

“Le Guignon”, de Charles Baudelaire: a forma cerrada do poema

“Le Guignon”, by Charles Baudelaire: the close form of the poem

Júnior Vilarino*

RESUMO: Neste artigo, recuperando o termo “estilo cerrado”, empregado por Baudelaire em texto sobre Poe, e inspirando-nos do método de Arrigucci Jr., no ensaio *Coração partido*, propomos uma leitura do soneto “Le Guignon”. Recorrendo igualmente a Schlegel, Bourdieu, Bénichou e Auerbach, pretendemos demonstrar em que medida Baudelaire, enquanto poeta, se situa num ponto culminante da ironia formal romântica; e, enquanto crítico e ensaísta, se mostra defensor da autonomia da literatura de discursos sociais apriorísticos. A hipótese aventada é que se constrói no soneto, por meio de imagens espaciais e acústicas de uma operação extrativa, um dispositivo de significação inerente às unidades significantes.

PALAVRAS-CHAVE: Charles Baudelaire; poesia; leitura inerente.

ABSTRACT: In this article, recovering the term “close style”, used by Baudelaire in a text about Poe, and inspired by the method of Arrigucci Jr., in the essay *Coração Partido*, we propose a reading of the sonnet “Le Guignon”. Using Schlegel, Bourdieu, Bénichou and Auerbach, we also intend to demonstrate to what extent Baudelaire, as a poet, is situated at a high point of romantic formal irony; and as a critic and essayist, he shows himself to be a defender of the autonomy of literature from *a priori* social discourses. The hypothesis put forward is that, in the sonnet, a device of meaning inherent in the signifying units is constructed, through spatial and acoustic images of an extractive operation.

KEYWORDS: Charles Baudelaire; poetry; inherent reading.

1 Considerações iniciais

Em fala dirigida à própria expressão lírica, o sujeito poético do soneto “La Muse malade” interpela-se, indireta e ironicamente, acerca da possibilidade da dicção literária apolínea, em que o gesto – *les moissons*, as messes de Pã –, fosse coextensivo à forma – *les chansons*, as canções de Febo: “Ma pauvre muse, hélas!”¹ (Baudelaire, 1975, p. 14). Esse lamento é uma constatação: se não havia

* Professor Associado de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal de Viçosa, doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: jrvilarino@ufv.br; ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3410-1179>.

¹ “Minha pobre musa, ai!” (tradução minha).

mais lugar para a coextensão entre sentido e expressão, é porque a poesia passava a refletir a tensão do “arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo” (Friedrich, 1978, p. 16).

Consciente de tal cisão, Baudelaire representa a impossibilidade da transcendência pela perspectiva da interioridade da forma, apostando na ação criativa autorreflexiva e autoirônica, bem como num gesto interpretativo que não se iludisse quanto à existência de substância do ser e da poesia. Onde haver invocado seu “hipócrito leitor”, no poema-prefácio às *Flores do mal*, para desafiá-lo a um encontro desnaturalizado com a linguagem. Se a experiência do poema não fornecia mais garantia, nem para o poeta, nem para o leitor, da permeabilidade do sentido, a fratura entre a literatura e a substancialidade prévia das ideias se impôs feito uma paradoxal “junção de incompreensibilidade e fascinação”, à qual Friedrich (1978, p. 15) chama de “dissonância”.

A proeminência da forma, na lírica moderna, possui seus antecedentes. A ironia romântica, concebida por Friedrich Schlegel, constitui-se em um deles. Caracterizada pela criticidade da obra, para a qual seu autor exerceria “uma força infinita de autocriação e autoaniquilamento” (Schelegel, 1994, p. 85), ela abria perspectivas para escritores submeterem os próprios textos ao exercício reflexivo sobre suas condições de pensabilidade e limitação. Está relacionada, pois, com o projeto romântico de liberação dos princípios poéticos clássicos – *placere, docere, movere* –, fundando o que posteriormente se reivindicaria, por Baudelaire e Flaubert, como a autonomia da literatura. Ironia e autonomia poderiam ser consideradas, portanto, expedientes primordiais da concepção da obra enquanto fenômeno textual em cujo interior se pudessem encontrar princípios constitutivos de significação. Ambas se distinguem enquanto etapas genuínas de métodos críticos que, a partir da guinada romântica, praticariam leituras rentes à materialidade dos textos.

Neste artigo, inspirando-nos do método de Arrigucci Jr. (2002) no ensaio *Coração partido*, propomos uma interpretação do soneto “Le Guignon” (1857/1975), que permita situar Baudelaire, enquanto poeta, num ponto culminante da ironia formal romântica; e, enquanto crítico e ensaísta, na defesa do autônomo literário. Cogita-se, na construção poemática, a elaboração de um dispositivo fônico-imagético de sondagem da significação inerente às unidades

significantes, articulado ao ideário de *As Flores do mal*. Essa significância se estruturaria a despeito dos autores copiados, Longfellow e Thomas Gray, dos quais Baudelaire tomou estrofes, apenas ligeiramente modificadas no soneto-alvo.

A demonstração nos permitirá evidenciar a relevância da posição metapoética e metacrítica de Baudelaire para a consolidação de abordagens rentes à forma, da qual o ensaio sobre Poe é paradigmático:

Nos livros d'Edgar Poe, o estilo é cerrado, *concatenado*, a má-vontade ou a preguiça do leitor não poderão atravessar as malhas dessa rede tecida pela lógica. Todas as ideias, como flechas obedientes, voam para o mesmo alvo". (Baudelaire, 1995, p. 652, grifo do original.)

Essa concepção baudelairiana estaria inserida num programa mais vasto do Oitocentos, a saber, nas origens dos métodos de crítica inerente encontrar-se-iam textos analíticos e teóricos de escritores e a prática do inerente no interior das obras literárias mesmas.

Assim se estrutura este artigo: 1) Abordagem da especificidade da criticidade formal no escopo da autonomia reivindicada por Baudelaire. 2) Apontamento de poemas de *As Flores do mal* representativos da autonomia e portadores de significantes potenciais da práxis inerente; será referida a leitura estilística de Baudelaire por Auerbach e apresentada a leitura crítica de Bourdieu à teoria do autônomo literário. 3) Apresentação do método de Arrigucci Jr. em análise do soneto "Áporo". 4) Análise de "Le Guignon", destacando-se a criticidade da forma e o desenvolvimento da visão baudelairiana da operação poética inerente; a leitura recorrerá ao conceito de ironia romântica, a considerações metalinguísticas do soneto por Paul Bénichou (1973), bem como a dois textos de Baudelaire: *Edgar Allan Poe, sua vida, suas obras e Conselhos aos jovens literatos*.

2 Da ironia à autonomia até a inerência

Ressonâncias da ironia incorporaram-se diferentemente aos romantismos nacionais. No caso francês, destaca-se a conversão da ironia formal no postulado da arte pela arte dos Jeunes-France nos anos 1830 – influenciadores de

Baudelaire –, cujo empreendimento visou à conquista da autonomia dos utilitarismos morais, algo de que o romance *Mademoiselle de Maupin* (1834) se tornou emblemático. No prefácio à própria obra, Théophile Gautier (2002, p. 230, tradução minha) postulava: “Beleza verdadeira só há naquilo que a nada pode servir”.² Por sua vez, Gérard de Nerval, prefaciando sua tradução do *Fausto* de Goethe, defende as próprias escolhas tradutórias comparando-as com as de dois tradutores precedentes, Saint-Aulaire e Stapfer. Nerval critica a atitude do primeiro, que suprimiu passagens obscuras: “é melhor, creio eu, ser criticado por deixar algumas passagens singulares ou incompreensíveis do que mutilar uma obra-prima” (Nerval, 1868, p. 4, tradução minha).³ Do segundo tradutor, reprova a exorbitância conteudística: “tudo o que tinha sentido foi traduzido, até o que não tinha, ou nos parecia não ter” (Nerval, 1868, p. 4, tradução minha).⁴ Assim, para o conhecimento de um escritor estrangeiro, mais contribuiriam traduções que não atribuíssem sentido a opacidades originais, mas aquelas que as tratassem relevantes enquanto tais. A tradução nervaliana privilegia, pois, a forma como princípio construtor de legibilidade.

