-vos com eles” [...].<sup>16</sup> Particularmente surpreendente, sob esse ponto de vista, é a associação recorrente do sintagma “Je suis” [Eu sou] a um nome de objeto colocado na função de atributo do sujeito, como no início do poema consagrado a “La Pipe” [O Cachimbo]: “Je suis la pipe d’un auteur” [Eu sou o cachimbo de um autor]<sup>17</sup> (FDM, LXVIII: 67). Semelhante construção é muito rara na poesia anterior; e, sobretudo, aparece em geral pontualmente, enquanto a identificação do Eu ao cachimbo continua ao longo de todo o poema. Pode-se objetar que se trata, nesse caso, do procedimento clássico da prosopopeia, que consiste em fazer falar um objeto inanimado. Mas esse não é o caso em outros poemas d’*As Flores do mal*, onde o Eu parece representar bem o poeta, que se identifica sucessivamente a vários lugares ou objetos. Assim ocorre em um dos *Spleen*, onde cada identificação se desdobra em descrição:

Je suis un cimetière abhorré de la lune,  
Où, comme des remords se traînent de longs vers  
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.  
Je suis un vieux boudoir plein de choses fanées,  
Où gît tout un fouillis de modes surannées,  
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,  
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché. (FDM LXXVI: 73)

Sou cemitério onde sequer se esboça  
Luar, onde, tal remorso, a vermina se arrasta,  
E sempre em meus mais caros mortos se repasta,  
Sou um velho budoar só com rosas fanadas,  
Onde jaz profusão de roupas desusadas,  
E uns dolentes pastéis e os Boucher de ar lavado,  
Sós, respiram o odor de um franco destampado (JCG 2019: 235)

Em “L'Héautontimoroumenos”, as identificações se multiplicam e se sucedem em um ritmo acelerado:

Je suis le sinistre miroir  
Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau!  
Je suis le soufflet et la joue!  
Je suis les membres et la roue! (FDM LXXXIII: 78.)

Sou um sinistro espelho, aço  
onde ela se mira, a megera.

Sou a lâmina e sou a dor,  
O tapa e a face que o incomoda!  
Sou os membros e sou a roda,  
[...] (JCG 2019: 250-251)

Devido a sua repetição vertiginosa, essa construção que habitualmente serve para apresentar a identidade exprime nesses versos de forma eloquente a crise; não apenas o sujeito se desdobra, ao mesmo tempo vítima e carrasco de si mesmo, como se pluraliza e se desumaniza, assimilando-se também a toda uma série de instrumentos de tortura. Notaremos que essa construção não é reservada à primeira pessoa; ela se estende, na terceira pessoa, às metonímias do poeta, como o coração e, em segunda pessoa, a seus

destinatários: lemos, por exemplo, em “Causerie” [Conversa], “Mon cœur est un palais flétri par la cohue” [(Meu coração é um) palácio conspurcado por uma assembleia] e “Vous êtes un beau ciel d’automne, clair et rose” [És um belo céu de outono, claro e rosa].<sup>18</sup>

Poderemos, é claro, considerar essa identificação de um sujeito humano com um lugar ou com um objeto como um simples procedimento retórico, referente à metáfora ou à alegoria, destinado a concretizar uma ideia abstrata ou um sentimento. Parece-me que a insistência dessa construção e o desenvolvimento que ela assume em determinados poemas de *As Flores do Mal* lhe dão uma dimensão mais essencial que questiona a distinção entre o concreto e o abstrato.

O funcionamento tradicional da alegoria repousa sobre uma correspondência termo a termo entre comparado e comparante, que subordina claramente o segundo ao primeiro. É o caso, por exemplo, da analogia entre “visage” [rosto, face] e “paysage” [paisagem] desenvolvida em “À celle qui est trop gaie” [À que é por demais alegre]:

Ta tête, ton geste, ton air  
Sont beaux comme un beau paysage;  
Le rire joue en ton visage  
Comme un vent frais dans un ciel clair. (FDM V: 156)

Tua cabeça, gesto, ar são  
Belos como bela paisagem;  
Eu teu rosto o riso é aragem  
Num céu claro sem um senão. (JCG 2019: 483)

Esse funcionamento lógico e analítico é substituído em certos casos por um funcionamento afetivo e sintético, que torna indistintos comparado e comparante, como nos versos de “Causerie” [Conversa] citados acima. A passagem de um regime a outro é exemplarmente perceptível em “Ciel brouillé” [Céu turvado], no início, a distinção é nitidamente entre a face feminina e o céu ao qual é comparada, mas ela se desfaz progressivamente, ao ponto de não sabermos mais se o poeta se dirige a uma mulher ou a uma paisagem, que se torna destinatária e passa ao primeiro plano, como é anunciado pelo título do poema:

Tu ressembles parfois à ces beaux horizons  
Qu’allument les soleils des brumeuses saisons...  
Comme tu resplendis, paysage mouillé  
Qu’enflamment les rayons tombant d’un ciel brouillé! (FDM L: 49.)

Pareces com paisagens maviosas, lentas,  
Acesas pelos sóis das estações nevoentas...

Como tens esplendor, horizonte molhado  
E a arder graças aos raios de um céu turvado! (JCG 2019: 165)

Assistimos aqui à expansão e à autonomização do termo comparante, que termina por ocupar todo o espaço da estrofe: a imagem de início se revela um verdadeiro quadro. Esse fenômeno recorrente n'As *Flores do Mal* não revela apenas a habilidade retórica de Baudelaire, nem seu gosto pela pintura, nem mesmo a potência de sua imaginação. Ele corresponde a uma experiência, frequentemente evocada e invocada por Baudelaire como o fundamento mesmo da alegoria e que se caracteriza por uma total identificação do sujeito ao objeto:

Votre œil se fixe sur un arbre courbé par le vent; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre. De même, l'oiseau qui plane au fond de l'azur représente d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même.<sup>19</sup>

Os vossos olhos fixam-se numa árvore harmoniosa dobrada pelo vento; em alguns segundos, o que no cérebro de um poeta não seria mais do que uma comparação muito natural, tornar-se-á no vosso uma realidade. Começais por atribuir à árvore as vossas paixões, o vosso desejo ou vossa melancolia; os seus gemidos e as suas oscilações tornam-se vossos, e não tarda que sejais árvore. Do mesmo modo, a ave que plana no fundo do céu azul começa por *representar* o imortal desejo de planar por sobre as coisas humanas; mas logo sois a própria ave.

Essa troca entre o dentro e o fora que exprime a metáfora, o símbolo ou a alegoria se realiza em certos estados favoráveis à interiorização do mundo exterior ou à exteriorização da vida interior: “Em certos estados de alma quase sobrenaturais o caráter profundo da vida se revela por inteiro no espetáculo, mesmo banal, que tivermos sob os olhos – e que assim adquire o valor de um símbolo.”<sup>20</sup> Comentando essa nota de *Fusées* [Projéteis], Miguel Deguy sublinha que, malgrado seu caráter excepcional, qualificado mesmo como “sobrenatural”, tais experiências repousam sobre um fenômeno “natural”, que temos “sous les yeus” [sob os olhos]: não se trata de “sortir de ce monde” [sair desse mundo], mas “de l'immanence se révélant dans sa propre dimension énigmatique” [da imanência se revelando em sua própria dimensão enigmática].<sup>21</sup> É assim do sensível mesmo que emerge um sentido, que faz do “premier objet venu” [primeiro objeto que aparece] “un symbole parlant” [um símbolo que fala].<sup>22</sup>

Compreendida assim como sensibilização do sentido ou semantização do sensível, a alegoria aparece como “l'une des formes primitives et le plus naturelles de la poésie”<sup>23</sup> [uma das formas primitivas e mais naturais da poesia] e não tem necessidade da ação de

um psicotrópico para se revelar. Pode nascer por exemplo da contemplação da paisagem, como no início do “Confiteor de l’artiste”:

Grand délice que celui de noyer son regard dans l’immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l’azur! une petite voile frissonnant à l’horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite!); elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.<sup>24</sup>

Grande prazer mergulhar os olhos na imensidão de céu e mar! Solidão, silêncio, incomparável castidade do azul! Uma pequena vela a fremir no horizonte, vela que, pequenina e isolada, lembra a minha irremediável existência; melodia monótona do marulho – todas estas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas (pois na grandeza do sonho, o eu de pronto se perde); elas pensam, porém musicalmente, pitorescamente, sem argúcias, sem silogismos, sem deduções.