Pode-se depreender, portanto, das posturas de Gautier e Nerval, uma disposição a tratar a escrita segundo a lógica inerente. Trata-se de posturas ilustrativas do papel decisivo que a liberação formal oitocentista, quer seja na produção literária propriamente dita, quer na tradução e no pensamento crítico, exerceu para a emergência de textualidades dirigidas a leitorado apto a valorizar a precedência do construto verbal como conduto ao ideológico, e não o contrário.

Nesse sentido, parte substancial da obra de Victor Hugo – para mencionarmos um autor inclinado à referencialidade externa (biográfica, social e política) –, contribuiu para a sedimentação do formalismo constitutivo do Romantismo. O autor foi teórico da estética romântica, no *Prefácio de Cromwell* (1827) (Hugo, 1988); na poesia, diria o próprio Baudelaire (1995, p. 598), nem mesmo o altruísmo de Hugo derivou de uma “moral predicante”, com “tom didático”, senão de uma “moral inspirada que se insinua[va], invisível, na matéria

² “Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien.”

³ “[...] il vaut mieux, je crois, s’exposer à laisser quelques passages singuliers et incompréhensibles, que de mutiler un chef-d’œuvre.”

⁴ “tout ce qui avait un sens a été traduit, et même ce qui n’en avait pas un, ou ne nous paraissait pas en avoir.”

poética”. Verifica-se aqui que Baudelaire, enquanto crítico literário, reivindica a materialidade textual como princípio da significação, concepção enaltecida por ele também em Poe, cujas palavras cita em ensaio sobre o escritor: “ela [a poesia] possui seu próprio alvo e seus próprios recursos” (Baudelaire, 1995, p. 637). Segundo ele, o escritor americano “dava razão ao romantismo francês” justamente por repudiar “a ideia de utilidade direta” (Baudelaire, 1995, p. 637), difundida entre americanos contemporâneos seus.

Assiste-se, pois, em decorrência da revolução formal romântica, a concepções de valorização da singularidade das obras, de seus expedientes de linguagem, o que exigiu contrapartida crítica. A ironia romântica é o ponto inicial do circuito que levará à arte pela arte, e esta última à hipertensão do próprio circuito, pelo qual se distribuiu e acumulou capital cultural necessário à tese da inerência textual, a autonomia da segunda metade do Oitocentos francês.

O ano de 1857 considera-se o marco de tal conquista, da qual *As Flores do Mal* e *Madame Bovary* são determinantes. A recusa de princípios poéticos normativos – herdada do primeiro Romantismo –, na obra dos dois escritores, dará lugar à autorregulação textual e à autodeterminação autoral, mediante a busca da singularidade da obra. O culto da “obra pura” teve por corolário o cultivo da vida artística (Bourdieu, 2002, p. 75), do eremita antissocial ou do boêmio, postulando-se um engajamento na e pela forma, atividade consciente do intelectualismo antiburguês: “Flaubert, como se sabe, contribuiu muito, com outros, Baudelaire especialmente, para a constituição do campo literário como mundo à parte, sujeito às suas próprias leis” (Bourdieu, 2002, p. 64).

O mundo à parte, segundo Bourdieu, é concebido na crença da não determinação da arte por esferas seculares, discussão retomada adiante. Por ora, nos deteremos sobre marcadores espaciais da poesia baudelaireana que a circunscrevem num mundo apartado, entendido aqui enquanto circunscrição de um lugar enunciativo intrinsecamente literário. Com efeito, *As Flores do mal* ancoram-se numa topologia estruturante e dialética: o alto – dimensão ascético-transcendente romântica – e o baixo – dimensão da contingência moderna ou do “realismo” baudelaireano, como quer Auerbach (2007, p. 308) –, na qual se

desenvolve um dos núcleos da obra: a queda.⁵ Desde os rebaixamentos observados na primeira seção do livro – “Spleen e Ideal” –, nos poemas “Ao Leitor”, “Bênção”, “O Albatroz”, “Elevação”, o declínio vai-se intensificando na obra rumo ao término do movimento cadente, no derradeiro poema – “A Viagem” –, no qual se elucidam o conceito e o proveito estético da queda, metaforizado no mergulho no “novo”.

O lugar inaugural de *As Flores do mal* são os baixios da “ménagerie infâme de nos vices”,⁶ no poema-prefácio “Ao Leitor”. Em contrapartida, nos poemas iniciais, percebem-se *topoi* recorrentes, referências supralocais. Porém, em “Elevação”, o trajeto dos “miasmes morbides”⁷ em direção às “sphères étoilées”,⁸ encontrará por único abrigo a linguagem: “Le langage des fleurs et des choses muettes”.⁹ Assim, a topologia ascético-descendente, com temporalidade e espacialidade específicas, não teria por função simbolizar a poesia rarefeita, mas aquela ancorada, autonomamente, numa espécie de suprarrealidade sócio-ideológica, escopo do intrínseco ao texto: “E que, para talhar-me um místico diadema,/ Forçoso é lhes impor os tempos e universos” (Baudelaire, 1985, p. 109).

A abstração espaço-temporal possui duas acepções: uma irônica, relativa à impossibilidade de transcendência e à constatação da queda; outra crítica, concernente à delimitação de espaço poético próprio. Mas se trata de qual queda? Da queda na ausência de substância do ser e do sentido autoevidente, portanto, na abertura vislumbrada no plano rasteiro e imanente da palavra, no trato com “os acasos da rima”, anunciado no poema “Sol”. A poesia como medida espaço-temporal própria não é aquela iludida quanto à substância da experiência primordial, mas aquela reivindicante, mediante autodeterminação quanto à referencialidade externa, da potência da arte de distinguir-se enquanto discurso. Assim, o que é aparente rarefação da palavra poética configura-se como

⁵ O tema da queda é mencionado por Ivan Junqueira, no ensaio *A Arte de Baudelaire* (Junqueira, 1995).

⁶ “animália infame dos nossos vícios” (tradução minha).

⁷ “miasmas mórbidos” (tradução minha).

⁸ “esferas estreladas” (tradução minha).

⁹ “a linguagem das flores e das coisas mudas” (tradução minha).

irredutibilidade a categorias prévias de pensamento e a formas expressivas normativas.

A experiência, afinal, rebaixa a poesia ao plano rente do não-sentido; nesse plano ela confere inerência à palavra. O rebaixamento atinge níveis íferos – no poema “Don Juan aux enfers”, o personagem paga o preço da opção pela beleza –, e os mais insondáveis, em “Le Guignon”, conforme veremos adiante. A topologia, do alto ao baixo, não faria senão localizar a especificidade do discurso artístico na contracorrente de sentidos autoevidentes. Porém, não se trataria de supor a imporosidade da poesia a sentidos históricos, sociais e biográficos, mas de estabelecer condições textuais para a (re)construção de contextos.

Os contextos baudelairianos constroem-se poemáticamente; são universos linguísticos intrarreferenciais. Aqui, é válido remeter a Arrigucci Jr. (2002, p. 82-83), que se detém sobre a relação entre texto e contexto no “Áporo” de Drummond, enfatizando-lhe a dimensão contextual inerente, definindo o que se torna o “novo contexto”, isto é, “o da forma acabada do poema”. Falará, ainda, de “novo contexto” e de “contexto linguístico”; e o método irá num crescendo demonstrativo da inerência, como veremos adiante.