### O espaçamento do sujeito

Esse texto ilustra o movimento propriamente “ek-statique” que faz sair o sujeito lírico dos limites do eu, esse transporte que fundamenta o deslocamento do sentido à ação na metáfora. O quiasmo “todas essas coisas pensam por mim, ou eu penso por elas” sublinha essa “interseção entre o mundo interior e o mundo exterior” que caracteriza, segundo Emil Staiger, o lirismo,<sup>25</sup> e que encontra na paisagem uma expressão privilegiada. Em uma célebre passagem do “Salão de 1859”, Baudelaire insistiu, contra o realismo que pretende figurar “l’univers sans l’homme” [o universo sem o homem], sobre a parte que retorna ao sujeito na arte da paisagem:

Si tel assemblage d’arbres, de montagnes, d’eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n’est pas par lui-même, mais para moi, par ma grâce propre, par l’idée ou le sentiment qu j’y attache.<sup>26</sup>

Se uma composição de árvores, montanhas, cursos d’água e casas, a que chamamos paisagem, é bela, não o é por si mesma, mas por mim, por minha própria graça, pela ideia ou sentimentos que a ela associa.

Não se trata, apesar disso, de opor à pretendida objetividade dos realistas um subjetivismo puro: é da “massa sugestiva espalhada no espaço”, de “sua qualidade inspiradora” que o paisagista “extraí” “a comparação, a metáfora e a alegoria”, e toda sua arte consiste em “traduzir um sentimento por um conjunto de matéria vegetal ou

mineral”.<sup>27</sup> A “matéria-emoção” do poema ou do quadro resulta de uma fusão entre a matéria do mundo e as “impressões” que ela revela, porque “prodigiosos devaneios estão contidos nos espetáculos da natureza”.<sup>28</sup>

A paisagem nasce de um duplo movimento de projeção do sujeito no mundo e da introjeção dos objetos pela consciência. É um espaço subjetivo habitado por um sujeito que se espacializa. “O espírito aí mergulha” “no céu, no horizonte do mar” como “nos olhos cheios de pensamento” ou “numa disposição fecunda e plena de magia”, escreve Baudelaire a propósito de Delacroix.<sup>29</sup> Na experiência e na arte da paisagem, um pensamento está em ação, o qual ignora a distinção cartesiana entre a res cogitans (“coisa pensante”) e a res extensa (“coisa extensa”): um pensamento no espaço, um pensamento-paisagem.

Podemos aproximá-lo desse “pensamento fundamental” que Merleau-Ponty detecta na experiência sensível, e que não pode ser traduzido pelas “argúcias”, os “silogismos” e as “deduções do discurso, mas por uma linguagem que se torna ela própria sensível, como a da pintura ou da poesia, ‘musicalmente’ ou ‘pitorescamente’”. “Todas essas coisas pensam em mim, ou eu penso por elas”: tal poderia ser a fórmula desse cogito pré-reflexivo que está também em ação no espaçamento do sujeito lírico.<sup>30</sup>

Pode-se objetar que, em Baudelaire, esse movimento ou esse momento lírico é sempre ameaçado por uma reflexão crítica que restabelece a distinção e, por vezes, a oposição entre o eu e o mundo. Assim, em “O Confeiteiro do artista”,<sup>31</sup> ao êxtase lírico sucede a “exasperação” do poeta diante da “insensibilidade do mar” e à “imutabilidade do (de um) espetáculo” do qual não se consegue expressar a beleza e a intensidade.

A identificação do sujeito ao universo não seria senão uma ilusão? A composição desse texto opõe à “grandeza do devaneio” a consciência lúcida dos limites da condição humana. A força e a modernidade dos poemas em prosa de Baudelaire residem nesse confronto constante entre lirismo e realismo. A prosa permite expressar ao mesmo tempo “os movimentos líricos da alma”, “as ondulações do devaneio” e “os sobressaltos da consciência”,<sup>32</sup> o que restabelece as distinções lógicas e recorda a resistência de uma “realidade rugosa a abarcar”.<sup>33</sup>

Parece-me que o lirismo floresce mais livremente em *As Flores do Mal*. Em testemunho disso, por exemplo, a insistência da palavra coração, que aparece 117 vezes contra somente 13 ocorrências em *O Spleen de Paris*.<sup>34</sup> Não que a consciência reflexiva esteja aí ausente, mas a preocupação com a harmonia do verso, com a unidade do poema e a construção da recolha conduziu Baudelaire a evitar a mistura de tons e a dividir, por exemplo, *Spleen e Ideal* em duas séries distintas. De fato, certos poemas de *Flores do Mal*, como “O balcão”, “Elevação”, “A vida interior”, “Harmonia da noite” são puros momentos líricos, onde se dá livre curso de uma ponta a outra ao espaçamento do sujeito. Este não é, aliás, certamente reservado à expressão de uma fusão venturosa com o outro e com o mundo; ela pode ser também bem dolorosa: ao “fluxo livre” em “o ar superior” do *Ideal* se opõe “o céu baixo e pesado” do *Spleen*, que “pesa como uma tampa / sobre o espírito que geme.”<sup>35</sup> Eufórico



ou disfórico, o estado de alma se transforma em paisagem e reciprocamente o espaço se interioriza a ponto de tornar-se inseparável do sujeito: “Pascal em si tinha um abismo se movendo.”<sup>36</sup>

A maior parte dos comentadores que levaram a sério essa espacialização dos afetos tem enfatizado a verticalidade do espaço baudelaireano, polarizado pelo apelo do céu e atração pelo abismo. Mas a profundidade de Baudelaire é também horizontal, como, aliás, já demonstrei,<sup>37</sup> e à dialética da ascensão e da queda ajunta-se uma outra, a da expansão e da restrição, que é igualmente importante, como confirma esta nota célebre: “Da vaporização e da centralização do Eu. Tudo está aí.”<sup>38</sup> Baudelaire retoma aí, sem dúvida, a oposição que ele havia reencontrado em Emerson entre “dissipação” e “concentração”. Para “a condução da vida” (é o título do ensaio do filósofo americano ao qual Baudelaire se refere), o homem deve se proteger das tentações que o afastam de si mesmo. Baudelaire, sabemos, critica esse “desejo de sair de si” que assemelha o próprio amor a uma “prostituição”; o artista, aos seus olhos, não deve “nunca” “sair de si mesmo”.<sup>39</sup>

Entretanto, muitos dos poemas de *As Flores do Mal* nos permitem assistir a uma tal saída de si, e a “vaporização” nem sempre é tão negativa quanto no endereçamento inicial “Ao leitor”, onde ela aparece como obra de Satã. Ela toma frequentemente a forma de uma expansão positiva, enquanto a concentração conduz por vezes a uma introspecção dolorosa ou a um *tête-à-tête* destrutivo de si mesmo, quando não se acompanha de uma constrição opressiva do espaço e do corpo. Tudo se passa como se o lirismo supusesse essa saída e essa vaporização de si que o EU não deseja, e como se Baudelaire valorizasse, no plano poético e estético, o que ele denuncia no plano moral e intelectual. Proponho-me, agora, a estudar mais precisamente algumas das modalidades e expressões exemplares dessa espacialização do sujeito em *As Flores do Mal*.

### O coração-espaço

Retorno, então, ao lugar que ocupa o *coração* nessa coletânea. A recorrência dessa palavra e desse tema poderia manifestar a fidelidade de Baudelaire a um lirismo muito tradicional, que não está aliás ausente de certos poemas de *As Flores do mal*. O coração é, com efeito, o órgão por excelência da intimidade e da interioridade. Em vários poemas, ele se torna, ao contrário, instrumento do espaçamento e do descentramento do sujeito lírico; torna-se, por exemplo, em “Causerie” [Conversa], um lugar público, “un palais flétri para la cohue”.<sup>40</sup> Quando deveria ocupar o centro da vida afetiva, ele se encontra às vezes projetado no espaço: o “coração” do viajante no caminho para Cítera, “comme un oiseau/Voltig(e) tout joyeux / Et plan(e)librement à l’entour des cordages”; e o de Agathe “voa” longe da “cidade”, em que ela habita, “Vers un autre océan où la splendeur éclate”.<sup>41</sup>

Ele se torna com ainda maior frequência um lugar de troca entre o dentro e o fora. Assim, no “Canto de outono”, o “coração” do poeta, invadido pela atmosfera invernal que o envolve, se encontra ele mesmo transformado em paisagem polar:

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,  
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,  
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,  
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.<sup>42</sup>

Todo o inverno em meu ser chegará a entrar:  
Ódio, tremor, horror, ira, labor forçado,  
E, assim como o sol quando no inferno polar,  
Meu coração será um bloco rubro e gelado.

Ele já não pertence somente ao poeta, como comprova frequentemente a desapareição do pronome possessivo, substituído por um simples artigo, definido ou indefinido: “o coração” aparece assim em “O balcão” como o centro partilhado de um espaço indistintamente interior e exterior, verdadeiro “coração-espaço”, para retomar o belo título de um dos primeiros ensaios poéticos d' Yves Bonnefoy.<sup>43</sup>

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!  
Que l'espace est profond, que le cœur est puissant!<sup>44</sup>

Como nas noites quentes os sóis ficam belos!  
Como o espaço é profundo! E o coração, vigoroso!