Em “Elevação”, a paragem localiza-se apenas ironicamente por sobre o contexto; afinal, a poesia baudelairiana articula-se, historicamente, indagando-se acerca do lugar do discurso poético romantizado na sociedade industrial, o que atesta sua heterogeneidade constitutiva, conforme demonstrou Walter Benjamin (1991). Portanto, ir ao alto não significa pairar sobre os reles sentidos da “existência brumosa”, mas posicionar-se dentro dos rentes significados estruturais. Exercita-se, pois, uma consciência que, a partir da “linguagem das flores e das coisas mudas”, ou seja, na materialidade textual, encara os “tédios” e as “tristezas” que “sobrecarregam com seu peso” a existência, fadada ao não-sentido.

Destarte, não se trata de escape ao longe do mundo, tampouco ao rés dele, mas da penetração no nível do poema, onde não há negação da historicidade, mas recusa do peso aprisionador do ser, passível de gerar identificação com a própria angústia, num aplanamento sufocante. A propósito, Auerbach (2007, p. 308), analisando o “Spleen”, constata a atenção baudelairiana ao tema da asfixia do não-sentido, afirmando não interessar se há referentes para os eventos referidos

no poema, afinal “os dados têm tão pouca importância que os símbolos podem ser deslocados sem que haja perda”.

O poeta baudelairiano não acredita na soteriologia nem na teleologia das “sphères étoilées”; ele se sabe preso ao chão. A ascensão é menos uma ascese do que um acesso da mente (*mon esprit*), a uma topologia outra que não a dos sentidos anquilosantes e aniquilados pela angústia. A descida, paradoxalmente, mais eleva a posição da literatura na “função” de inerência verbal. Para Baudelaire, são inerentes à literatura signos surpreendidos no nível da contingência do sentido, onde é comum “as formas se apaga[rem]”,¹⁰ como um desafio no nível do significante, dificuldade enfrentada no poema “A Carniça”.

Na linguagem poemática, figurada por condensação e contiguidade de signos, realizam-se “os transportes da mente e dos sentidos”. Não há lugar onde isso ocorra, senão na e pela língua da poesia, um idioma, um sistema baudelairiano, “a linguagem das flores e das coisas mudas”. Isto é, nada fala por não haver expressão senão na significação concatenada e dirigida a um leitor que a desentranhe do conjunto de signos. Portanto, os poemas de “Spleen e Ideal” formulam uma pergunta a respeito do que o livro em que estão contidos pode dizer, de quais condições de inerência podem ser escritos, uma vez que, pela forma do dito mais do que pelo dito da forma, ele se outorgava o direito de dizer enquanto discurso especificamente poético, sem subordinação conteudística, sobretudo quando dissesse envolto numa atmosfera mais sensível do tempo social, a exemplo dos poemas de “Quadros Parisienses”, inseridos em 1861, na segunda edição.

A tipicidade do literário, considerada aqui como significado pertinente da irônica alegoria do poeta portando a “coroa mística”, paira sobre os contextos sociais, ilustrando menos a abstração da história do que a conquista da inerência, a significação inalienável pela e na literatura. Essa alegoria traduz, paradoxalmente, a “perda da auréola”, no poema em prosa homônimo, do poeta rebaixado. Não importa: tanto pela ironia do diadema, quanto pela auréola decaída, Baudelaire não prescinde de supor, para o literário, o reconhecimento de sua especificidade.

¹⁰ “les formes s’effaçaient”.

Bourdieu reconhece tal especificidade, problematizando-a. A análise sociológica refuta a tese da independência literária da conjuntura secular a fim de demonstrar que a “imbricação profunda do campo político e do campo literário” (Bourdieu, 2002, p. 68), na verdade, mais acentuou possibilidades autonomistas, sobretudo o estímulo do papel do autor como “criador, sujeito de sua própria criação”, conjugando “libertação e objetivação do meio” (Bourdieu, 2002, p. 124). O meio, então, não determina, mas serve à práxis autônoma, como a influência de agentes políticos – a princesa Mathilde em favor de Flaubert no processo judicial por ele sofrido – ou a frequência de escritores ao salão literário mantido pela princesa, espaço incontornável de legitimação para aspirantes à arte autônoma.

O capital simbólico adquirido pela significação intrínseca é relativizado: “As obras saídas de uma pesquisa puramente formal parecem ser feitas para consagrar a validade exclusiva da leitura interna, atenta apenas à propriedade da forma” (Bourdieu, 2002, p. 36). Porém, à medida que avança a exposição, a leitura externa do sociólogo evidencia o postulado da independência, chegando mesmo a apontar o interesse social de tal postulação, uma vez que, justamente ela, permitiria que literatos de linhagem intrínseca se mostrassem autônomos, posteriormente, para politizar posições, como Zola no caso Dreyfus (Bourdieu, 2002, p. 78).

Evidentemente, infere-se que o entendimento da imbricação do campo estético com esferas político-sociais não poderia ser formulado pelos proponentes da autonomia irrestrita, Baudelaire e Flaubert. Daí não ter ela passado de “crença”, segundo Bourdieu. Porém, diríamos que esse imaginário teve efetividade, produziu frutos literários ao longo do Oitocentos (não apenas concepções literárias alienantes da realidade fenomênica – Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo –, mas sobretudo o Realismo e o Naturalismo estéticos); e, no século XX, frutos críticos, do Formalismo Russo ao método intrínseco de Wellek e Warren, passando pela crítica estilística até o Estruturalismo.

Por crença, Flaubert não sacrificou seu projeto de constituição de princípios textuais internos à objetividade narrativa da representação histórica;

Baudelaire jamais renunciou ao “amor eterno e mudo tal qual a matéria”,¹¹ professado no soneto “A Beleza”, contrário ao sentimentalismo biografista e socializante das expressões românticas. Aliás, Baudelaire encarna, para Bourdieu (2002, p. 78), “a lei fundamental, o *nomos*, a independência com relação aos poderes econômicos e políticos”, tornando evidente, no campo literário, “a lógica imanente de seu funcionamento”. O radicalismo autonomista baudelaireano verifica-se exemplarmente na candidatura à Academia, gesto sério e ultrajante, verdadeiro “atentado simbólico” contra o *establishment* literário (Bourdieu, 2002, p. 79).

Ademais, o poeta, temendo justamente ampla divulgação, publica com Poulet-Malassis, *outsider* dos editores, promovendo “ruptura entre edição comercial e edição de vanguarda” (Bourdieu, 2002, p. 85); assim, prioridade foi dada por Baudelaire ao capital simbólico em detrimento do econômico (Bourdieu, 2002, p. 102). Também aplicou à literatura metodologia crítica defendida por ele no campo pictórico: análise rente e não segundo critérios formalistas gerais, pois o escritor cria o *nomos* singular da obra (Bourdieu, 2002, p. 86). Comentando a não convicção republicana de Baudelaire na revolução de 1848, pela qual combateu entretanto, Bourdieu (2002, p. 96) supera-se no reconhecimento do mais alto grau de autonomia, falando em “arte pela arte da revolta e da transgressão”. Enfim, Baudelaire teria oposto ao objetivismo de Gautier e dos parnasianos “uma espécie de misticismo da sensação pelo jogo da linguagem, realidade autônoma, sem outro referente que não ela mesma” (Bourdieu, 2002, p. 127).