Comentando esses dois versos, o filósofo Jean-Louis Chrétien os interpreta nestes termos:

a experiência da alegria é sempre uma experiência do espaço a transbordar. Espaço de si mesmo, espaço do mundo? Espaço interior, espaço exterior? O próprio da alegria é tornar obsoleta essa distinção, e ser indistintamente uma experiência de si e uma experiência do mundo. Ninguém o disse melhor que Baudelaire nesses versos do Balcão. [...] É somente quando o espaço se aprofunda que o coração se fortalece, e é somente quando o coração se fortalece que o aprofundamento do espaço nos é dado a ver e a viver.<sup>45</sup>

Mas tal apagamento de fronteiras entre o exterior e o interior não é reservado somente à alegria; ele traduz a “potência” de todo afeto capaz por sua intensidade de colorir o mundo; assim como a melancolia que toma posse de “um coração terno”, e que, na “Harmonia da tarde”, estende-se progressivamente, em função de repetições obsessivas das mesmas palavras e imagens, a toda a paisagem:

Le violon fremit comme un cœur qu'on afflige;  
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!

Le ciel est triste et beau comme un grande reposoir;  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,  
Du passe lumineux recueille tout vestige!  
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...  
Ton souvenir en moi luite comme un ostensor!<sup>46</sup>

Freme o violino tal como uma alma a que afligem,  
Alma que execra o nada sem mais acabar!  
O céu é triste e belo como um grande altar.  
A um sangue espesso os raios do sol se dirigem.

Alma que execra o nada sem mais acabar  
Os vestígios recolhe de irradiante origem!  
A um sangue espesso os raios do sol se dirigem...  
Tua lembrança em mim luz tal custódia a brilhar!

A aparição do pronome *moi* [mim] no último verso parece relacionar esta coloração afetiva a um drama pessoal, mas nota-se que o poeta evita se atribuir desse coração, que é precedido de um artigo indefinido e tende a se confundir com o sol, “noyé dans son sang”.<sup>47</sup> Essa hemorragia é a tradução física da tendência do sujeito lírico a se expandir para fora; ela é encenada de modo espetacular em “La Fontaine de sang” [A fonte de sangue]:

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,  
Ainsi qu’une fontaine aux rythmiques sanglots.  
Je l’entends bien que coule avec un long murmure,  
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.

À travers la cite, comme dans un champ clos,  
Il s’en va, transformant les pavês en îlots,  
Désalterant la soif de chaque creature,  
Et partout colorant en rouge la nature.<sup>48</sup>

Sinto às vezes que meu sangue corre exaltado,  
Tal uma fonte num soluço cadenciado.  
Ouço-o a correr tal longo lento lamento,  
Mas é em vão que busco qualquer ferimento.

Pela cidade, como num campo fechado,  
 Vai-se – cada pedaço de pedra tornado  
 Ilha –, e alivia a sede de todo sedento,  
 E à natureza dá rubro revestimento.

Os tercetos relatam o “terror” que inspira ao poeta essa efusão involuntária, que os quartetos, no entanto, evocam em termos espantosamente positivos. Mais que uma “ferida” inexistente, esse sangue que “corre exaltado” parece manifestar uma superabundância de vida, capaz de regenerar a “natureza” ambiente. Se é possível ouvir os “soluços”, estes são rítmicos e desaparecem em “um lento lamento” análogo àquele do próprio poema. O lirismo não é ele mesmo uma efusão?

Uma outra modalidade de efusão lírica é a vaporização, que Baudelaire diz reecer em seus escritos íntimos, mas parece cultivar em *As Flores do Mal*. Se, em um poema emblemático,<sup>49</sup> o Crânio reprova ao deus Amor “espalhar no ar” “(s)a cervelle,/ (S) on sang et s(a) chair” [seus miolos, sangue e carne] para fazer bolhas de sabão, essa vaporização se assemelha a uma sublimação e é acompanhada de uma ascensão, certamente efêmera, mas brilhante; “(l)es bulles rondes” [bolhas] “montent dans l’air,/ Comme pour rejoindre les mondes/Au fond de l’éther”:<sup>50</sup>

Le globe lumineuse  
 Prend un grand essor,  
 Crève et crache son âme grêle  
 Comme un songe d’or.<sup>51</sup>

A esfera frágil, luzidia,  
 Com um silente estouro,  
 Explode e cospe sua alma esguia  
 Como um sonho de ouro.

Fenômeno análogo se produz pela mediação do cachimbo, cujas volutas de fumo parecem exercer uma influência benéfica sobre os pensamentos do autor:

J’enlace et je berce son âme  
 Dans le réseau mobile et bleu  
 Qui monte de ma bouche en feu,

Et je roule un puissant dictame  
 Qui charme son cœur et guérit  
 De ses fatigues son esprit.<sup>52</sup>

Seu espírito eu acalento  
 Na trama azul, fluida, que logo  
 Sobe de minha boca em fogo,

E exalo um poderoso alento  
 Que atraí seu coração e acalma  
 De suas fadigas a sua alma.

Em “O poema do haxixe”, Baudelaire assimila essa operação a uma verdadeira destilação do pensamento que deixa de pertencer ao sujeito e é reabsorvido pela atmosfera:

Je vous suppose assis et fumant. Votre attention se reposera un peu trop longtemps sur les nuages bleuâtres qui s'exhalent de votre pipe. L'idée d'une évaporation, lente, successive, éternelle, s'emparera de votre esprit, et vous appliquerez bientôt cette idée à vos propres pensées, à votre matière pensante. Par une equivoque singulière, par une espèce de transposition ou de quiproquo intellectuelle, vous vous sentirez vous évaporant, et vous attribuerez à votre pipe (dans laquelle vous vous sentez accroupi et ramassé comme le tabac) l'étrange faculté de vous fumer.<sup>53</sup>

Suponho-vos sentado e a fumar. A vossa atenção descansará em demasia nas nuvens azuladas que se exalam do cachimbo. A ideia de uma evaporação lenta, sucessiva, eterna, apoderar-se-á do vosso espírito, e não tarde que apliqueis esta ideia aos vossos próprios pensamentos, à vossa matéria pensante. Por um equívoco singular, por uma espécie de transposição ou de quiproquó intelectual, sentir-vos-eis a evaporar-vos, e atribuireis ao cachimbo (dentro do qual vos sentis agachado e apertado como o tabaco) a estranha faculdade de *vos fumar*.

A criação poética em si mesma é uma forma de vaporização, se acreditamos na imagem final do poema “Paisagem”, onde o poeta, retirando-se do ambiente urbano e invernal que o envolve se propõe

D'évoquer le Printemps avec (s)a volonté  
 De tirer un soleil de (s)on cœur, et de faire  
 De sés pensées brûlants une tède atmosphère.<sup>54</sup>

De a Primavera haurir por minha só vontade,  
 De tirar de meu peito um sol, e transmudar  
 Meus árduos pensamentos num cálido ar.

### Atmosfera, atmosfera

Esse termo atmosfera, familiar a Baudelaire, é sem dúvida um dos mais apropriados para designar o espaço de que se cerca o sujeito lírico, já que evoca, ao mesmo tempo, um componente físico da paisagem e sua coloração afetiva. É uma zona transicional, propícia às interações entre o dentro e o fora. Baudelaire, como muito de seus contemporâneos, mostra-se sensível à influência do clima sobre o humor e os estados de alma. “Le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l’*esprit* gémissant en proie aux longs ennuis”,<sup>55</sup> mas ele pode também dar a um coração ferido uma cobertura protetora:

Ô fins d’automne, hivers, printemps trempés de boue  
Endormeuses saisons! Je vous aime et vous loue  
D’envelopper ainsi mon cœur et mon cerveau  
D’un linceul vapoureux et d’un vague tombeau.<sup>56</sup>

Invernos, primaveras, fins de outono – um rio  
De lama e sonolência –, eu vos elogio  
Por envolverem meu coração e minha mente  
Em vaga tumba e num sudário evanescente.

Reciprocamente, a vida interior apresenta “à ceux qui savent l’observer eux-mêmes et qui gardent la mémoire de leurs impressions”,<sup>57</sup> flutuações semelhantes às da meteorologia, e Baudelaire louva Hoffmann por ter inventado “um singular barômetro psicológico destinado a representar-lhe diferentes temperaturas e os fenômenos atmosféricos da sua alma”.<sup>58</sup>

Em sua dimensão mais concreta, a atmosfera resulta da interação entre o ar, a água e a luz, que são os elementos privilegiados da paisagem baudelaireana, sem dúvida porque são os menos carregados de materialidade e, portanto, os mais aptos a exprimir os valores afetivos ou espirituais. Ele prima por evocar tanto um “céu turvado”<sup>59</sup> quanto “O fogo claro que enche os lípidos espaços.” “no ar superior”.<sup>60</sup> Crítico de arte, Baudelaire revela-se particularmente atento à reprodução do ar e da luz, sem os quais uma paisagem é privada de vida e de poesia. “A linha e o estilo não substituem a luz, a sombra, os reflexos e a atmosfera que dá cor – todas as coisas que têm um papel tão importante na poesia da natureza, para que ela se submeta a este método” de discípulos d’Ingres.<sup>61</sup> As mesmas qualidades são requeridas na arte do retrato, se queremos fazer disso “um poema” “cheio de espaço e devaneio”, porque a expressão de um rosto é inseparável da aura que o cerca: “É preciso saber mergulhar uma cabeça nos brandos vapores de uma cálida atmosfera, ou fazê-la surgir das profundezas de um crepúsculo”.<sup>62</sup>

A atmosfera de um interior é também apta a criar em torno do sujeito lírico um clima afetivo; ela é, aliás, frequentemente associada ao que banha a paisagem circundante. Aos “soirs au balcon, voilés de vapeurs roses” respondem “les soirs illuminés par l’ardeur du

charbon”.<sup>63</sup> É essa correspondência que faz de “La chambre double” [O quarto duplo], por exemplo, um espaço indissociavelmente interior e exterior, material e espiritual:

Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l’atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

L’âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir. – C’est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre; (...)