Com Bourdieu, diríamos que a mais singular das reivindicações autonomistas consiste, do ponto de vista da materialidade textual, na conquista inalienável da inerência à forma como marcador da tipicidade do literário no Oitocentos, que caracterizou posteriormente modernismos e vanguardas, dos mais estetizantes aos mais politizados. Logo, a articulação dos capitais econômico, social, cultural e simbólico nas condições de produção, recepção e circulação de uma obra não inviabiliza que sua textualidade se constitua segundo leis formais intrínsecas, com tipicidade no âmbito da linguagem literária. Assim

¹¹ “amour éternel et muet ainsi que la matière”.

se constituem Baudelaire e Flaubert, cujas obras estão permeadas pela atmosfera histórica e pela articulação dos campos. Logo, o Outro constitutivo da articulação literária não mina as possibilidades das singularidades do dizer, ao contrário, lhe oferecerá um campo de criticidade, da referência mais explícita, à alusão mais sorrateira ou ao mais loquaz ensimesmamento.

As considerações até aqui apresentadas permitem levantar duas questões: 1) que, no século XIX, se tenham aproximado prosa, poesia, tradução e crítica quanto ao compartilhamento da reivindicação autonomista; 2) que a primeira defesa de um escopo crítico-analítico do inerente ao texto literário tenha sido o projeto de poetas e prosadores, pela concomitância entre criação e pensabilidade da própria forma. Flaubert e Baudelaire foram, dentre eles, refratários paradigmáticos do condicionamento social e moral, nutrindo o sonho do “criador incriado” criticado por Bourdieu (2002, p. 43).

Assim, foram os literatos a praticar, nas obras mesmas, textualidades inerentes. A concepção da literatura enquanto criação textual exigiria métodos de leitura condizentes, que ficaram a cargo, inicialmente, de escritores que também exerceram trabalho crítico em jornais, ensaios, traduções e prefácios às próprias obras (Hugo, Gautier, Nerval, Baudelaire e também Georges Sand, destacando a superioridade estética sobre o nível retórico em *Madame Bovary*). Consequentemente, importa retornar a criações literárias prototípicas da produção do inerente e de uma acuidade leitora que interessava formar. “Le Guignon” parece-nos relevante dessa formação.

3 Aporia do sentido e leitura inerente

A produção do inerente, engendrada nas obras literárias românticas e radicalizada sob a égide da autonomia, teve ganho de causa a partir dos anos 1880, a tal ponto que a reabilitação de referentes externos (guerras, ideologias políticas, debates sociais) não significou ameaça à tipicidade do literário. Aliás, Zola – que Auerbach (1971, p. 443) inclui entre os “realistas estéticos” – já havia empreendido uma espécie de equação entre o estetizante e o politizado. Os modernistas, entre os quais Drummond, já puderam aquilatar sua escrita sem

temer a sobredeterminação de contextos, pois eles não subjugariam mais o valor literário, comprometimento temido por Baudelaire e Flaubert.

Desse modo, antes de analisar o “Guignon”, apresentaremos a análise do “Áporo”, de Drummond, por Davi Arrigucci Jr., destacando comentários metacríticos enfáticos da inerência formal. Poema de composição intrincada, o crítico segmentou-o em unidades de significação (fônicas, rítmicas, sintáticas, míticas e históricas), demonstrando por que os recursos formais poemáticos impõem uma interpretação que parte do texto ao contexto. Para o crítico, o poema é paradigmático da vertente metalinguística da poesia drummondiana, por ele denominada “lírica reflexiva”, entrecortada por “problemas centrais que o poeta enfrenta e supera com seu trabalho” (Arrigucci Jr., 2002, p. 76).

Arrigucci Jr. parte de constatação feita por Décio Pignatari, que havia destacado a fonte vocabular do poema: Drummond, nas escolhas lexicais, teria obedecido ao princípio estabelecido em “Procura da poesia”, qual seja, o uso de “palavras em estado de dicionário” (Arrigucci Jr., 2002, p. 79), a começar pelo título. É interessante observar que, já na abordagem desse primeiro item, o crítico anuncia o procedimento inerente adotado, regido pela exigência de ir-se primeiramente ao texto, já que as definições do verbete se revelam insuficientes: “o dicionário aqui é um fio de Ariadne: fica patente que os principais núcleos semânticos do vocábulo estão alinhavados no texto” (Arrigucci Jr., 2002, p. 79).

Assim, as definições convencionais do “significante áporo” foram submetidas a significados inerentes ao texto, do que surge um “novo significante ‘Áporo’, o poema”, segundo um princípio de “reversibilidade” instaurado pela lógica “circular” do labirinto (Arrigucci Jr., 2002, p. 79). O signo áporo será, portanto, gerado pelo próprio poema, pois ele adquire as propriedades do inseto e da orquídea. A incongruência de propriedades irredutíveis, segundo a arbitrariedade do signo linguístico, faz-se plausível pela “convertibilidade”. O que Arrigucci Jr. descreve é, pois, a motivação do signo pelo poeta, a qual funda a lógica da metamorfose e intensifica a noção de circularidade enigmática do mito, pois a “perfuração do inseto” é equiparada à “penetração do leitor”. O percurso do inseto, entre repetição e avanço, dá o ritmo da operação de leitura (Arrigucci Jr., 2002, p. 80).

A intertextualidade mítica permite a Arrigucci Jr. marcar, pela segunda vez, o recorte crítico intrínseco, que conduz sempre à materialidade textual: “uma mesma história desenvolvida no texto” (Arrigucci Jr., 2002, p. 80-81). Intrinsecamente, “a metáfora poética” é o lugar onde as oposições convivem, inseto e flor conversíveis, criando as condições para que o texto-poema se configure como um mito à parte (Arrigucci Jr., 2002, p. 81), ou seja, “forma mítico-poética” ante o real. Isto é, o real é o fora do referido, ao passo que a literatura é o dentro do referente, cujos “componentes” se articulam na totalidade da “forma significativa”.

Num terceiro momento, a ênfase na leitura rente vai-se ampliando: “As palavras deixam de ser o que eram: entram numa combinatória que cria um contexto linguístico também diverso, no qual já não se referem diretamente ao que está fora [...]” (Arrigucci Jr., 2002, p. 83). Destaca-se o patrimônio universal literário que se imporia à interpretação do labirinto e da metamorfose drummondianos, as *Metamorfoses* de Ovídio. Para o crítico, o moderno relê a tradição, como se a destituísse de autoridade referencial, muito embora não deixe de haver “ressonâncias” dela na “estrutura verbal” do poema (Arrigucci Jr., 2002, p. 85). Tudo passa pelo crivo da “imaginação criadora contemporânea”, da apreensão do apropriador dos conteúdos mitológicos e arquetípicos quando escreve, “conformando-os à mudança mais profunda com que tratou todo o material” (Arrigucci Jr., 2002, p. 84). Essa mudança se dá por três deslocamentos destacados por Arrigucci Jr.: do mito à história, do passado ao presente da enunciação, da métrica consagrada do soneto à redondilha. A escolha desse metro expressa a “reflexão rítmica” do poeta, que tira da cadência do trabalho do inseto a do escritor: “transformação mais funda, mais radical, operada pelo trabalho do poeta sobre a matéria até a forma acabada do poema. E o fundamento do trabalho do poeta é a sua reflexão” (Arrigucci Jr., 2002, p. 86).