Les étoffes parlent une langue muette, comme les fleurs, comme les ciels, comme les soleils couchants. (...)

Une senteur infinitésimale du choix le plus exquis, à laquelle se mêle une très légère humidité, nage dans cette atmosphère.<sup>64</sup>

Um quarto que parece um devaneio, um quarto verdadeiramente ‘espiritual’, onde a atmosfera estagnada é de leve tingida de róseo e de azul.

Nele a alma toma um banho de preguiça, aromatizado pelo arrependimento e pelo desejo. É algo crepuscular, azulado e tenuemente cor-de-rosa; [...]

Falam os estofos uma língua muda, como as flores, como céus, como os poentes.[...]

Um aroma infinitesimal, da mais requintada escolha, ao qual se mistura leve toque de umidade, flutua nesta atmosfera.

Essa última notaçãõ lembra o papel, frequentemente comentado, que exerce o perfume na criação de atmosferas baudelairianas. Sua sutileza quase imaterial torna-ou uma imagem da alma; ele tem, como ela, “l’expansion des choses infinies”:<sup>65</sup>

Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient  
D’où jaillit toute vive une âme qui revient.

Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,  
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,  
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,  
Teintés d’azur, glacés de rose, lamés d’or.<sup>66</sup>

Acha-se um velho frasco que ali sobrevive  
E de brota, intensa, uma alma que revive.

Crisálidas funéreas, uns mil pensamentos  
Na escuridão dormiam, fremem, e em momentos  
Abrem a asa, e tomam impulso, em coro,  
Tintos de azul, de rosa, a cintilar como ouro.

Como é mostrada aqui a metáfora visual que colore os “pensamentos” emanados do perfume, a atmosfera é, de fato, um conjunto de sensações diversas que se comunicam entre elas por sinestesia. “Os sons e os perfumes”, em particular, são frequentemente associados a uma mesma ambiência, como em *Harmonie du soir*. Eles têm em comum uma mesma capacidade de preencher o espaço e de penetrar no mais íntimo do sujeito; Baudelaire faz ele próprio, de modo explícito, essa aproximação em “La Chevelure” [A cabeleira]: “Comme d’autres esprits voguent sur la musique,/ Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum”.<sup>67</sup> “La musique donne l’idée de l’espace”, “creuse le ciel”,<sup>68</sup> e se revela capaz de criar, para aquele que se deixa levar por ela, uma atmosfera propícia à expressão de “toutes les passions”:

La musique souvent me prend comme une mer!  
Vers ma pâle étoile  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther  
Je mets à la voile; [...]  
Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D’un vaisseau qui souffre [...]<sup>69</sup>

A música, tenaz, como um mar me domina!  
Para a pálida estrela,  
Num vasto éter ou sob um texto de neblina,  
Dirijo a caravela; [...]

Sinto que em mim palpitam todas as paixões  
De uma nau sofredora; [...]

Essa espacialização dos afetos é reencontrada na extraordinária passagem do ensaio sobre Wagner, no qual Baudelaire evoca as impressões em si suscitadas pela audição da abertura de *Lohengrin*:

Je me peignis involontairement l’état délicieux d’un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec *un immense horizon* et une large *lumière diffuse*; *l’immensité* sans autre décor qu’elle-même. (...) Alors je conçus pleinement l’idée d’une âme se mouvant dans un milieu lumineux [...]<sup>70</sup>

Retratei-me involuntariamente o estado delicioso de um homem às voltas com um grande devaneio numa solidão absoluta, mas uma solidão com um imenso horizonte e uma ampla luz difusa; a imensidão sem outro cenário senão ela própria. [...] Assim, concebi plenamente a ideia de uma alma se movendo num meio luminoso, [...]



A paisagem que se desdobra no espírito do ouvinte é investida por uma *Stimmung*, que é, ao mesmo tempo, uma tonalidade musical, uma intensidade luminosa e uma ressonância afetiva. As diferentes sensações que convergem para essa ambiência não saberiam ser dissociadas. Rejeitando “a arte definida, a arte positiva”, Baudelaire valoriza “a impressão não analisada”.<sup>71</sup>

Há nele um impressionismo “avant la lettre”: ele recusa classificar ou hierarquizar os dados sensoriais, para melhor restituir o efeito global produzido por sua reunião. Assim, a paisagem evocada pelo perfume de “La Chevelure” [A Cabeleira] aparece como um complexo de sensações múltiplas:

Tu contiens, mer d’ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts:

Un port retentissant où mon âme peut boire  
À grands flots le parfum, le son et la couleur [...]<sup>72</sup>

Tu apresentas, mar de ébano, uma fantasia  
De velas, remadores, mastros, pavilhões:

Rumoroso porto onde a alma vai haurindo,  
Em enormes porções, perfume, som e cor; [...]

Trata-se menos de uma paisagem composta que de uma ambiência indistintamente visual, sonora, olfativa e afetiva. Essa qualidade atmosférica faz do espaço afetivo um verdadeiro *meio*, no qual se encontra imerso o sujeito lírico. A atmosfera circunda como uma esfera de contornos imprecisos. O lugar de *La Vie antérieure* [A Vida anterior] se apresenta, assim, como um ambiente ao mesmo tempo natural e humano onde se “misturam” as sensações mais diversas.

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

C’est là que j’ai vécu dans les voluptés calmes,  
Au milieu de l’azur, des vagues, des splendeurs  
Et des esclaves nus, tout imprégnés d’odeurs [...]<sup>73</sup>

As ondas, onde ondeavam imagens dos ares,  
Misturavam, solenes, místicas, instantes,

Sua música rica de acordes vibrantes  
Aos reflexos, em meus olhos, crepusculares.

Foi aí que vivi nas volúpias mais calmas,  
Cercado pelo azul, por vagas, esplendores  
E por escravos nus, impregnados de odores, [...]

Esse meio é frequentemente apresentado ou metaforizado como líquido ou aquático; o sujeito lírico banha-se aí ou bebe-o com embriaguez. “A imensidade profunda” é “uma onda” onde o “o espírito” se move e “se arrebatada” “como um bom nadador” e onde ele “traga” a luz “como um puro e divino licor”.<sup>74</sup> Essas imagens recorrentes sugerem que a atmosfera lírica guarda a pegada de um ambiente primitivo, que remonta a uma “vie antérieure” [vida anterior]: se não é pré-natal, ao menos infantil. Se é verdade, como o escreve Baudelaire, que “todo poeta lírico” opera fatalmente um retorno a um “Eden perdido”,<sup>75</sup> esse “paraíso” não pode ser senão o dos “amores infantis”. “Na impressão atmosférica que comportam” as mais belas obras de arte, o crítico perspicaz “sente entrar nele como que uma visão da infância dos seus autores”.<sup>76</sup> Se “o gênio, é a infância redescoberta sem limites” é que, nos primeiros anos da vida, “os objetos mergulham profundamente suas marcas no espírito maleável e fácil”.<sup>77</sup> E “O homem que desde o princípio viveu longamente banhado na macia atmosfera da mulher”<sup>78</sup> se revelará mais sensível às ambiências sutis e capazes de as recriar.

### O espaço-corpo

O espaço afetivo do lirismo é com certeza, ao mesmo tempo, subjetivo e intersubjetivo. Ele é fortemente marcado em Baudelaire pela presença feminina. É o *mundus muliebris* que dá ao poeta acesso ao mundo. Como o espaço e o coração, o corpo amoroso existe em expansão. Ao coração-espaço corresponde um espaço-corpo ampliado à dimensão do universo, como o de “La Géant” [A gigante], contra qual o poeta sonha se aconchegar “Como uma aldeia tranquila ao pé de um gigante”.<sup>79</sup> Essa transformação recorrente da mulher em paisagem tem frequentemente como catalizador o perfume, capaz de ultrapassar as fronteiras do corpo e de “pôr em êxtase” o poeta. Mas o corpo feminino permite outros acessos ao espaço em que ele é único. No olhar da mulher em particular, o poeta procura menos a expressão de sua vida interior que um reflexo do mundo que o envolve:

On dirait ton regard d'une vapeur couvert;  
Ton oeil mystérieux (est-il bleu, gris, ou vert?)  
Alternativement tendre, rêveur, cruel,  
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel.<sup>80</sup>

Teu olhar dir-se-ia oculto, vaporoso;  
 Teu olho (cinza, azul, verde?) ora misterioso,  
 Ora sonhador, terno, ora mesmo cruel,  
 Reflete a palidez e a indolência do céu.

O olho assim se torna céu, e o rosto tende por vezes a se diluir em favor da paisagem:

J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre,  
 Douce beauté, mais tout aujord'hui m'est amer,  
 Et rien, ni votre amour, ni le boudoir, ni l'âtre,  
 Ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer.<sup>81</sup>

Gosto em teus longos olhos da luz esverdeada,  
 Mas hoje tudo só me consegue amargar,  
 E nada – teu amor, lareira, alcova –, nada  
 Pode valer-me o sol brilhando sobre o mar.

No limite, a mulher não é mais que uma mediadora entre o sujeito lírico e o universo:

Amante ou soeur, soyez la douceur éphémère  
 D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant. [...]

Ah! Laissez-moi, mon front pose sur vos genoux,  
 Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,  
 De l'arrière-saison le rayon jaune et doux! [...] <sup>82</sup>

Amada ou irmã, se a efêmera brandura  
 De um outono glorioso ou de um sol poente.

Deixai-me, a fronte posta em teus joelhos, lembrando  
 Saudoso do verão branco e abrasador,  
 Saborear o outonal raio amarelo e brando!

Ocorre até mesmo que os amantes desapareçam ambos, fundidos numa pura paisagem, que é suficiente para exprimir a atmosfera de sua relação, como nos dois primeiros versos de “*Causerie*” [*Conversa*]:

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!  
 Mais la tristesse en moi comme la mer [...] <sup>83</sup>

És um harmonioso céu de outono, claro e rosa!  
Mas a tristeza sobe em mim tal como o mar [...]

No lirismo amoroso de Baudelaire, a evocação do ambiente e da circunstância o transporta muitas vezes à narrativa do reencontro e à expressão dos sentimentos. A esse respeito, é exemplar a atitude do herói no pequeno poema em prosa, “Les projets” [“Os projetos”], que se põe a imaginar sucessivamente os diferentes lugares onde poderia instalar sua bem-amada, e que são também atmosferas favoráveis a uma vida comum, provavelmente destinada a permanecer na condição de sonho. Menos irônico, “La invitation au voyage” [O convite à viagem] das *Flores do mal* repousa sobre um princípio semelhante, e confia aos lugares e aos objetos do “pays qui (lui) ressemble” [no lugar que é tua imagem] o cuidado de “parl(er) à l’âme” [falar à alma] “sa douce langue natale” [sua doce língua natal].<sup>84</sup> Um poema de amor como “Le Balcon” [O Balcão], de título significativo, nos diz bem mais sobre o ambiente do que sobre o corpo ou o coração da mulher amada.

Um belo exemplo desse deslocamento dos personagens para a paisagem é fornecido por um poema célebre, inteiramente consagrado ao ambiente e à atmosfera que envolve uma relação da qual não conhecemos nem a natureza nem os parceiros:

Je n’ai pás oublié, voisine de la ville,  
Notre blanche maison, petite mais tranquille;  
Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus  
Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus,  
Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,  
Qui, derrière la vitre ou se brisait sa gerbe,  
Semblait, grand oeil ouvert dans le ciel curieux,  
Contempler nos dîners longs et silencieux,  
Répandant largement ses beaux reflets de cierge  
Sur la nappe frugale et lês rideaux de serge.<sup>85</sup>

Eu nunca a esqueci, vizinha da cidade,  
Nossa casinha ranca e sua tranquilidade;  
Sua Pomona de gesso e sua Vênus antiga,  
Que num jardim mirrado os membros nus abriga,  
E o sol, fluindo suntuoso, que, atrás da vidraça  
Onde ao entardecer seu feixe se estilhaça,  
Parecia – no céu, olho imenso e curioso –  
Contemplan o jantar moroso e silencioso,  
Espalhando reflexos de vela em caudal  
Nas cortinas de sarja e na toalha frugal.

Reconhece-se aqui, geralmente, a evocação da morada em que Baudelaire e sua mãe ficaram, em Auteil, após a morte do general Aupick. Mas essa leitura autobiográfica ignora o movimento essencial do lirismo, que tende a ultrapassar as singularidades individuais para dar ao poema um valor mais amplo: “todo modo lírico de nossa alma nos obriga a considerar as coisas não sob o aspecto particular, excepcional, mas nos traços principais, gerais, universais”.<sup>86</sup> Aqui, toda precisão de local e de data se dilui, e mesmo a identidade e o nome dos habitantes da casa quedam indeterminados; eles só são designados geral e indiretamente pelo adjetivo possessivo da 1ª pessoa do plural: eles se absorvem no espaço (“notre maison”) e nas refeições (“nos dîners”) que compartilham.

É naquilo que os envolve que se deve buscar os índices de sua intimidade. A psicanálise vê aí a projeção dos fantasmas do poeta, que desloca para os membros nus (“membres nus”) das estátuas seu desejo incestuoso, cujos impulsos o olho curioso (“curieux”) do pai vem ao fim do poema surpreender, e até censurar. Essa leitura é sem dúvida pertinente, mas também trai a maneira lírica de sentir (“manière lyrique de sentir”). O espaçamento do sujeito lírico não é a exteriorização de um afeto recalcado no interior, mas a dimensão mesma de sua ek-sistence, que vive e se ex-prime no espaço.

Esse espaço é certamente também um espaço poético, e caberia analisar os diferentes procedimentos pelos quais Baudelaire consegue atribuir a uma pequena casa (“petite maison”) uma dimensão cósmica: apagamento das marcas espaço-temporais, expansão sintática de uma única frase, que, pelo jogo de cortes e de apostos, se desenvolve em partes cruzadas até o fim do poema, amplificação rítmica e sonora, instrumento privilegiado da dicção baudelairiana do infinito.<sup>87</sup>

A forma, em *As flores do mal*, não é assim tão “mesquinha” como pretendia Rimbaud. Baudelaire soube fazer das limitações da versificação regular o princípio de um aprofundamento do espaço poético, conforme ele escreve à Fraisse:

Parce que la forme est contraignant l'idée jaillit plus intense [...] Avez-vous remarque qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, donnait une idée plus profonde de l'infini, qu'un grand panorama vu du haut d'une montagne?<sup>88</sup>

Porque a forma é limitante, a ideia brota mais intensa [...] Já reparou que um bocado de céu visto por uma abertura, ou entre duas chaminés, duas pedras, ou através de uma arcada, dava uma ideia mais profundo do infinito, do que um grande panorama visto do topo de uma montanha?

Comentando essa carta célebre, André du Bouchet nela via a expressão do paradoxo essencial da poesia baudelairiana, que faz do obstáculo a condição mesma de seu avanço, que “empurra os limites ao infinito”.<sup>89</sup> Essa busca do infinito no finito, que está no coração da estética baudelairiana, tem também um valor ético: é nos limites da existência e da

realidade cotidianas que Baudelaire nos convida a descobrir a profundidade da vida (la profondeur de la vie). O lirismo baudelaireano não poderia ser confundido, então, com um idealismo: a transcendência que o poema não visa um outro mundo: ela é o movimento através do qual nosso mundo se revela outro ao sujeito que se abre a ele.

O espaçamento do sujeito lírico que tentei atualizar em *As Flores do mal* participa de uma tendência profunda do pensamento moderno, que questiona a distinção cartesiana entre *coisa pensante* e *coisa extensa*. A fenomenologia existencial ressaltou a espacialidade do “ser-aqui” e da consciência como “ser-no-mundo” ou como “campo de presença”. Mas ela não é a única a pensar o sujeito no espaço. A tópica freudiana se baseia na hipótese de que “o psiquismo é ele mesmo alguma coisa de extenso”, e diversas correntes da psicanálise e da psicologia contemporâneas exploram “o espaço potencial” onde se opera a transição entre mundo interior e mundo exterior. Hoje em dia, desenvolve-se uma “ecologia do espírito” que estuda suas interações com seu ambiente, seja por uma “cognição encarnada e situada”,<sup>90</sup> pela “geofilosofia” esboçada por Deleuze e Guattari,<sup>91</sup> ou da “esferologia” elaborada por Sloterdijk, a qual mostra que “o espírito está no espaço”.<sup>92</sup> De modo que a expansão lírica que se manifesta em *As flores do mal* não as torna prisioneiras da herança romântica; ela tem prolongamentos em nossa modernidade, que não se confunde com o modernismo e muitas vezes se enraíza no romantismo.