Arrigucci enfatiza novamente a metodologia do intrínseco ao propor que a escolha lexical “sem alarme”, que remete a questões políticas do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial, torna o referente histórico alusivo, pelo tratamento menos épico que lhe é dado no soneto. Todavia, um sentido coletivo depreende-se no horizonte aberto pelo sintagma “país bloqueado”. Assim, o “assunto grande” está contido no universo ínfimo e íntimo do texto, “em volta e dentro” (Arrigucci

Jr., 2002, p. 86). O “ressô do eco interno”, para Arrigucci Jr., é conseguido num arranjo silábico alternante de tônica e átona, pela sonoridade “rascante” em [r]. Mas é a frequência de consoantes sibilantes, marca do significante “inseto”, que mimetiza o ato de cavar, num “ritmo batido” e onomatopaico (Arrigucci Jr., 2002, p. 88). Então, o método arrigucciano, inquirindo-se sobre como tratar o histórico, postulará: “No interior do próprio poema deve estar a solução” (Arrigucci Jr., 2002, p. 95). Podemos dizer que a crítica cerrada de Arrigucci Jr. alinha-se ao encerramento identificado no texto mesmo, “poema enquanto mito verbal [onde] Drummond *encerrou* o segredo de seu labirinto” (Arrigucci Jr., 2002, p. 95, destaque nosso). Portanto, pressupõe-se que “a consciência histórica pode brotar do interior do mito” (Arrigucci Jr., 2002, p. 95).

“Le Guignon” também se constitui num enigma, podendo ser interpretado como texto sobre a escrita e a leitura poéticas, por meio de unidades significativas estruturantes portadoras de sentidos intrínsecos. Não há nele, como no soneto drummondiano, alusão à política estrita. O histórico, no soneto baudelairiano, é ainda mais alusivo e se refere a uma ideologia estética, a burguesa, já consolidada no contexto de publicação de *As Flores do mal*, em 1857, e contra a qual o livro se rebela; a vertente sentimental e biográfica da poesia romântica é outro contexto histórico-literário a que o texto alude e se contrapõe. Trata-se de um poema representativo da obra metalinguística do poeta francês, de sua “lírica reflexiva”, para usarmos a expressão cunhada por Arrigucci Jr. para descrever a poesia de Drummond. Para nossa interpretação, a leitura arrigucciana é um ponto de partida, inspiração; não modelo, mas amparo metodológico. Isto posto, passemos ao “Guignon”.

4 Da inerência como o “azar” da escrita

“Le Guignon” foi publicado na primeira edição de *As Flores do mal* (1857). A palavra, cujo equivalente aproximativo na língua portuguesa é “azar”, figura no título do poema e não ocorre outra vez nessa antologia poética, mas havia sido empregada num escrito baudelairiano de 1846, *Conselhos aos jovens literatos*, época incipiente da carreira do escritor, em que publicava, isoladamente, peças poéticas e críticas na imprensa. Os conselhos concentram-se na defesa de uma

tese, articulada sob a influência da arte pela arte, segundo a qual a primeira consagração de um autor nada deva a fatores fortuitos, senão a uma causa exclusiva, o esforço formal:

Creio, antes, que o êxito acontece, em proporção aritmética ou geométrica, segundo a força do escritor [...] Se você tem azar, é porque lhe falta alguma coisa: essa alguma coisa, procure-a e estude o jogo das vontades vizinhas para mais facilmente deslocar a circunferência. (Baudelaire, 1995, p. 559.)

Depreende-se, pois, da hipótese baudelaireana, que a recepção positiva de uma obra se deva explicar por critérios intrínsecos. A tônica de Baudelaire recai sempre sobre a tenacidade do trato com a forma como condição exclusiva e garantidora da legibilidade da escrita:

Se se deseja viver numa contemplação obstinada da obra de amanhã, o trabalho diário servirá à inspiração – como uma escrita legível serve para clarear o pensamento, e como o pensamento calmo serve para escrever legivelmente, pois o tempo de escrever mal já passou. (Baudelaire, 1995, p. 562-563.)

O bem escrever – podemos sugerir a partir de Baudelaire – não remetia mais a uma literatura programática, cuja prática normativa imperou até o Setecentos e que era garantidora da transmissibilidade de obras modelares, mas a uma articulação entre inspiração, pensamento e escrita. A “contemplação obstinada da obra de amanhã” não voltaria os olhos para critérios poéticos apriorísticos, mas contemplaria critérios estabelecidos no interior de uma produtibilidade escritural geradora de legibilidade.

O poema “Le Guignon”, mediante uma metáfora continuada em que “o trabalho diário” de Sísifo ganha destaque, tornando-se alegórico da dificuldade do canto fúnebre do sujeito lírico, estaria estruturado em torno de uma imagética que representa a legibilidade intrínseca à própria realidade verbal produzida:

Le Guignon¹²

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,
Vers un cimetière isolé,

¹² O poema será analisado no original, pela imposição da materialidade à análise rente. Fornecemos traduções literais em notas.

Mon coeur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres.

— Maint joyau dort enseveli
Dans les ténèbres et l'oubli,
Bien loin des pioches et des sondes ;

Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes. (Baudelaire, 1975, p. 17.)

O vocábulo “guignon”, com o sentido de azar ou o do seu eufemismo, “falta de sorte”, é um arcaísmo da linguagem falada. No século XIX, ocorreu com alguma frequência em textos literários. No contexto linguístico do poema, já no segundo verso do primeiro quarteto, sua primeira acepção é sugerida pelo trabalho infortunado de Sísifo; a segunda, pelo antagonismo entre o tempo do trabalho artístico e a brevidade cronológica. As duas acepções convergem, no segundo quarteto, para o contexto poemático propriamente dito: a expressão do sujeito lírico que compõe “marchas fúnebres” em honra do próprio isolamento inglório, das quais “Le Guignon”, metonimicamente, revestirá o formato. Nos tercetos, dois símbolos mortuários, a joia sepulta e a flor ritualística, exprimem o valor oculto de um artista considerável, que terá sido rejeitado. É esclarecedor, nesse sentido, que o primeiro título cogitado para o texto tenha sido *L'Artiste inconnu*, conforme a crítica genética verificou.

Refletir sobre a “legibilidade” da obra de estreia revela-se uma atitude autoirônica; Baudelaire tem consciência das propriedades antilíricas de sua poesia: esquiva do biográfico, recusa da tribuna política, ausência de referente histórico autoevidente, linguagem inextricável, leitorado restrito. Esse projeto autorreflexivo ilustra, no “Guignon”, as condições de produção discursiva de *As Flores do mal* no âmbito da poesia francesa, na forma da alegoria da joia sepulta. Intrínseca – do latim *intra* + *secus* –, isto é, que segue por dentro de si, a criação, assim alegorizada, lembra o postulado criativo de uma metáfora de Schlegel (1994, p. 117): “Tornar-se artista significa, tão-somente, consagrar-se às divindades subterrâneas. No entusiasmo do aniquilamento manifesta-se, em primeiro lugar, o sentido da divina criação”. O embate entre o divino e a morte, em Baudelaire, são as faces ambivalentes da criação – poesia pura e insucesso – que sondam a si mesmas, esteticamente, no contexto de sua produção.

Novamente Schlegel (1994, p. 117): “Em meio à morte, apenas, acende-se a fagulha da vida eterna”.

A associação irônica entre a morte e a expressão artística pode ser considerada um mote, uma categoria estruturante da estética de *As Flores do mal*. Essa dualidade reverbera na harmonia vocálica do significante “guignon”, passando da vogal [i], clara e aguda, ao [o] fechado da segunda sílaba, o qual imprime tom sombrio na abertura do soneto. A ambivalência entre o patológico e a positividade foi destacada por Bénichou (1973, p. 234, tradução minha): “uma gama que passa do total pesar”¹³ nos quartetos, “a um secreto gozo de si”,¹⁴ nos tercetos. Nossa hipótese é que tal gozo de si seja um gozo em si, configurando-se como fruição da forma, que abre-fecha, feito uma flor exalante, a questão do sentido no fim do poema.