## NOTAS

\* Michel Collot é professor emérito de Literatura Francesa da Universidade Sorbonne nouvelle Paris 3. Autor de numerosos ensaios e obras sobre poesia francesa, paisagem e poesia, como *L'Horizon fabuleux, Paysage et poésie*, *Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine* (Corti, 1988, 2005, 2019), *La Poésie moderne et la structure d'horizon* (PUF, 1898) e *La Matière-émotion* (PUF, 1997, com parte traduzida em português, *A matéria-emoção*, Rio de Janeiro, editora Oficina Raquel, 2018). Publicou ainda *Pour une géographie littéraire* (Corti, 2014) e sobre as relações entre Literatura, artes e natureza (*Un nouveau sentiment de la nature*, Corti, 2022). Sua obra *La Pensée-paysage* (Actes Sud/ENSP, 2011) apresenta a síntese de suas pesquisas. Em português, tal síntese foi publicada em *Poética e filosofia da paisagem*, Oficina Raquel, 2015. Tem organizado diversos colóquios interdisciplinares sobre paisagem como: *Les enjeux du paysage, Le paysage: état des lieux* (Colloque de Cerisy, 1999), *Paysage et modernité(s)* (atas publicadas Ousia em 1997, 2001 e 2007), *Paysages européens et mondialisation* (Champ Vallon, 2012). Atualmente, vem coordenando seminários presenciais e on line sobre representações literárias do espaço (*Vers une géographie littéraire*, UMR THALIM, Université Sorbonne nouvelle / CNRS / ENS). Como poeta, publicou *Issu de l'oubli*, Le Cormier, 1997, *Chaosmos*, Belin, 1997, *Immuable mobile*, La Lettre volée, 2002, *De chair et d'air*, La Lettre volée, 2008, *L'Amour en bref*, Tarabuste, 2013, *Le Parti pris des lieux*, La Lettre volée, 2018 e *Un Tombeau pour Sylvie*, Tarabuste, 2020.

\*\* Celia Pedrosa é pesquisadora 1-B do CNPq e professora associada de Literatura Brasileira e Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, onde coordena os Grupos de Pesquisa Poesia e Contemporaneidade e Pensamento teórico-crítico do contemporâneo. Coordenou o convênio CAPES-FCT entre a UFF e a Universidade do Porto e entre a UFF e a Universidade Tres de Febrero (Buenos Aires), integrando ainda equipe de convênio com a Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é coordenadora de convênio entre a UFF e a PUC de Valparaíso-Chile. Tem publicados os livros *Antonio Candido: a palavra empenhada* (EdUSP/EdUFF) e *Ensaio sobre poesia e contemporaneidade* (EDUFF) além de, como organizadora, cinco coletâneas de ensaios sobre poesia e crítica contemporâneas. Foi coorganizadora, junto com os professores Luciana di Leone e Franklin Alves Dassie, da UFF, Rosa Martelo, da Universidade do Porto, Joana Matos Frias, da Universidade de Lisboa, e o pesquisador Luís Miguel Queirós, da antologia luso-brasileira de poemas *Uma espécie de cinema*.

\*\* Ida Alves é professora titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense. Docente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Vice-coordenadora do Pólo de Pesquisas Luso-Brasileiras (PPLB), no Real Gabinete Português de Leitura. Pesquisadora 1-D do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq – Brasil. Coordena a Plataforma Páginas Luso-Brasileiras em Movimento - <http://www.paginasmovimento.com.br> e o site Escritor Carlos de Oliveira - <https://escritorcarlosdeoliveira.com.br/>. Autora e coautora de diversos livros, capítulos e artigos em revistas acadêmicas sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de estudos de paisagem nas literaturas de língua portuguesa. Destaca *Gente e Paisagens Luso-Brasileiras* (2023), *Revistas de Poesia: Brasil / Moçambique / Portugal* (e-book, 2022); *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, Poetas Personagens da Linguagem* (e-book, 2021); *Paisagens em Movimento Rio de Janeiro e Lisboa Cidades Literárias*, 3v (2020-2021); *Poesia Contemporânea e Tradição Brasil – Portugal* (2017); *Poetas que interessam mais* (2011). Coordenou tradução em português da obra de Michel Collot, *Poética e filosofia da paisagem* (2015).

<sup>1</sup> Este ensaio de Michel Collot, “Le cœur-espace: aspects du lyrisme dans *Les Fleurs du Mal*”, foi publicado originalmente em francês na revista *Alea*, vol. 9, n. 1, janeiro-junho 2007, Rio de Janeiro, UFRJ. Agradecemos ao autor a autorização para publicar esta versão em português.

<sup>2</sup> Nesta versão, utilizamos, sempre que necessário e pela extensão das citações literárias, edições traduzidas já consagradas no Brasil: para as citações da prosa Baudelairiana, a edição da Nova Aguilar (Rio de Janeiro), *Poesia e Prosa*, diversos tradutores, 1995. Para os poemas de *As Flores do Mal*, utilizamos a edição da Companhia das Letras, 2019, tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães, a quem agradecemos especialmente. Tal uso foi sempre indicado em nota. Quando isso não ocorre, a tradução é de nossa responsabilidade.

<sup>3</sup> Reproduzimos aqui o resumo e o *abstract* originalmente publicados em *Alea*, revista citada na nota 1.

<sup>4</sup> Rimbaud, Arthur. “Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871”. Em *Œuvres complètes d’Arthur Rimbaud*. Bibliothèque Numérique de l’Université Paris VIII. “La forme si vantée en lui est mesquine”. [“A forma tão elogiada nesse livro é mesquinha.”]

<sup>5</sup> Nota do Autor: Ver o título de uma coletânea recente: *L’Adoption du système métrique* (2004).

<sup>6</sup> No original: “Quit dit romantisme dit art moderne, – c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.” Tradução nossa.

<sup>7</sup> Nota do Autor: Enfatizei essa “Actualité du romantisme”, em artigo publicado em *Le Nouveau Recueil*, n. 77, déc. 2005 – fév. 2006: 153-159.

<sup>8</sup> No original: “I live not in myself, but I become/Portion of that around me; and to me/High mountains are a feeling”. Tradução semântica nossa.

<sup>9</sup> No original: “manière lyrique de sentir” “tout l’être intérieur”, s’élançe em l’air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute”. Tradução nossa.

<sup>10</sup> No original: “Espacement du sujet”. Tradução nossa.

<sup>11</sup> Cf. Ensaio de Michel Collot “Paysage et poésie” (2005: 43-64). Ver também a edição brasileira Collot, Michel (2013), *Poética e Filosofia da Paisagem*.

<sup>12</sup> Em Mallarmé, Stéphane (2003), “Sur l’évolution littéraire”, in *Oeuvres complètes*. No original: “Évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou inversement choisir un objet et em dégager un état d’ame” (Mallarmé 2003: II, 700). Tradução nossa.

<sup>13</sup> Em Baudelaire, Charles (1976). “L’art philosophique” in *Oeuvres Complètes* (1976: II, 598). No original: “Qu’est-ce que l’art pur suivant la conception moderne? C’est créer une magie suggestive contenant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même.” (Baudelaire 1976: II, 598). Tradução nossa.

<sup>14</sup> *Idem*. “Réflexions sur quelque-uns des mes contemporains”, in *Oeuvres Complètes*. No original: “un monde lyrique”, “une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné de la lyre” (Baudelaire 1976: II, 598). Tradução nossa.

<sup>15</sup> Nota das tradutoras: ver também edição brasileira: Friedrich, Hugo (1978). *Estrutura da Lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades.

<sup>16</sup> Baudelaire, Charles. “Le Poème du haschisch” em *Oeuvres complètes*. *Op. Cit.*: 1, 419. No original “Il arrive parfois que la personnalité disparait et que l’objectivité [...] se développe em vous si anormalement que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence et que vous vous confondez bientôt avec eux [...]” Para esta passagem, utilizamos a tradução existente de José Saramago, em Baudelaire (1995: 383, edição brasileira da Nova Aguilar, org. por Ivo Barrozo).

<sup>17</sup> O autor do artigo indica, no original, que as referências das citações de *Fleurs du mal* serão indicadas entre parênteses pela menção FDM seguida da numeração do poema na edição de 1861, e da paginação da edição Gallimard-Pléiade, 1976. N. T.: para a versão poética em português do Brasil, quando necessário pela extensão de estrofe, foi utilizada a edição brasileira bilingue de 2019, traduzida e organizada por Julio Castañón Guimarães para a editora Penguin-Companhia das Letras. Nesse caso, será indicada a página nessa edição. Ver referência completa ao final. Usaremos doravante a sigla JCG para indicar esse tradutor.

<sup>18</sup> FDM LV: 56. Tradução de JCG (2019: 183). Inserimos entre parênteses, “meu coração é um”, de acordo com o verso em francês, mas omitido na versão em português.

<sup>19</sup> Baudelaire, Charles (1976), “Le Poème du haschisch”, 419-420. Na versão da Nova Aguilar, por José Saramago, (1995: 383).