Quanto ao sentido, eis um soneto de trato melindroso. Nele, a singularidade poética repousa num paradoxo, uma vez que a originalidade do próprio trabalho de Baudelaire é questão a ser levantada: seus quartetos são uma “imitação digna de destaque”¹⁵ (Bénichou, 1973, p. 234, tradução minha) de versos dos poetas Longfellow e Gray.¹⁶ Entretanto, a ressignificação baudelaireana do aforismo “L’Art est long et le Temps court”, já no primeiro quarteto do soneto, copiado do poema *A Psalm of life*, de Longfellow, funda um novo horizonte, em que arte tem valor metalinguístico, ao passo que, na fonte do poeta estadunidense, remete à “atividade humana em todas as suas formas” (Bénichou, 1973, p. 235, tradução minha).¹⁷ Assim, Baudelaire teria expressado, pela ótica de Théophile Gautier, o topos do “ideal inacessível e desencorajador”¹⁸ da arte pela arte (Bénichou, 1973 p. 235, tradução minha). A morte, que em Longfellow é “motivo accidental”,¹⁹ em Baudelaire é a “imagem de sua impotência” (Bénichou, 1973 p. 236, tradução minha).²⁰ Nos tercetos, por sua vez, deslocam-

¹³ “une gamme qui passe du pur chagrin”.

¹⁴ “à une secrète jouissance de soi”.

¹⁵ “une imitation digne de remarque”.

¹⁶ Não é objeto de nossa leitura a intertextualidade do soneto de Baudelaire com os poemas apropriados. Remetemos ao ensaio de Bénichou (1973), que se deteve sobre o tema.

¹⁷ “activité humaine sous toutes ses formes”.

¹⁸ “idéal inaccessible et décourageant”.

¹⁹ “motif accidentel”.

²⁰ “image de son impuissance”.

se os sentidos das metáforas tomadas a Gray: “A joia enterrada e a flor de perfume desconhecido são, evidentemente, em ‘Le Guignon’, figuras da obra de arte de alto preço, à qual foi recusada notoriedade” (Bénichou, 1973 p. 237, tradução minha).²¹ Enquanto no original é destacada a dignidade dos mortos de um sombrio cemitério, na imitação destacam-se, segundo o crítico, “o sentimento de impotência e o secreto orgulho do gênio solitário” (Bénichou, 1973 p. 237, tradução minha).²²

Das considerações de Bénichou, podemos identificar três aspectos: a angústia pela produção da obra pura, o caráter esfíngico da obra e a postura do gênio cultuador da incomunicabilidade da própria obra. Assim, a perspectiva comparatista de Bénichou prioriza o propósito autoral e metalinguístico ao qual serviram os versos apropriados. Quanto a nós, entendemos que, uma vez imitados, foram incorporados ao sistema poético imitador. Logo, a provocação baudelairiana dirigir-se-ia ao coração mesmo da crítica centrada em fontes e influências, além de ter radicalizado, por meio de postura iconoclasta e parasitária para com os textos alheios, a reivindicação de uma autonomia a ser exercida não somente em relação a utilitarismos sociais e ideológicos, mas também ao determinismo histórico das apropriações textuais.

Assim, pressupomos, pela leitura do soneto, a concepção de um sistema poético baudelairiano fundamentado em imagens e pensamentos relativos à construção do significado, por meio de unidades significantes cuja propensão à referencialidade interna do texto se objetiva. Logo, os textos de origem podem até oferecer condições de interpretabilidade, mas nem por isso devem ser postos na condição de referente. São fonte textual, mas não enunciativa. À guisa de ilustração, mencionamos outro caso de imitação, mas no qual o próprio Baudelaire é imitado, o poema “Carta de Paris”, de Ana Cristina Cesar (1999).

Soneto em octossílabo, “Le Guignon” contém mesclas estilísticas. Não entre forma e tema, afinal, historicamente, o soneto serviu ao sublime, ao satírico, ao erótico, entre outros estilos e tons. A hibridez reside na combinação do metro de oito sílabas, muito identificado à canção e à oralidade, com o soneto, forma

²¹ “Le joyau enseveli et la fleur au parfum ignoré sont évidemment dans *Le Guignon* des figures de l'œuvre d'art de haut prix à laquelle la notoriété a été refusée”.

²² “le sentiment d'impuissance et le secret orgueil du génie solitaire”.

bastante praticada em decassílabo, na vertente clássica, e em alexandrino, particularmente na poesia francesa. O próprio Baudelaire foi um restaurador deste último, herdeiro mais capacitado, segundo consenso da crítica, da tradição de Racine, mas foi igualmente praticante do octossílabo, abundante em *As Flores do mal*, assim como na poesia francesa. A mescla entre soneto e octossílabo configura arrojo e desafio. Talvez ela se explique pelo apreço de Baudelaire por formas breves, pelo próprio soneto, como ele afirma em carta a Armand Fraisse, deplorando a inabilidade dos versificadores verborrágicos: “Porque a forma é constringente, a ideia jorra mais intensa” (Baudelaire, 2003, p. 196, tradução minha).²³ Logo, a redução do octossílabo poderia impelir mais ao esforço quantitativo de equação entre expressão e materialidade.

Já num soneto feito o “Spleen”, como demonstrou Auerbach (1971, p. 309) há “contradição entre o tom elevado e a indignidade do tema”. O contraste deve-se à mescla da gravidade do alexandrino com a banalidade da metáfora – uma tampa – da angústia do sujeito poético. Em “Le Guignon”, pensamos, a gravidade não é desesperadora. Nele, o octossílabo repercute um tom elegíaco e algo irônico, menos patético e mais objetivo. O esquecimento do artista sepultado é um tema sério, mas soa simples e cínico, afinal, Baudelaire cultua o eruditismo vanguardista de sua escrita, concebida para repelir grande público. No “Spleen”, o tormento psíquico é prosaico, mas soa trágico. Num, melancolia; noutro, desesperação. A sonoridade do “Guignon” é grave, porém de um tambor distante, como se se tratasse da morte de alguém que devesse permanecer desconhecido. Assim, “Le Guignon” materializa, com distanciamento, concisão e objetividade, o antagonismo entre o tom elevado e a situação ignóbil descrita. Outra mescla estilística ocorre no nível lexical: *guignon* é um item da fala coloquial, incorporado ao registro erudito do poema.

Quanto à métrica, o octossílabo impõe uma dificuldade: a quantidade nem sempre serve à extensão de formulações sintáticas indivisas, o que demanda encadeamentos. Contudo, em “Le Guignon”, consegue-se expressivo número de alinhamentos entre verso e unidade sintática, sobretudo pelo uso de adjuntos adverbiais extensos formando versos completos. Apenas em dois únicos versos

²³ “Parce que la forme est contraignante, l’idée jaillit plus intense.”

foram necessários encadeamentos. Portanto, desde o *incipit*, o paralelismo é a estrutura dominante no texto, cuja estrutura modelar se concentra no aforismo paralelístico “L’Art est long et le Temps est court”. Dele emana o argumento metalinguístico, e sua forma paralelística confere grande unidade sintática, semântica, rítmica e imagética ao texto, o que o aproxima das líricas medieval e renascentista.

Abrindo o poema, a oração subordinada final anteposta “pour soulever un poids si lourd”²⁴ topicaliza o vazio de significado da ação de Sísifo. Como atribuir sentido a uma finalidade sem *telos*? A subordinante, precedida do vocativo dirigido ao personagem mítico, “Sisyphe, il faudrait ton courage!”,²⁵ expressa obrigação e necessidade (a forma verbal impessoal designa uma imposição externa, do Outro do significante), além de acentuar a sujeição do mortal a quem se impõe a tarefa. A pedra, matéria imposta, será glosada e convertida em joia e flor, objetos materiais que, igualmente instituídos como outro, por sua vez demandam trabalho. A heterogeneidade – incisão e abertura da alteridade – consiste, no poema, nesses símbolos (pedra, joia, flor) a serem articulados pelo sujeito lírico num sistema dotado de coesão e coerência, assim como Sísifo deve atribuir sentido a uma ação repetitiva e anódina. Esse outro da linguagem, com sua densidade, incide sobre uma dicção que tenta responder por meio da articulação do material linguístico. Assim, a posposição da oração principal não apenas garantiu o esquema ABBA; também produziu efeito icônico: no verso antecedente, o sintagma alusivo da pedra (“poids si lourd”), pesa, no espaço gráfico, sobre Sísifo, enfatizando-se seu dificultoso trabalho para alçar o objeto.

O paralelismo da função sintática, com a repetição de uma subordinada anteposta, desta vez de concessão, “Bien qu’on ait du coeur à l’ouvrage”,²⁶ confere unidade ao quarteto. Não se trata de paralelismo lexical, pois se esta oração é conjuntiva, a anterior é reduzida de infinitivo. Mas o paralelismo subordinativo topicaliza ações: a de Sísifo e a do artista. A oração concessiva tematiza o caráter adversativo do trabalho, mas no qual se opera com disposição ou afinco, ideia contida na expressão idiomática “avoir du coeur à l’ouvrage”.

²⁴ “para levantar um peso tão pesado” (tradução minha).

²⁵ “Sísifo, seria preciso tua coragem!” (tradução minha).

²⁶ “Ainda que se tenha disposição para o trabalho” (tradução minha).

O substantivo *ouvrage* pode referir-se a trabalho em sentido lato, remetendo à atividade de Sísifo, da qual o leitor pensa se tratar até a invocação do personagem. Entretanto, o vocábulo também possui o significado de obra literária específica, uma unidade no conjunto de *œuvre*, a obra. Com essa escolha lexical, o significante já passa a conter autorreferência, remetendo à materialidade linguística que se está construindo, ainda no terceiro verso. O discurso poético torna-se proeminente com relação ao discurso mitológico; enquanto narrativa externa ao texto, esse último tem sua interpretação imediatamente codificada por *ouvrage*, que marca a passagem ao quarto verso, e fica submetido, enfim, ao aforismo estético “L’Art est long et le Temps est court”.²⁷

Ocorre, então, a circunscrição do conteúdo mítico à esfera artística e poemática. O castigo demasiadamente humano imposto a Sísifo por sua *hybris*, isto é, a desmedida contra a soberania dos deuses, será ressignificado pela referência interna, o ofício indócil da arte. O aforismo exprime que o esforço intenso da arte se opõe à brevidade cronológica ou, ainda, ao instantaneísmo do reconhecimento público, o que indaga sobre o sentido de um trabalho tão custoso. Está-se diante, pois, de trabalho azarento, em favor do qual a celeridade do tempo não labora. E então o título se justifica: o azar é condição inerente a um fazer pesado que se deve tornar artificioso para ter sentido.

O segundo quarteto, do mesmo modo, contém paralelismo nos primeiros versos; é introduzido por dois complementos espaciais, “Loin des sépultures célèbres,/ Vers un cimetière isolé”,²⁸ que situam o lugar afastado para o qual (*vers*) se dirigirá o artista sem renome. Sabe-se tratar-se do sujeito poético, que se faz presente figurativamente com seu coração. Lugar simbólico, o cemitério abriga um poeta inglório; o espaço está repleto do som do “tambour voilé”,²⁹ metáfora do coração (“mon coeur”) do sujeito lírico, com batidas que marcam o ritmo do texto e demarcam o poema em si como lugar de produção da sonoridade. “Mon coeur” está desconectado do predicado, que foi deslocado ao verso seguinte: “va battant des marches fúnebres”. O *enjambement* destaca a metáfora

²⁷ “A Arte é longa e o Tempo é curto” (tradução minha).

²⁸ “Longe das sepulturas terrestres./ Na direção de um cemitério isolado” (tradução minha).

²⁹ “coração velado” (tradução minha).

metalinguística: o coração é o centro da ressonância. As aliterações em [t] e [r] (*tambour, célèbres, ténèbres, funèbres*), sugerem as batidas do instrumento, imprimindo ao poema tom grave, em consonância com a atmosfera funerária e a estética tétrica do texto. A sonoridade torna-se ainda mais grave, pois o instrumento está velado (*voilé*), isto é, recoberto por algo que ensurdece mais o timbre.

Os tercetos têm a estrutura discursiva das moralidades. Convidam o leitor a desentranhar dos símbolos significados, a joia sepulta e a flor – não edificantes –, mas potencialmente sugestivos da dignidade estética do texto que se lhe oferece. Os tercetos compartilham simetrias sintáticas, apresentando, na função de sujeitos com ação estética, as unidades simbólicas: “maint joyau dort enseveli/ mainte fleur épanche à regret”.³⁰ A joia exhibe atitude esfíngica, está oculta mas não ausente; a flor, involuntariamente, exhibe-se à percepção de sua propriedade olfativa. Também há simetria, sintática e semântica, nos adjuntos adverbiais espaciais imaginários “dans les ténèbres et l’oubli/ dans les solitudes profondes”.³¹ O primeiro descreve a metáfora da joia encerrada numa profundidade insondável – a morte e o desprezo do público –, a instrumentos localizadores e descobridores: “bien loin pioches et des sondes”.³² Esse adjunto, por sua vez, constrói paralelismo sintagmático com “loin des sépultures célèbres”, do início do segundo quarteto.

Mas o efeito é paradoxal, construído por dissimetria semântica, pois, se antes é referido o espaço (as sepulturas), posteriormente são referidas as ferramentas de acesso (picaretas e sondas). A repetição do advérbio *loin* reitera, por um lado, a impossibilidade do acesso; por outro, lança o desafio da empreitada. Como ir do fora ao dentro e desentranhar o objeto secreto? Pela via de acesso do texto, em cujo espaço-tempo o qualificador *profondes* é a última palavra, como a mimetizar o nível mais ocluso do texto. O sintagma *solitudes profondes* exprime a distância estética suposta pelo sujeito lírico entre a obra e o público, e, por extensão, o isolamento do poema em sua profundidade significativa. Donde a relevância dos instrumentos para o trabalho na superfície e

³⁰ “Muita joia dorme sepulta/ muita flor destila sem querer” (tradução minha).

³¹ “nas trevas e no olvido/ nas solidões profundas” (tradução minha).

³² “picaretas, sondas” (tradução minha).

na profundidade, escavação e medição. Logo, espacialmente, a ação de Sísifo é retomada: sua ação foi julgada alta demais pelos deuses. Dessa forma, superficial/profundo, baixo/alto são pares associados, neste poema, e designam uma operação espacial sobre os signos. O número é sugestivo: com adjuntos adverbiais de lugar extensos compondo cinco versos dos 14 totais, “Le Guignon” revela-se enfático do nível imagético-espacial onde se opera com ações extrativas.

Mas há também a temporalidade da ação, entre enunciado e enunciação, diacronia e sincronia do trabalho poemático. O morto atualiza-se na vertente sincrônica da cadeia metonímica do texto, disparada com Sísifo: pedra, arte, tambor, batida, joia, lume, flor, odor consistem nos signos da operação de sondagem a que se lança o sujeito poético e a que se instiga o leitor. Portanto, é no poema que se atualizam a legibilidade e o renome da obra, já que o sujeito lírico desentranha da cena prosaica do enterro símbolos poéticos; já que dela faz ressoar, com aliteraões, o ritmo do tambor e do cortejo, convertendo o poema em marcha, andamento musical fúnebre: “Mon coeur, comme un tambour voilé,/ Va battant des marches fúnebres”.³³ A sonoridade possui o valor icônico de um andamento, com esta variação dos grupos rítmicos: 3/3/2; 2/3/3; 3/2/3. A versificação tradicional permite ao octassílabo um rigor menor quanto ao ritmo, mas a variação conseguiu certa unidade do ritmo fúnebre do instrumento. Desse modo, o nível rítmico alia-se ao nível imagético: para a marcha-poema convergem unidades microestruturais da totalidade poemática.

O locativo, introduzido por preposição de interioridade, “dans les ténèbres et l’oubli”, estabelece o binômio conteúdo/continente, dentro/fora. Os signos fornecem condições de interpretabilidade, propriedades intrínsecas: a qualidade literária sob a forma laboriosa, o som do tambor sob o véu que o recobre, o brilho encoberto por camada terrosa, o odor contido na flor impassível, enfim, a percepção significativa, advinda do dentro. Mas o desentranhamento exige trabalho; trabalho exige instrumental: “les pioches et les sondes”. A cena necrofílica carece de instrumentalização, e ela estabelece intratextualidade com o poema “L’Ennemi”, que antecede “Le Guignon” na coletânea. Entre eles há como que uma relação de continuidade:

³³ “Meu coração, como um tambor velado/ Vai batendo marchas fúnebres” (tradução minha).

[...]

Eis que alcancei o outono de meu pensamento,
E agora o ancinho e a pá se fazem necessários
Para outra vez compor o solo lamacento,
Onde profundas covas se abrem como ossários.

E quem sabe se as flores que meu sonho ensaia
Não achem nessa gleba aguada como praia
O místico alimento que as fará radiosas? (Baudelaire, 1985, p. 131.)

O inimigo é o Tempo, cuja passagem célere está condensada no “outono do pensamento”, metáfora da velhice, mas também de maturação do procedimento de desentranhamento do sentido, simbolizado por ferramentas: “a pá e o ancinho”, destinados, neste poema – diferentemente dos instrumentos em “Le Guignon” –, não a desenterrar o morto, mas a aplainar as “profundas covas que se abrem como ossários”. A operação dá-se, assim, no contexto da repetição do ciclo sazonal e visa à germinação das “flores” sonhadas pelo sujeito lírico. A escrita, com instrumental específico, é passagem da diacronia à sincronia, preparando terras inundadas (a poesia convencional) para novas brotações. Aqui a imagem simboliza a renovação da linguagem que Baudelaire ensaja com seu livro de poemas.

A cena dialoga com a repetição de Sísifo no “Guignon”, convertida no trabalho instrumental pelas sondas do poema. O sintagma “mainte fleur” (muita flor) forma paralelismo com “maint joyau” (muita joia); são os sujeitos da emanção. Se a joia repousa, emanante, a sondagem é imanente. Se a flor exala seu odor involuntariamente, a percepção, opostamente, é ativa. Baudelaire supõe uma atividade leitora cuja aptidão ao intrínseco não havia, a não ser em restrito círculo esteta, ao qual de fato ele se dirigia. A profundidade da solidão tonifica a ideia da interioridade a partir da qual a joia reluz e a flor emana.

Locus da emanção e ferramentas: é significativo que imagens de instrumentos estejam disseminadas em *As Flores do mal*, manejados pelos respectivos trabalhadores. Destacam-se quatro delas: o memorialista-arqueólogo em “Le Guignon”, munido de sonda e picareta; o escritor, em “Le Soleil”, empunhando o florete, indo exercitar-se na caprichosa esgrima (*fantasque escrime*) do verso; o proletário (*vieillard laborieux*) em “Le Crépuscule du matin”, que empunhava ferramentas (*empoignait ses outils*), na aurora de uma jornada de trabalho na Paris das obras haussmanianas; enfim, o lavrador, em

“L’Ennemi”, instrumentalizado com pá e ancinhos (*la pelle et les râteaux*) para lavrar contra o Tempo.

Consequentemente, contra qualquer experiência inspirada, marcada pela transcendência existencial e semântica, a busca do sentido dá-se na esfera material da vida e do texto. A mescla estilística de poesia elevada, no tratamento do sentido mortal da existência e da literatura com elementos prosaicos de artefato, traz a linguagem poética ao plano da manufatura: com o instrumental passa-se ao sentido. A escrita tem de se haver com a sondagem que leva da forma ao fundo. A “joia sepulta”, aliás, evoca outra imagem alegórica da significação, no poema “O Relógio”: “Cada minuto é como uma ganga, ó mortal,/ E há que extrair todo o ouro até purificá-lo!” (Baudelaire, 1985, p. 313). O trabalho pela profundidade da forma institui o método extrativo.

Os últimos recursos de “Le Guignon” que se destacam pertencem ao nível fônico e dão encerramento ao soneto: a rima feminina em *sondes/profondes*. Nela, a vogal muda [ə] deve ser incontável para a obtenção de oito versos. A não pronúncia do [s] de plural nesse contexto, aliada à não realização da vogal muda, reforça a ausência de equivalência quantitativa entre som e grafia. O efeito conseguido é a contenção da redução fonética em representação gráfica mais extensa, denotando-se interioridade. E a nasal [õ] é surda e fechada, encerrando-se a significação no interior da ressonância, produzindo-se efeito circular pela retomada do mesmo fonema contido no título e pela reprodução de um eco, que retorna e demarca o fechamento da forma total.

É, pois, do local-poema que se extraem unidades significantes, pares mínimos, paralelismos, referentes histórico-literários, estratos constitutivos do poema enquanto totalidade verbal. A escrita do soneto baudelaireano deriva de exercício consciencioso da forma, conforme aquele postulado por Schlegel (2016, p. 28): “O poeta perfeito deve ser simultaneamente poeta e crítico, ou seja, deve ser também filólogo da arte”. E o poema-joia-flor remete, metonimicamente, ao conjunto dos poemas-flores que compõem o livro. Tudo, portanto, em “Le Guignon”, conduz à obra, origem e fim da significação. Trata-se de uma construção inserida na práxis baudelaireana do intrínseco à poesia, propiciada pela conquista do Romantismo da liberação de poéticas normativas, moldada no ápice que a ironia formal romântica pôde atingir, aprendida na lição formalista

da arte pela arte, enfim, plenamente realizada no âmbito da autonomia artística da segunda metade do Oitocentos.

Referências

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUERBACH, Erich. As Flores do mal e o sublime. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução: Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo São Paulo: Editora 34, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du mal. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. v. 1. Paris: Gallimard, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organização de Ivo Barroso. Vários Tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. Correspondance. In: PICHOS, Claude (org.). *Charles Baudelaire; correspondance*. Paris, Gallimard, 2003.

BÉNICHOU, Paul. À propos du « Guignon » note sur le travail poétique chez Baudelaire. *Études Baudelairiennes*. v. 3, 1973. p. 232-240.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. Tradução: José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CESAR, Ana Cristina. Carta de Paris. In: CESAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Ática, 1999.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et nouvelles*. v. 1. Paris: Gallimard, 2002.

HUGO, Victor. *Do sublime e do grotesco*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução: Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JUNQUEIRA, Ivan Junqueira. A Arte de Baudelaire. *In*: BARROSO, Ivan (org.). *Charles Baudelaire*. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 61-98.

NERVAL, Gérard de. Préface de la première édition. *In*: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust et le second Faust*. Tradução: Gérard de Nerval. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65013905/f19.item>. Acesso em 05 nov. 2024.

SCHLEGEL, Friedrich. Conversa sobre poesia. *In*: SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*: seguido de conversa sobre poesia. Tradução: Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução: Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

[Artigo recebido em 10 de janeiro de 2025 e aceito em 17 de abril de 2025.]