<sup>20</sup> Baudelaire, Charles (1976). “Fusées”, XI., 659. “Dans certains états de l’âme, presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu’il soit, qu’on a sous les yeux. Il en devient le symbole.” Tradução em português por Fernando Guerreiro, em Baudelaire, Charles, Nova Aguilar (1995: 511).

<sup>21</sup> (Deguy 1966: 256). Tradução nossa.

<sup>22</sup> Baudelaire, Charles. “Le poème du haschisch”. (1976: I, 430). Tradução nossa.



<sup>23</sup> *Ibidem*. Tradução nossa.

<sup>24</sup> Baudelaire, Charles, “Le Spleen de Paris”, III. (1976: I, 278). Tradução da Nova Aguilar, por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1995: 280).

<sup>25</sup> Staiger, Emil (1990). No original: “toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elle” e “intrication du monde intérieur et du monde extérieur”. Trad. nossa.

<sup>26</sup> Baudelaire, Charles, “Le paysage”, Salon de 1859. (1976: II, 660). Tradução de Suely Cassal in Baudelaire, Charles (1995: 833).

<sup>27</sup> *Idem*. No original: “masse suggestive éparpillée dans l’espace”, “(s)a qualité inspiratrice”, “extrait” “la comparaison, la métaphore et l’allégorie”, “traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale”. “La matière-émotion”, “impressions”, “de prodigieuses rêveries sont contenues dans les spectacles de la nature”.

<sup>28</sup> *Ibidem* na edição francesa: II, 665. Na edição brasileira, 1995: 837.

<sup>29</sup> Baudelaire, Charles. Salon de 1859. (1976: II, 636). No original: “L’esprit s’enfoncé” “dans le ciel, dans l’horizon de la mer”, “dans les yeux pleins de pensée” ou “dans une tendance féconde et grosse de rêverie”. Na edição brasileira, Nova Aguilar, (1995: 816).

<sup>30</sup> No original, sem nota de fonte precisa: “pensée fondamentale”, “arguties”, “syllogismes”, “déductions du discours, mais par un langage rendu lui-même sensible, comme celui de la peinture ou de la poésie, “musicalement” ou “pittoresquement”. “Toutes ces choses pensent par moi, ou se pense par elles”.

<sup>31</sup> Na edição brasileira da Nova Aguilar, (1995: 280). No original: “l’exasperation”, “l’insensibilité de la mer et à l’immuabilité d’un spectacle”

<sup>32</sup> Baudelaire, Charles. “À Arsène Houssaye”, *Le Spleen de Paris*. (1976: I, 275-276). No original: “la grandeur de la rêverie”, “les mouvements lyriques de l’âme», “les ondulations de la rêverie” et “les soubressauts de la conscience”, “réalité rugueuse à étreindre”. Ver edição brasileira da Nova Aguilar (1995: 277), com tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

<sup>33</sup> Nota das tradutoras: Referência ao poema “Adieu” (Adeus) de *Une saison en le enfer*, de Rimbaud (1873): “Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!” Tradução semântica nossa: “Eu! Eu que me dizia mago ou anjo, livre de toda moral, voltei à terra, com um dever a buscar e a realidade rugosa a abarcar. Camponês!”

<sup>34</sup> Nota do Autor: Estatística estabelecida com base nos dados Frantext de l’ATILF (CNRS).

<sup>35</sup> FDM III: 10 e FDM LXXVIII: 74. No original: “au ‘libre essor’ dans ‘l’air supérieur’ de l’Idéal s’oppose ‘le ciel bas et lourd’ du Spleen, que ‘pèse comme un couvercle / Sur l’esprit gémissant’”. JCG traduziu esses versos do poema “Spleen”, 2019: 239, como “Quando, como uma tampa, o céu pesado baixa / Sobre o espírito, presa de tédios, gemente,”

<sup>36</sup> FDM éd.de 1868:142. “Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant”. Nota nossa: poema incorporado à terceira edição francesa de *Les Fleurs du Mal*, 1868. JCG traduziu: “Pascal tinha um abismo, que ia aonde ele ia”.

<sup>37</sup> Collot, Michel (2005), “Horizont et imagination”. Em *Paysage et Poésie, du romantisme à nos jours* (2005: 65).

<sup>38</sup> Baudelaire, Charles. Mon cœur mis à nu (1976: I, 677). “De la vaporisation et de la centralisation dua Moi. Tout est là”. Na tradução da Nova Aguilar, lê-se: “Da vaporização e centralização do Eu. Tudo reside nisso.” (1995: 524).

<sup>39</sup> *Idem*: I, 692 e 702.

- <sup>40</sup> FDM LV: 56. Na tradução de JCG, “Palácio conspurcado por uma assembleia” (2019: 183).
- <sup>41</sup> FDM CXVI: 117. É citado aqui o poema “Un voyage à Cythère” (“Uma viagem a Citera”). Tradução dos versos por JCG: “Meu coração, um pássaro, volteava airoso / E livremente em torno aos cardames planava;” (2019: 379), Collot também cita versos de outro poema (FDM LXII: 63) “Moesta et errabunda”. O verso citado é traduzido por JCG, por “Para um outro oceano onde o esplendor ressoa” (2019: 205)
- <sup>42</sup> FDM LVI: 57. Tradução de JCG (2019: 185).
- <sup>43</sup> Bonnefoy, Yves (2001), *Le cœur-espace* (1945-1961).
- <sup>44</sup> FDM XXXVI: 37. Tradução de JCG (Poema “O balcão, 2019: 123).
- <sup>45</sup> Chrétien, Jean-Louis (2007), *La joie spacieuse*. No original: “l’épreuve de la joie est toujours une épreuve de l’espace en crue. Espace du soi, espace du monde? Espace intérieur, espace extérieur? Le propre de la joie est de rendre cette distinction caduque, et d’être indivisément une épreuve de soi et une épreuve du monde. Nul ne l’a mieux dit que Baudelaire dans ces vers du Balcon. [...] C’est seulement quand l’espace s’approfondit que le cœur se renforce, et c’est seulement quand le cœur se renforce que l’approfondissement de l’espace nous est donné à voir et à vivre. (Chrétien 2007: 8) Tradução nossa.
- <sup>46</sup> FDM, LLVII: 47. Tradução de JCG (2019: 157).
- <sup>47</sup> Nota das Tradutoras: a ideia seria de “afogado em seu sangue”.
- <sup>48</sup> FDM CXIII: 115. Tradução de JCG (2019: 371).
- <sup>49</sup> Trata-se de FDM, CXVII: 119, intitulado: “L’Amour et le Crâne Vieux cul-de-lampe”.
- <sup>50</sup> Tradução de JCG (2019: 384): “Sobem passo a passo / Como para os mundos achar / Nos confins do espaço.”
- <sup>51</sup> Ainda FDM (CXVII: 119). Tradução de JCG (2019: 384)
- <sup>52</sup> FDM LXVIII: 67. Tradução de JCG (2019: 219).
- <sup>53</sup> Baudelaire, Charles (1976), *Le Poème du haschisch*. (1976: I, 420). Na edição da Nova Aguilar, “O Poema do Haxixe”, traduzido por José Saramago. A passagem encontra-se na página 383. Itálico do autor.
- <sup>54</sup> FDM LXXXVI: 82. Tradução por JCG (2019: 263).
- <sup>55</sup> FDM LXXVII: 74. Verso já citado com tradução de JCG (2019: 239): “Quando, como uma tampa, o céu pesado baixa / sobre o espírito, presa de tédios, gemente”.
- <sup>56</sup> FDM CI: 100. Poema “Brumes et Pluies” [Brumas e Chuvas]. Tradução de JCG (2019: 323).
- <sup>57</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Le Poème du haschisch*. (1976: I, 401). Na tradução da Nova Aguilar, de José Saramago (1995: 369): “Os que sabem observar-se a si próprios e guardam a memória de suas impressões”.
- <sup>58</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Du vin et du haschisch*. No original: “un singulier baromètre psychologique destiné à lui représenter les différentes températures et les phénomènes atmosphériques de son âme” (Baudelaire 1976: I, 378). Na edição Nova Aguilar, com tradução de José Saramago (1995: 352).
- <sup>59</sup> FDM L: 49, *Ciel brouillé* [Céu turvado].
- <sup>60</sup> FDM III: 10. “le feu clair qui remplit les espaces limpides” “dans l’air supérieur”. Tradução de JCG (2019: 41).
- <sup>61</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Salon de 1846*. “La ligne et le style ne remplacent pas la lumière, l’ombre, les reflets et l’atmosphère colorante, – toutes choses qui jouent un trop grand rôle dans la poésie de la nature pour qu’elle se soumette à (la) méthode” (Baudelaire 1976: II, 482). Na tradução da Nova Aguilar, de Cleone Augusto Rodrigues (1995: 721): “A linha e o estilo não substituem a luz, a sombra, os reflexos e a atmosfera que dá cor – todas as coisas que têm um papel tão importante na poesia da natureza, para que ela se submetta a este método.”

- <sup>62</sup> Baudelaire (1976: II, 464): “Il faut savoir baigner une tête dans le molles vapeurs d’une chaude atmosphère, ou la faire sortir des profondeurs d’un crépuscule.” Na tradução de Cleone Augusto Rodrigues, para Nova Aguilar (1995: 707): “O segundo método, característico dos coloristas, é fazer do retrato um quadro, um poema com seus acessórios, cheio de espaço e fantasia. Aqui a arte é muito difícil, porque mais ambiciosa. É preciso saber mergulhar uma cabeça nos brandos vapores de uma cálida atmosfera, ou fazê-la surgir das profundezas de um crepúsculo.”
- <sup>63</sup> Collot cita aqui versos do poema XXXVI de *Fleurs du Mal*, “Le balcon”. Em tradução de JCG (2019: 123): “As noites em que luz o calor do carvão, / E, no balcão, as noites de vapores rosa. / Que suave era teu seio! E bom teu coração!/ Dissemos uma que outra coisa venturosa / Nas noites em que luz o calor do carvão.”
- <sup>64</sup> Baudelaire, Charles (1976), *Le Splen de Paris* (1976: I, 280). Na tradução da Nova Aguilar, por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1995: 281).
- <sup>65</sup> FDM IV: 11. “A expansão das coisas infinitas”, do poema “Correspondances”.
- <sup>66</sup> FDM LXVIII: 48. Poema “Le flacon”. Tradução de JCG (2019: 159).
- <sup>67</sup> FDM XXIII: 26. Tradução de JCG (2019: 89): “Há espíritos que vogam indulgentemente/ Na música; o meu nada em tua fragância.”
- <sup>68</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Mon cœur mais à nu*. (1976: I, 702). Tradução nossa: “A música dá a ideia de espaço”, “penetra o céu”.
- <sup>69</sup> FDM LXIX: 68. Tradução de JCG (2019: 221).
- <sup>70</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. (Idem: II, 784). Tradução na edição da Nova Aguilar, por Heitor Ferreira da Costa e Plínio Augusto Coelho (1995: 917).
- <sup>71</sup> Baudelaire, Charles (1976). “La chambre double”. *Le Spleen de Paris*, V. (1876: I, 280). No original: “l’art défini, l’art positif”, “l’impression non analysée”.
- <sup>72</sup> FDM XXIII: 26. Tradução de JCG (2019: 89).
- <sup>73</sup> FDM XII: 18. Tradução de JCG (2019: 63).
- <sup>74</sup> FDM III: 10. Tradução de JCG (2019: 41). Trata-se do poema “Élévation” [Elevação].
- <sup>75</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Reflexions sur quelques-uns de mès contemporains* (1976: II, 165). No original: Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l’Éden perdu. Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*. Or, par suite de l’infaillible logique de la nature, le mot *apothéose* est un de ceux qui se présentent irrésistiblement sous la plume du poète [...]. Tradução na Nova Aguilar, por Joana Angélica D’Ávila Melo (1995: 610). “Todo poeta lírico, em virtude de sua natureza, opera fatalmente um retorno ao Éden perdido. Tudo, homens, paisagens, palácios, no mundo lírico, é por assim dizer *apoteótico*. Ora, em consequência da infalível lógica da natureza, o termo *apoteose* é um dos que se apresentam irresistivelmente à pena do poeta quando ele precisa descrever (e creiam que disso não extrai prazer diminuto) um misto de glória e de luz [...]”
- <sup>76</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Un mangeur d’opium* (1976: I, 497-498). “[...] dans l’impression atmosphérique qu’ils comportent, dans la lumière ou dans les ténèbres spirituelles qu’ils déversent sur nos âmes, j’ai senti entrer en moi comme une vision de l’enfance de leurs auteurs.” Na tradução da Nova Aguilar, tradução de José Saramago, “na impressão atmosférica que comportam, na luz ou nas trevas espirituais que vertem sobre as nossas almas, senti entrar em mim como que uma visão da infância dos seus autores.” (1995: 441).

- <sup>77</sup> Baudelaire (1976: II, 253). Trata-se de texto sobre Edgar Allan Poe, em *Crítica Literária*. No original: “les objets enfoncent profondément leurs empreintes dans l’esprit tendre et facile”. Na tradução da Nova Aguilar, de Joana Angélica D’Ávila Melo (1995: 630).
- <sup>78</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Un mangeur d’Opium* (1976: I, 499). No original: “L’homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme”. Na tradução da Nova Aguilar, por José Saramago (1995: 442).
- <sup>79</sup> FDM XIX: 23. No original: “comme un hameau paisible au pied d’un montagne”. Tradução de JCG (2019: 77), poema “A Giganta”.
- <sup>80</sup> FDM L: 49. Tradução de JCG (2019: 165), poema “Céu turvado”.
- <sup>81</sup> FDM LXI: 57. Tradução de JCG (2019: 187) (segunda parte do poema “Canto de Outono”).
- <sup>82</sup> *Ibidem*.
- <sup>83</sup> FDM LV: 56. Tradução de JCG (2019: 183).
- <sup>84</sup> Baudelaire, Charles (1976). *Le spleen du Paris*, XXIV. (1976: I, 314-15). Na tradução de JCG (2019: 177): “Tudo falaria / À alma arredia / A doce língua natal.”
- <sup>85</sup> FDM XCIX: 99. Poema “Je n’ai pas oublié, / Voisine de la ville”. Tradução de JCG, (2019: 319).
- <sup>86</sup> “Tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer lês choses non pas sous leurs aspect particulière, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels” (Baudelaire, Charles (1976), *Réflexions sur quelques-uns de nos contemporains*. II, 165) – Tradução na Nova Aguilar, por Joana Angélica D’Ávila Melo (1995: 609).
- <sup>87</sup> Ver Michel Deguy, “Infini et sa diction”, em *Choses de La poésie et affaire culturelle* (1986); e Gérard Antoine, “L’expansion sémantique et sonore dans *Les Fleurs du mal*”, *Études baudelairiennes*, VIII (Neu châtel: La Baconnière, 1976: 9-45).
- <sup>88</sup> Baudelaire, Charles. Lettre à Fraisse du 18 février 1860. Em *Correspondance*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1973: I, 626. Tradução nossa.
- <sup>89</sup> Bouchet, André du (1993), *Baudelaire irrémédiable* (p.14). No original: “qui ‘en repousse les limites à l’infini.”
- <sup>90</sup> Nota do autor: “Faço aqui alusão especialmente aos trabalhos de Francisco Varela.”
- <sup>91</sup> Deleuze, Gilles/ Félix Guatari (1991), *Qu’est-ce que la philophsie?*, 82-108.
- <sup>92</sup> Sloterdijk, Peter (2002), *Bulles, Sphères I*.

## BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Charles (1861), *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard-Pléiade.
- (1868), *Les fleurs du mal*, 2.ed., Paris, Gallimard-Pléiade.
- (1976), *Œuvres complètes*, deux vol., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
- (1995), *Poesia e Prosa*, ed. org. por Ivo Barroso, trad, introd. e notas de Alexei Bueno *et al.*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- (2019), *As flores do mal*, trad. e org. de Júlio Castañon Guimarães; apêndices de J. Barbeau d'Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry, 1.ª ed., São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras.
- Bonnefoy, Yves (2001), *Le cœur-espace (1945-1961)*, Paris, Farrago/Léo Scheer.
- Bouchet, André du (1993), *Baudelaire irrémédiable*, Paris, Deyrolle.
- Byron, Lord George (1949), *Child Harold's Pilgrimage*, Chant III, strophe 72, Paris, Aubier-Montagne.
- Chrétien, Jean-Louis (2007), *La joie spacieuse*, Paris, Minuit.
- Collot, Michel (2013), *Poética e Filosofia da Paisagem*, tradução de Ida Alves *et al.*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- (2005), "Horizon et imagination", in *Paysage et Poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti.
- DeGuy, Michel (2001), *Spleen de Paris*, Paris, Galilée.
- (1966), *Actes*, Paris, Gallimard.
- Deleuze, Gilles/ Félix Guatari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Minuit.
- Friedrich, Hugo (1999), *Structure de la poésie moderne*, tradução de Michel-François Demet, Paris, Le Livre de Poche.
- Mallarmé, Stéphane (2003), Sur l'évolution littéraire. *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.
- Réda, Jacques (2004), *L'adoption du système métrique*, Paris, Gallimard.
- Rimbaud, Arthur, "Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871", in *Œuvres complètes d'Arthur Rimbaud*, Bibliothèque Numérique de l'Université Paris VIII.
- Rimbaud, Arthur (1873), *Une saison en enfer, l'Alliance typographique* (M.-J. Poot et compagnie), imprimeur-éditeur à Bruxelles.
- Sloterdijk, Peter (2002), *Bulles, sphères 1*, Paris, Pauvert.
- Staiger, Emil (1990), *Les Concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann.