

JANAINA JENIFER DE SALES

**Natureza, Infância e Metalinguagem em Charles Baudelaire e Manoel de
Barros**

ASSIS

2023

JANAINA JENIFER DE SALES

**Natureza, Infância e Metalinguagem em Charles Baudelaire e Manoel de
Barros**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis,
para obtenção do título de Doutora em Letras (Área
de conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Professora Doutora Daniela Mantarro
Callipo

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) –
Código de Financiamento 88882.432684/2019-01

ASSIS

2023

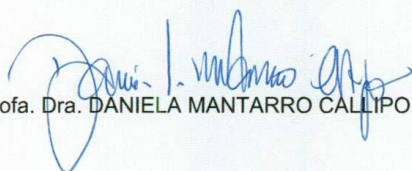
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

- S163n Sales, Janaina Jenifer de
Natureza, infância e metalinguagem em Charles
Baudelaire e Manoel de Barros / Janaina Jenifer de Sales. —
Assis, 2023
175 f. : il.
- Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Daniela Mantarro Callipo
1. Baudelaire, Charles, 1821-1867. 2. Barros, Manoel de,
1916-2014. 3. Literatura comparada - Brasileira e francesa.
4. Literatura comparada - Francesa e brasileira.
5. Metalinguagem. I. Título.

CDD 809

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE JANAÍNA JENIFER DE SALES, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 28 dias do mês de abril do ano de 2023, às 14:00 horas, no(a) Sala Multiuso Prédio I (Videoconferência) e Sala Virtual: meet.google.com/vzq-srha-iwn, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de JANAÍNA JENIFER DE SALES, intitulada **Natureza, Infância e Metalinguagem em Charles Baudelaire e Manoel de Barros**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA (Participação Presencial) do(a) Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL - Assis, Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS (Participação Presencial) do(a) Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis, Profa. Dra. PATRÍCIA LINO (Participação Virtual) do(a) Universidade da Califórnia/Los Angeles, Profa. Dra. LAURA TADDEI BRANDINI (Participação Virtual) do(a) UEL/Londrina - PR. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADA. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo, a partir da análise comparativa entre poemas escolhidos de Manoel de Barros e Charles Baudelaire, ressaltar semelhanças e diferenças entre essas duas poéticas, principalmente sob o aspecto da visão sobre a Natureza, sobre a Infância e sob o ponto de vista da Metalinguagem. O trabalho consiste na análise comparativa entre poemas escolhidos em diversas obras de Manoel de Barros e poemas em prosa de *Le spleen de Paris* (1869), de Charles Baudelaire, segundo os eixos temáticos citados anteriormente. Para tanto, conceituamos em que consistem cada um dos temas tratados e quais nuances seriam evocadas por meio das análises, de modo a relacionar os poemas entre si, bem como entre os eixos temáticos traçados. Desse modo, procuramos refletir sobre os textos à luz de referências de diversos domínios do conhecimento relacionadas a cada um dos temas, como por exemplo, a filosofia e a fenomenologia, em que buscamos compreender a ideia de infância em relação à origem e à memória, neste trabalho representadas, principalmente, por Bachelard e Dufrenne; a antropologia, quando pensamos sobre a noção do perspectivismo ameríndio, pensada pelo antropólogo Viveiros de Castro, e da qual nos valem como um princípio norteador de uma outra lógica de mundo em relação a uma visão sobre a Natureza, além de evocarmos as diferenças entre Natureza e Paisagem, pontuadas principalmente pela filósofa e crítica de arte Anne Cauquelin. Para tratar das Infâncias, trouxemos perspectivas históricas, a fim de buscar entender transformações das noções de Infância com o passar do século XIX para o século XX até chegar aos dias de hoje, e também por isso optamos por tratá-la no plural. Para a compreensão e análises dos aspectos da Metalinguagem, nos valem de teóricos que versaram sobre a decolonialidade bem como sobre a ideia do silêncio na poesia moderna, como Aimé Césaire, Thiong'o, Barthes e Blanchot, respectivamente. Assim, esse trabalho propõe análises de parte da obra de um dos maiores nomes da poesia francesa do século XIX e estabelece um diálogo com uma das poéticas mais singulares e representativas da literatura brasileira contemporânea com o objetivo de comprovar que, para os dois poetas, o exercício poético ora associado à presença da Natureza, ora à da Infância ou, até mesmo, a sua própria construção autorreferente busca a composição de um *locus amoenus* moderno.

Palavras-chave: Manoel de Barros; Charles Baudelaire; Literatura Comparada; Natureza; Infância; Metalinguagem.

Résumé

Ce travail vise, à partir de l'analyse comparative entre des poèmes choisis de l'œuvre du poète brésilien Manoel de Barros et du poète français Charles Baudelaire, à mettre en évidence les similitudes et les différences entre ces deux poétiques, principalement du point de vue de la Nature, de l'Enfance et du Métalangage. La thèse consiste en une analyse comparative entre des poèmes choisis parmi plusieurs œuvres de Manoel de Barros et des poèmes en prose du *Spleen de Paris* (1869), de Charles Baudelaire, selon les axes thématiques évoqués ci-dessus. Pour ce faire, nous avons conceptualisé en quoi consistait chacun des thèmes traités et quelles nuances seraient évoquées à travers les analyses, afin de faire confronter les poèmes entre eux, ainsi qu'aux axes thématiques présentés. De cette manière, nous cherchons à réfléchir sur les textes à partir de références de différents domaines de connaissances liées à chacun des thèmes, comme, par exemple, la philosophie et la phénoménologie, dans lesquels nous cherchons à comprendre l'idée d'enfance par rapport à l'origine et à la mémoire, dans cet étude, principalement représentée par les théories de Bachelard et Dufrenne ; nous évoquons l'anthropologie, quand l'on pense à la notion de perspectivisme amérindien, pensée par l'anthropologue Viveiros de Castro, et qui nous sert de guide d'une autre logique du monde en rapport avec une vision de la Nature, en plus d'évoquer les différences entre la Nature et Paysage, ponctuées principalement par la philosophe et critique d'art Anne Cauquelin. Pour traiter de l'Enfance, nous avons apporté des perspectives historiques, afin de chercher à comprendre l'évolution des notions d'Enfance au cours du XIXe siècle et du XXe siècle jusqu'à nos jours, et c'est aussi pour cette raison que nous avons choisi de la traiter par son pluriel. Afin de comprendre et d'analyser les aspects du métalangage, nous avons fait appel à des théoriciens qui ont traité de la décolonialité ainsi que de l'idée du silence dans la poésie moderne, tels que respectivement Aimé Césaire, Thiong'o, Barthes et Blanchot. Ainsi, cette thèse propose des analyses d'une partie de l'œuvre de l'un des plus grands noms de la poésie française du XIXe siècle et établit un dialogue avec l'une des poétiques les plus singulières et représentatives de la littérature brésilienne contemporaine dans le but de prouver que, pour les deux poètes, l'exercice poétique tantôt associé à la présence de la Nature, tantôt à celle de l'Enfance, ou encore sa propre construction autoréférentielle cherche la composition d'un *locus amoenus* moderne.

Mots clés: Manoel de Barros; Charles Baudelaire; Littérature Comparée; Métalangage ; Enfance ; Nature.

À Sofia e Aurora

À minha estrelinha

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Professora Dra. Daniela Mantarro Callipo, que me mostrou o real sentido de orientação, norteadas por aquilo que Bell Hooks chamou de “ética amorosa”. Assim, espero seguir seus passos com generosidade, afeto, competência e amor por onde quer que passe.

Agradeço ao Professor Dr. Leonardo Tonus, que me recebeu para que eu pudesse realizar o sonhado estágio doutoral na Sorbonne Université – ainda que as condições sanitárias tenham limitado parte da experiência, devo dizer que valeu a pena.

Agradeço ao Luccas, que em nenhum momento soltou a minha mão e preencheu meus dias com boa prosa e com a poesia cotidiana.

Agradeço a Rosana e a Dona Tê, pelas idas à feira, pelas comidinhas trazidas para que eu pudesse poupar tempo e estudar, por tanto carinho.

Agradeço ao meu pai, pelo apoio sobretudo nessa etapa final da escrita da tese.

Agradeço ao Alecrim, que enche meus dias de alegria e foi meu fiel companheiro durante esse processo.

Agradeço às Professoras Doutora Carla Cavalcanti e Silva e Doutora Laura Taddei Brandini, que compuseram a Banca Examinadora da Defesa e dedicaram tempo e energia para a leitura do resultado final do meu trabalho.

Agradeço ao Professor Doutor Fabiano Rodrigo da Silva Santos, pela minuciosa leitura e contribuições para que meu trabalho fosse realizado, desde a etapa do Exame Geral de Qualificação.

Agradeço à Poeta e Professora Doutora Patrícia Lino, por toda a generosidade de suas leituras, pela sua fundamental contribuição sobre a obra de Manoel de Barros e tantos outros poemas e poetas.

Agradeço às amigas e aos amigos que compreenderam o porquê de tantas ausências e, mesmo assim, decidiram permanecer.

Agradeço ao João Danilo pelo trabalho que fizemos juntos, por me ajudar a chegar até aqui, depois de tudo.

Agradeço às amigas Débora, Patrícia, ao amigo Augusto, por todo o carinho, suporte e também pelos momentos de leveza.

Agradeço a Sheila, sempre tão companheira e sensível, por todo o amor e pelos cafezinhos.

Agradeço a Ana Lígia, por estar incondicionalmente ao meu lado – nem acima, nem abaixo.

Agradeço ao Arthur, por todo o incentivo durante esse período.

Agradeço a todas as professoras e professores que contribuíram direta ou indiretamente para que eu percorresse esse caminho.

Agradeço (sempre) à universidade pública, pois sem sua existência talvez não estivesse realizando mais este sonho.

Agradeço sobretudo às mulheres que me deram suporte durante todo esse período, que foram capazes de estender suas mãos de fato, para além das redes, para além dos papéis.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras, por meio do qual se tornou possível a realização desse trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*Peut-être que l'enfant apprenant à marcher se laisse
guider par une voix qui lui parle et lui donne le sol,
un sol d'herbe ou de tourbe.*

Judith Chavanne

*Ne rien retrancher
Fixer des yeux, jusqu'au bout
l'innommable
Survivre aux rompus
à la chair corrompue
Être de tout son corps
Le mot-oeil
Que nulle langue humaine
n'ose dévisager encore.*

François Cheng

*Aqui de onde o olho mira
Agora que o ouvido escuta
O tempo que a voz não fala
Mas que o coração tributa
O melhor lugar do mundo é aqui
E agora*

Gilberto Gil

Apresentação

O presente trabalho é fruto de um projeto de doutoramento financiado pela Capes. A aluna, sob orientação da Professora Doutora Daniela Mantarro Callipo, ingressou no doutorado em 2018, logo após ter obtido o título de mestra com o trabalho *De passarinhos e oiseaux: A tradução de Manoel de Barros para o leitor francófono* (2018), financiado pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Apesar de ter permanecido no mesmo Programa de Pós-Graduação, intitulado “Literatura e Vida Social”, a aluna, durante o doutorado, migrou para o domínio da Literatura Comparada.

Foi também durante o Doutorado que a aluna pôde obter uma bolsa de doutorado sanduíche por meio do Programa de Internacionalização da Capes (PrInt) e estudou entre março e agosto de 2020 na Sorbonne Université, em Paris, sob a orientação do Professor Doutor José Leonardo Tonus. Assim, embora tenha sido um período de dificuldade por conta da pandemia de Covid-19, a aluna realizou parte dessa pesquisa fora do país.

Vale ressaltar que a aluna foi professora substituta de Língua Francesa pelo Departamento de Letras Modernas da Unesp de Assis a partir de 2014 e, desde então, tendo prestado e sido aprovada em diversos concursos para tal cargo, acumula experiência docente no Ensino Superior desde um pouco antes de seu ingresso no Mestrado. Em 2023, foi aprovada em segundo lugar no concurso para Professora de Língua Francesa no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina (CA/Ufsc) e, desde o final do período de vigência de sua bolsa de doutorado Capes, a aluna atua como Professora Substituta na Universidade Estadual de Londrina (UEL), onde ministra as disciplinas “Língua Francesa I”, “Práticas de tradução I” e “Tópicos linguísticos e culturais”, todos para o curso de graduação em Letras.

Paralelamente, durante o período que compreende seus estudos, a aluna também exercitou sua escrita literária, tendo sido finalista no Concurso de Crônicas e Contos da Unesp “Para não esquecer: literatura na pandemia”, realizado em 2021, que selecionou às cegas duas de suas crônicas, intituladas “But I’m not” e “Ninguém bate à porta” para a coletânea *Vozes do confinamento* (Editora Unesp, 2022). Além disso, no mesmo ano, a aluna lançou seu primeiro livro de poesia, o *Olho de boca* (Patuá, 2022), tendo, desde então, seus poemas divulgados por diversas revistas literárias on-line, como *Cassandra* (2022), *Sucuru* (2022), *Desvario* (2022), *Aboio* (2022), *Ruído Manifesto* (2023) e *Toró* (2023).

Sumário

Introdução.....	13
Paraíso possível.....	20
1.1 No princípio era o verbo.....	20
1.2 A paisagem ideal.....	25
1.3 O <i>locus amoenus</i>	26
1.4 O anjo decaído	27
1.5 <i>Any Where out of the world</i> e Mundo renovado	31
1.6 A rã, <i>Les Foules</i> e <i>L'invitation au Voyage</i>	38
1.7 <i>Les Vocations</i> e Um olhar.....	52
1.8 Cavalo morto, Desprezo, <i>Le crépuscule du soir</i> e <i>La belle Dorothée</i>	59
Conclusão	67
 Infâncias	 69
2.1 O paradigma da infância.....	69
2.2 Natureza, Memória & Infância	75
2.3 A infância no século XIX	77
2.4 A criança como signo	82
2.5 A criança como corpo no mundo.....	85
2.6 O trabalho edifica o homem.....	89
2.7 Representações da infância em Barros e Baudelaire	92
2.7.1 <i>Le désespoir de la vieille</i> e Armário.....	94
2.7.2 <i>Les veuves</i> , <i>Les petites vieilles</i> e O muro	99
2.7.3 <i>Le joujou du pauvre</i> , <i>Emas</i> , <i>O vidente</i> e <i>Vento</i>	104
2.7.4 <i>La Corde</i> e <i>Raphael</i>	113
Conclusão	122
 A poesia no espelho	 124
3.1 Reinauguração da linguagem e da língua	125
3.2 A draga, <i>Le chien et le flacon</i> e Comparamento.....	128

3.3 <i>Le mauvais vitrier, À une heure du matin e Les foules</i>	137
3.4 Quando o nada apareceu	147
3.5 Alarme para o silêncio	149
3.6 Poesia, Origem e Modernismo	153
3.6.1 Isto não é um poema	156
O primeiro caderno do aluno de poesia.....	157
O álbum de Pagu	161
O guardador de águas.....	163
3.6.2 Nas paredes das cavernas	166
Conclusão	167
Considerações finais	170
Referências	175

Introdução

Octávio Paz, poeta mexicano, ensaísta e tradutor de poesia, em seus ensaios sobre o assunto¹ diz que a palavra poética, em sua polissemia, seria um estado selvagem da linguagem. Por selvagem tomamos o sentido não de desordem, mas o da ideia de um tempo poético cíclico, em que o futuro revisita o passado, de forma a fazer da poesia uma maneira de voltar para casa, de retorno ao que é essencial ao humano. A poesia moderna, segundo ele, é uma espécie de simulacro da origem. Encostado em Deus, o poeta se faria, então, criador de um novo ser e de uma nova natureza: a natureza poética. Em *Os filhos do barro* (1974), ele diz:

A poesia moderna afirma que é a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma palavra original de fundação. A poesia é a linguagem original da sociedade – paixão e sensibilidade – e por isso mesmo é a verdadeira linguagem de todas as revelações e revoluções. Esse princípio é social, revolucionário: regresso ao pacto do começo, de antes da desigualdade; esse princípio é individual e diz respeito a cada homem e a cada mulher: reconquista da inocência original. Dupla oposição, à modernidade e ao cristianismo, que é uma dupla confirmação tanto do tempo histórico da modernidade (revolução) como do tempo mítico do cristianismo (inocência original). Num extremo, o tema da instauração de outra sociedade é um tema revolucionário que insere no futuro o tempo do começo; no outro extremo, o tema da restauração da inocência original é um tema religioso que insere o futuro cristão num passado anterior à Queda. A história da poesia moderna é a história das oscilações entre dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa. (PAZ, 2014, p. 45)

Charles Baudelaire (1821-1867), tido por Rimbaud como “o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus”², é considerado pelos críticos e reconhecido por seus sucessores como o pai da poesia moderna. Como ele mesmo declarou em dedicatória a *Les Paradis artificiels* (1860), escrevia para os que ainda não haviam nascido e, portanto, escrevia para os mortos. Um homem ambíguo, Baudelaire trouxe para a poesia sua pluralidade: transitou entre a aristocracia e os princípios revolucionários, escreveu sonetos, mas revolucionou a estética. Para Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007):

Baudelaire foi protótipo; sobretudo por ter oscilado entre as posições aristocrática e revolucionária, seguro apenas de sua implacável rejeição à ordem burguesa e capitalista, em que não havia lugar para ele. Mais do que qualquer outro poeta de sua época, Baudelaire tinha consciência de viver numa civilização na qual as mercadorias assumiram o comando das coisas, dos preços, dos valores. (HAMBURGER, 2007, p. 12)

¹ Para todo esse estudo, partimos de conceitos apresentados por Octávio Paz em *O arco e a lira*, *Os filhos do barro* e *Signos em rotação*.

² Em carta de 5 de maio de 1871 (Apud HAMBURGER, 2007, p. 11)

A reação à ordem, que pode ser observada em sua poesia é a expressão da melancolia, do não-pertencimento e a busca de um lugar outro em que possa haver, perto dos elementos da Natureza, em oposição à paisagem de uma Paris urbanizada, um nirvana poético. Hamburger diz, no primeiro capítulo de *A verdade da poesia* (1969), que a obra de Baudelaire defendeu o direito à contradição e que a chave da leitura de sua obra encontra-se nas tensões:

Quase desde o princípio, Baudelaire foi considerado progressista e reacionário, original e banal, clássico e moderno, cristão satanista e materialista, artista consumado e mau escritor, moralista rigoroso e homem incapaz de sinceridade. A maior parte das divergências fundamentais com respeito às atitudes e às intenções de Baudelaire se devem a suas próprias contradições; e ele estava bem consciente dessas contradições, a ponto de fazer uma defesa geral do “direito em que todos estamos interessados – o direito de contradizer-se.” (HAMBURGER, 2007, p. 13)

Entre as tensões estabelecidas ao longo dos poemas de *Les fleurs du mal* (1857), a passagem final culmina na morte, não caracterizada como finitude, mas como o caminho do poeta para o *au-delà*. Tal caminho pode ser observado, bem como as tensões de que fala Hamburger, nesses versos do poema “La mort des amants”, traduzido por Jamil A. Haddad:

A morte dos amantes

Teremos leitos só rosas ligeiras
Divãs de profundidade tumular,
E estranhas flores sobre prateleiras,
Sob os céus belos a desabrochar.

A arder de suas luzes derradeiras,
Nossos dois corações vão fulgurar,
Tochas a refletir duas fogueiras
Em nossas duas almas, este par

Gêmeos espelhos. Por tarde mediúnica,
Nós trocaremos uma flama única
Um adeus que é um soluço tão cruel;

Pouco depois, um anjo abrindo as portas,
Virá vivificar, o mais fiel,
Os espelhos sem luz e as chamas mortas.³

³ CXXI

La Mort des Amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,

Bem como na poesia de Baudelaire, a poesia de Manoel de Barros, mais de um século depois, busca a reaproximação do homem com a Natureza. Inclusive no que concerne àquilo que considera a linguagem “natural” humana, a palavra polissêmica, estado primeiro do uso da língua enquanto descoberta do mundo e também instrumento primordial da Poesia. Para Manoel de Barros, o poeta lança um olhar inaugural sobre as coisas e o faz a partir do desregramento dos sentidos. Baudelaire busca na fuga da cidade um refúgio. O convite à fuga é o momento da escrita e o estado poético torna-se um *locus amoenus*. Para Barros, a poesia também se torna o local da revolução e do abrigo. Em *O livro das ignorâncias* (1993), na série de poemas intitulada “Uma didática da invenção”, o poeta diz:

VII

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio. (BARROS, 2010, p. 301)

Por meio de associações sinestésicas e da concepção da poesia como um lugar, tanto a poética de Baudelaire quanto o projeto poético de Manoel de Barros, mesmo pertencendo a séculos diferentes, buscaram uma nova forma de fazer poesia e o fizeram tendo como um dos pilares o da metapoesia.

Nesse sentido, tais poéticas se tocam na medida em que cumprem, segundo os valores modernos, o papel de servir de meio ao nivelamento do humano e do mundo natural que o circunda e o compõe. Para Samoyault, a literatura é também a “retomada, a adaptação de um

Qui réfléchiront leurs doubles lumières
 Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.
 Un soir fait de rose et de bleu mystique,
 Nous échangerons un éclair unique,
 Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;
 Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
 Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
 Les miroirs ternis et les flammes mortes.

mesmo assunto a um público diferente” (2008, p. 75). Além disso, para ela a “memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor.” (2008, p. 143)

Para Hamburger (2007):

Quando examinamos nossa experiência de um poema lírico, parece-nos primeiramente que vivenciamos um enunciado de realidade, igual a um relato verbal ou epistolar, e é somente, em segundo lugar, quando analisamos o sentido de uma enunciação lírica que completamos esta experiência imediata retificando que dela não aprendemos (nem esperamos aprender) uma realidade objetiva ou uma verdade. O que esperamos aprender ou experimentar não é nada objetivo, mas significativo. (HAMBURGER, 1975, apud BÉDA, 2002, p. 193)

Em outras palavras, a poesia vem como um instrumento de transformação da realidade. Uma possibilidade de apreensão do mundo por meio dos sentidos e das vivências de cada leitor. É por essa razão que ela se apresenta de forma tão plural e forma pontos de encontro entre suas diversas manifestações.

A busca pela origem, pela essência, está presente em toda a obra de Manoel de Barros, e isso se transforma em uma busca pela palavra em seu sentido atávico. A procura da poesia preexistente e difusa entre as coisas do cotidiano, em contraponto a um mundo sem lirismo regido pelo dinamismo prático e mecânico da sociedade ocidental, acompanha a caminhada do poeta à procura de si mesmo. Walquíria Gonçalves Béda, em sua tese de doutorado denominada “A Construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a Autobiografia” (2007), afirma:

Passo a passo, o escritor – que utiliza os recursos vários da poética – entra no anônimo e impessoal; ou seja, onde a autobiografia tende a centralizar o sujeito, a poesia o dispersa e o desfigura. Quanto mais se retrata o pessoal, mais universal se torna. Além disso, ao tentar colocar em evidência todas as grafias possíveis de seu eu, o poeta volta-se para o que lhe é adâmico: a palavra. (BÉDA, 2002, p.20)

O entorno, seja ele o da paisagem próxima à Natureza, do Pantanal rememorado da infância ou o de Paris em pleno século XIX, tanto para um quanto para o outro poeta é material para a construção de uma dicção poética própria e vigorosa, que busca nutrir com a ideia da aproximação ao natural aquilo que pertence a todos nós. Também por esse motivo escreveram poemas universais.

Na introdução de seu livro *Intertextualidade* (2008), Samoyault diz sobre o conceito que dá título à obra:

O que é ela, com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma? Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a

precede, a literatura não para de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. (SAMOYAUULT, 2008, p. 10)

Trata-se de um modo que a arte literária gerou para resgatar sua própria memória. Seja para reafirmá-la ou para refutá-la, a literatura mantém um diálogo constante consigo mesma e com outras formas artísticas. Desse modo, ao colocar em diálogo, duas poesias distintas e que ainda não foram confrontadas sob estes aspectos, este trabalho pretende ressaltar semelhanças e diferenças, de forma a enaltecer as particularidades de cada uma delas. A relevância do trabalho pode ser justificada na medida em que é possível reconhecer na obra dos dois poetas uma discussão a respeito do fazer poético, bem como, em maior ou menor escala, uma proposta de renovação da poesia. Isto é, uma poesia em debate sobre a própria poesia.

Além disso, é possível identificar em certas declarações para a mídia ou até mesmo em poemas, que Manoel de Barros desejou salientar seu diálogo com alguns nomes consagrados da literatura ou das artes plásticas, o que nos ajuda a justificar a relevância deste trabalho. Destacamos um trecho de uma entrevista do poeta, concedida à Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues, publicada na revista Caros Amigos⁴, em que Manoel de Barros comenta o diálogo de sua poesia com os “faróis” da literatura ocidental.

Por que os clássicos são sempre necessários e quais influências na sua literatura, dos “faróis” da poesia mundial, Valéry, Baudelaire e Homero?

Penso que a partir dos “faróis” o poema passou a ser um objeto verbal. Por antes ele andava romântico. Recebia inspirações celestes. E até se falava em mensagens poéticas. Depois de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, poesia passou a ser feita de palavras e não de sentimentos. Poesia é fenômeno de linguagem e não de ideias.

O trecho acima exemplifica momentos da vida ou da obra em que o poeta Manoel de Barros mencionou poetas como Baudelaire, indicando seus nomes como “faróis” para a literatura ocidental, e portanto, inserindo seu próprio nome numa tradição de literatura que revisita conceitos como o “desregramento dos sentidos”, ou o da “vidência” como princípios primeiros para o alcance da poesia. Fazendo isto, o poeta coloca sua literatura singular em diálogo com outras grandes literaturas. Mostra, assim, objetivos comuns entre essas diversas formas de poesia e evidencia também que, para esses poetas, é só por meio dela que se pode atingir o “ideal”, em oposição ao “spleen” do tempo presente.

A partir dessas considerações, é possível afirmar que Baudelaire e Manoel de Barros são poetas distintos que se tocam na busca da origem do homem, das sensações humanas e da

⁴ Caros Amigos, nº 117, 2008. < <http://www.tiroletra.com.br/entrevistas/ManoeldeBarros.htm> > acesso em 25/08/2018 às 18h31.

poesia. Trata-se do eterno retorno à poesia como linguagem, arte, essência, a poesia que cuida daquilo que é individual e universal ao mesmo tempo e possui o pasmar necessário diante da realidade.

Esta tese é composta por três capítulos além das considerações finais. Cada um deles é dedicado à contextualização e análises pertinentes a cada um dos eixos temáticos da Natureza, da Infância e da Metalinguagem. O primeiro deles é dedicado às representações da temática da Natureza em poemas de Baudelaire e de Barros. Nele, buscamos investigar como esse eixo temático se desenvolve a partir de diversas representações, mas que comumente estão ligadas a um certo paraíso do poeta. Para tecer uma análise comparativa entre poemas escolhidos dos dois poetas aos quais nos dedicamos, antes, foi preciso tentar compreender algumas possibilidades que se apresentam quando se fala em Natureza, a depender sempre da época, do contexto etc. Foi preciso também entender sua distinção em relação à Paisagem, todo o seu caráter artificial; quais os seus papéis em nosso imaginário; sua ligação com uma possível Origem e também como a Natureza, em sua pluralidade de definições, possibilita a criação de um espaço à salvo onde o poeta moderno, rejeitado, apartado, possa ser livre para exercer sua Poesia.

O segundo capítulo traz a temática da Infância. Dentro dessa temática, tentamos tratar, evocando os estudos fenomenológicos, de sua ligação com a ideia de Origem, de memória e do caráter universal que a Infância pode assumir. Por se tratar de um conceito relativamente novo, que data do século XIX, em seguida, procuramos compreender quais as características e valores sociais em relação aos universos infantis tanto da criança burguesa quanto da criança desprovida de recursos, durante o século XIX, contexto em que a infância aparece em poemas de Baudelaire, bem como no século XX, no Brasil, que está relacionada às representações da infância em poemas de Manoel de Barros. Ao longo das análises, constatamos que, embora esteja, muitas vezes, ligada ao ideal de um ser humano puro, ainda não corrompido, suas nuances revelam crianças por vezes astutas, outras tantas passivas e tratadas como estorvo; ideais de Beleza; crianças cujos desportares sexuais estão em pleno curso para a fase adulta; crianças já em contato com a miséria material ou espiritual, entre várias outras facetas que se revelam e abalam as convicções a respeito de sua complexidade.

Já o terceiro capítulo, trata do engenho da metalinguagem e suas diversas manifestações nas obras de Barros e Baudelaire. Sabemos que a prática da metapoesia é um elemento bastante frequente na modernidade literária. Nesse capítulo, discorreremos acerca de sua ligação com os dois primeiros eixos temáticos. São discutidos também o lugar da Poesia e do Poeta tanto hoje

como no passado. Assim, constatamos, por meio das análises de poemas escolhidos, como a tendência autorreferente de certa poesia moderna se dá nos poemas em prosa de *Le spleen de Paris* (1869) e em poemas escolhidos do poeta Manoel de Barros, bem como evocamos alguns outros poemas e poetas a fim de ressaltar aspectos como o humor e a ironia como próprios da poesia moderna.

I

Paraíso Possível

1.1. No princípio era o verbo

Em *L'inventaire des a priori: recherche de l'origine* (1980)⁵, o filósofo francês Mikel Dufrenne (1910-1995) parte da questão colocada por Kant: como a experiência é possível? E esta questão deriva de uma outra: como as ciências puras são possíveis, dado que são reais? Ele diz: “O que espanta é que haja algo mais do que nada, que haja uma consciência para espantar-se em relação a haver alguma coisa: a possibilidade da experiência é a possibilidade de uma consciência.” (1980, p. 9)

O “a priori” está presente tanto no sujeito quanto no objeto. No objeto, é objetivo e no sujeito, subjetivo. No sujeito, pertence a um saber virtual. Ele diz:

É porque o ‘a priori’ pertence, ao mesmo tempo, ao objeto e ao sujeito, que ele os coloca em igualdade e faz a mediação de suas trocas na experiência real. A inteligibilidade primordial do mundo corresponde à intencionalidade armada da consciência; o homem é sempre capaz do mundo, o mundo está sempre aberto ao homem. (DUFRENNE, 1980, p. 9)⁶

A ciência busca investigar como se constitui a experiência e como, na experiência, se constitui o sujeito. Isto, segundo o autor, seria a essência da investigação científica. No entanto, a pergunta que se coloca é se ela mesma daria conta de retrair sua própria origem e se o humano seria capaz de fazer o mesmo movimento em relação a sua própria gênese. A diferença em relação ao Empirismo é a certeza de que o ser humano não é produto ou parte do que é dado, tido como natural, mas que vem ao mundo como um semelhante ao mundo. Ele diz: “A verdadeira gênese seria, precisamente, uma gênese do transcendental, que faria parte, ao mesmo tempo, do mundo bem como do campo transcendental e o sujeito transcendental como correlato ao mundo.” (1980, p. 10) As presenças empíricas constituem um ‘a priori’ objetivo, enquanto as virtualidades psicológicas pertencem a um ‘a priori’ subjetivo.

⁵ DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des a priori - recherche de l'origine* (1980) - Microfiche

⁶ Tradução nossa.

Em *Manoel de Barros e a Poesia Cínica: O Círculo dos três movimentos com vista ao Homem-Árvore* (2019), da poeta e pesquisadora da Universidade da Califórnia, Patrícia Lino, a tese apresentada é a de que na obra do poeta Manoel de Barros, essa busca pela origem se daria, metaforicamente, pelo movimento de vergar-se até o chão. Para a pesquisadora, o tema do chão, como uma das maneiras de recorrer ao tema da morte, aparece em seus poemas com a mesma frequência em que aparece o pantanal, por exemplo. Trata-se, para Lino, de uma morte fundamental e que pressupõe um renascimento. A procura pelo chão se dá como uma maneira de retornar a duas origens possíveis: a do idiota social, aquele que, mesmo existindo socialmente, se assemelha ao humano primitivo, na medida em que se afasta da lógica do pensamento ocidental, da ordenação da linguagem, seja de modo voluntário ou involuntário; ou pela aparição da criança, sujeito fragmentado, que antecede ao modelo cartesiano de pensamento, na medida em que brinca com a linguagem para compô-la.

Na segunda parte de seu livro, Dufrenne evoca o enraizamento do ‘a priori’ na Natureza, entre outros aspectos abordados. Para ele, os ‘a priori’ seriam derivados da Natureza e da Origem. Os que gostaríamos de destacar, entre os citados pelo filósofo, são os ‘a priori’ do falar e da memória. Isso porque os julgamos relevantes para a construção das ideias de Natureza e de Infância, como via de acesso à Origem. Do falar, pois remonta a uma experimentação da linguagem como experiência inaugural, muito próxima ao exercício de criação praticado pela Poesia e também da Memória como ponto de contato com o que já está dado e que, portanto, se refere a uma infância universal cujo espaço é a paisagem dita natural.

Para Dufrenne, a linguagem está atrelada a três elementos: conhecer, sentir e agir. O humano se encontra na linguagem bem como no pensamento. A linguagem funcionaria, então, como um instrumento de mediação nas relações do humano com o humano e do humano com o mundo, uma vez que a expressão de seu pensamento acontece por meio dela, e seria, portanto, o que o autor chamou de “um meio termo” entre o humano e o mundo. Ele diz: “L’intentionnalité du Regard qui creuse l’espace se redouble avec le langage qui produit cette présence dans l’absence propore à la représentation. Ainsi l’être-au-monde s’achève-t-il par l’être-dans-le-langage.”⁷(1980, p. 71). No entanto, ela mesma não constitui, segundo Dufrenne, um ‘a priori’, mas se inspira nele na medida em que invoca o conhecimento e a fala ao mesmo tempo.

⁷ “A intencionalidade do olhar que cruza o espaço redobra-se com a linguagem, que produz esta presença na ausência própria da representação. Assim, estar-no-mundo acaba por tornar-se estar-na-linguagem.” Traduções nossas.

Quando discorre sobre os ‘a priori’ da memória, Dufrenne traz reflexões sobre a ideia de Natureza, mas anteriormente, o percurso é iniciado a partir da análise da percepção do tempo. Para ele, a memória confere ao organismo “poderes e saberes” (1980, p. 122) que o corpo jamais esquece, de forma que, em vez de criar lembranças, são criadas esperas e o papel da memória seria o de prever muito mais do que o de rever. Levanta, ainda, a ideia de que a lembrança que se forma a partir de um recorte do tempo não o degrada para criar uma imagem-lembrança, conforme o que foi dito por Bergson, mas a imagem construída é o *em-si* do tempo passado. Não se trata, para Dufrenne, da abolição do presente em relação ao passado, de um desprendimento total, nem tampouco de uma continuidade para com o presente. Trata-se da verdade do passado, um passado em estado puro e intemporal. Em suas palavras:

[Le souvenir] il n’offre pas une seconde édition de ce qui a été vécu, mais son essence. L’essence d’une expérience, c’est-à-dire à la fois la vérité d’un objet, d’un lieu ou d’un moment – Combray, Venise – et la vérité de nous-mêmes qui sommes entièrement ouverts à cette vérité que nous avons pu méconnaître, qui sommes enfin devenus ce que nous étions. (DUFRENNE, 1980, p. 124)⁸

Para ele, ao retornarmos a um momento guardado na memória, o que desejamos é a verdade contida em determinada lembrança, pois, ao guardarmos uma delas, nós antes julgamos que havia em seu conteúdo uma verdade. Sendo assim, almejamos acessar não somente à nossa verdade, mas a uma verdade do mundo e que, segundo ele, seria talvez a portadora de uma essência em sintonia com o presente. “L’a priori de la mémoire serait alors cette ‘mémoire intérieure’ que le thème du retour éternel exprime à sa façon. Un événement mémorable, cest un événement qui a son analogue dans un passé immémorial.”⁹ (1980, p. 126)

No capítulo seguinte da obra de Dufrenne, intitulado “La Région Nature”, é retomada a ideia de que a Natureza serviria como um ‘a priori’ dos ‘a prioris’: “Elle est, chez l’homme, la plus profonde réminiscence de l’origine, un ‘avoir’ qui n’a pas été conquis et qui n’est pas le résultat d’une sédimentation”¹⁰ (1980, p. 165) A Natureza (Naturata) é uma representação objetiva do que foi dado, do existir. Existir, por sua vez, está ancorado na incorporação por meio de algum tipo de matéria. Por preceder ao ser humano, a Natureza assume, muitas vezes, o perfeito exemplo material da noção de existência. No entanto, é possível constatar, a partir da

⁸ “[A lembrança], ela não oferece uma segunda edição do que foi vivido, mas sua essência. A essência de uma experiência, isto é, ao mesmo tempo, a verdade de um objeto, de um lugar e de um momento - Combray, Veneza - e a verdade de nós mesmos, que estamos inteiramente abertos à esta verdade (que podemos ter ignorado) e que nos tornamos, enfim, o que éramos.” Tradução nossa.

⁹ “O ‘a priori’ da memória seria, então, uma memória interior, que o tema do eterno retorno exprime ao seu modo. Um evento memorável é um evento que possui seu análogo em um passado imemorial.” Tradução nossa.

¹⁰ “Ela é, no homem, a mais profunda reminiscência da origem, um ‘ter’ que não fora conquistado e que não resulta de uma sedimentação.” Tradução nossa.

análise elaborada em *L'invention du paysage* (2000), de Anne Cauquelin, o caráter artificial que a paisagem e, portanto, a Natureza contém. A autora explica que as noções de Paisagem e de Natureza acabam assumindo um caráter simbiótico, alimentado pelo imaginário construído também a partir das Artes Plásticas. Trata-se de uma paisagem mental que se forma partindo de todo um arsenal de representações da paisagem ao longo da história da arte, além dos paradisíacos jardins presentes no nosso inconsciente.

No segundo capítulo do livro de Cauquelin, “Les formes d’une genèse”, a autora se esforça em tentar traçar uma possível origem para a noção de paisagem que possuímos. Para ela, grandes autores atribuem a origem da noção e da palavra “paisagem” às proximidades do ano de 1415, na Holanda, depois passando pela Itália, mas seu triunfo vem junto com a invenção da perspectiva. Assim, a paisagem ganhou consistência para fora dos quadros e isto teria acarretado um processo de “naturalização”. Cauquelin diz:

Car cette “forme symbolique” mise en place par la perspective ne se limite pas au domaine de l’art, elle enveloppe l’ensemble de nos constructions mentales de telle façon que nous ne saurions voir qu’à travers son prisme. C’est bien pourquoi elle est dite “symbolique”: elle lie toutes les activités humaines, la parole, les sensibilités, les actes, dans un même dispositif.¹¹ (CAUQUELIN, 2000, p. 19)

Para Panofski, em *La perspective comme forme symbolique*, citado no texto de Anne Cauquelin, ela reúne aquisições culturais desde o Renascimento e é responsável pela criação do ‘chão’ da nossa modernidade. A confusão entre os conceitos de Natureza e Paisagem acabam por nos induzir a olhar para a Natureza talvez como um único elo possível com a não-fabricação, ou seja, com a pré-existência. Na visão grega, por exemplo, a Natureza estava presente, mas não estruturada como Paisagem. Para Cauquelin, mesmo aquilo que cremos natural, está calcado sobre uma certa artificialidade. Trata-se de uma série de projeções, que foram sendo construídas ao longo da história, para a qual olhamos de maneira quase religiosa e que satisfazem o nosso desejo de retornar minimamente ao original, ainda que seja simulacro. Diz ainda que, crenes de estarmos acessando ao patamar do divino, por meio dessa ideia de paisagem, estamos, na verdade, admirando nossa própria maneira de enxergar a realidade. A paisagem é algo que representa uma perfeição pré-estabelecida, inquestionável e nós recusamos contundentemente sua artificialidade, como se ela fosse um elemento dado antes da cultura - o que, para a autora, não passa de uma sensação.

¹¹ Pois esta ‘forma simbólica’ colocada em evidência pela perspectiva não se limita somente ao domínio da arte, ela envolve o conjunto de nossas construções mentais de tal forma que nós não saberíamos ver senão através de seu prisma. Por esta razão é que é dita ‘simbólica’: ela liga todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos, tudo isso em um mesmo dispositivo. Tradução nossa.

Um exemplo que podemos dar é o dos jardins de Monet. É sabido que O *Jardin des Numphéas*, localizado na propriedade onde viveu os últimos anos de sua vida, em Giverny, é uma criação de Monet. As plantas foram arranjadas pelo pintor, de forma que as espécies, bem como as duas pontes, façam com que se crie uma atmosfera oriental. Além disso, foram levadas em consideração as cores e as texturas das árvores, das folhagens, das flores, de modo que tudo ali fosse semelhante a uma pintura. Havia também, na época, um funcionário à disposição para retirar as folhas que caíam sobre o lago, de forma a não interferirem na composição das flores de lótus, que ainda hoje boiam intactas sobre o lago do jardim. A jardinagem na propriedade de Claude Monet era pensada quase à maneira das *land art*, surgidas nos anos 60.

Um outro exemplo ainda mais chocante que contrasta com a manipulação do homem, na feitura de jardins, no rearranjo do espaço natural, com a Natureza supostamente virginal é a citada por Ailton Krenak, líder ambientalista, poeta e filósofo indígena, no primeiro episódio da série documental “Guerras do Brasil.doc”, produzida por Luiz Bolognesi, para o canal “Curta!”, e lançada em 2019. No episódio, que trata das primeiras invasões europeias em solo brasileiro, o autor do célebre ensaio *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), comenta que se tem notícia de que mais de mil povos indígenas, que falavam diferentes línguas e pertenciam a diferentes culturas, habitavam o território nacional e mantinham relações entre si. Para tanto, ele toca em um ponto que julgamos interessante e transcrevemos abaixo:

Você tinha gente com, digamos assim, com elaboração de processos construtivos de uma identidade, de uma cultura de dois mil, três mil anos, mas você tinha também povos que circulavam e que podiam ter vindo dos Andes nos últimos duzentos ou trezentos anos. Eles iam fazer uma adaptação ecológica à nova paisagem que eles iam encontrar, que era do Cerrado, da Mata Atlântica. Essa formação que a Mata Atlântica apresentou quando os europeus chegaram aqui, que os viajantes, os naturalistas piraram com essa Mata Atlântica, essa Mata Atlântica era o produto, o resultado de alguns milhares de anos de interação com os seres humanos, que fizeram um jardim. (KRENAK, s/p., 2019)

Desde que passamos de sapiens caçadores-coletores a agricultores, nossa interação e, mais do que isto, nossa intervenção no espaço natural passou a ser mais efetiva. O que cremos natural, hoje, remonta a uma série de modificações, muitas vezes, invisíveis. Há, inclusive, um estudo da pesquisadora Carolina Levis, especialista em ecologia do Instituto Nacional da Amazônia, publicado pela revista *Science*, em 2017, em que é apontado que as espécies vegetais domesticadas pelas civilizações pré-colombianas estão presentes na Amazônia em maior escala.¹²

¹² O artigo pode ser consultado por meio do link a seguir: <https://www.science.org/doi/10.1126/science.aal0157> acesso em 28/02/2022.

Cauquelin, em sua obra, afirma que o que chamamos Natureza faz parte de um “fundo primeiro”, que a fenomenologia também irá chamar de “natura naturante” ou “paisagem símbolo”: um primeiro Éden que tomamos como referência. Para a autora, as noções de Natureza e de Paisagem se confundem e este foi o resultado de uma não-reflexão a respeito da artificialidade da paisagem. Se a compreendemos sempre como uma manifestação natural e preestabelecida, ela é, para nós, a própria Natureza. Ela diz: “Nous aurions du mal à croire que le paysage n’est qu’artifice. Même si nous en apportons la preuve. C’est que le paysage est lié à trop d’émotions, à trop d’enfances, à trop de gestes déjà et, semble-t-il, toujours accomplis.”¹³ (2000, p. 12-13) Ouso acrescentar que, muitas vezes, está ligada, até mesmo, aos mitos de formação ou de fundação, por essa razão talvez seja tão difícil a compreensão e aceitação dessa artificialidade.

1.2. A paisagem ideal

No quinto capítulo de *Literatura europeia e idade média latina* (1979), do filósofo e crítico literário Ernst Curtius, intitulado “Paisagem ideal”, são reveladas algumas facetas da paisagem nas representações contidas em poemas clássicos. Tais exemplos nos ajudam a entender o funcionamento do que chamaremos, neste estudo, de *locus amoenus* moderno. Curtius destaca que houve, a partir da retórica, a elaboração de uma imagem ideal tanto para a representação humana quanto para a paisagem poética. (1979, p. 190) Para o autor, há uma fauna e uma flora que nascem exclusivamente nas artes e que têm como elemento fundamental o exotismo. Na Idade Média, por exemplo, são conhecidos os animais fantásticos que habitam os bestiários: leões com rosto humano e asas, por exemplo. Para ele, “As descrições de paisagens só podem ser bem interpretadas à luz de uma sólida tradição literária.” (1979, p. 192).

Na poesia grega, mais especificamente com Homero, a convivência com a Natureza é de ordem pacífica. Enquanto os deuses regem tudo o que existe, o único temor que assombra os seres é o da morte. Os motivos naturais tradicionais perduram: “o sítio ideal da primavera eterna, como teatro da vida bem-aventurada depois da morte, amável nesga da *Naturezza*, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores.” (1979, p. 193-194) Nas palavras de Curtius, “Poetar” à sobra das árvores é um motivo poético importante para o helenismo. E, segundo ele, imprime-se também um fator sociológico:

¹³ Nós temos dificuldade em acreditar que a paisagem não passa de artifício. Mesmo se detenhmos a prova. Isto porque a paisagem está ligada à muitas emoções, à muitas infâncias, à muitos gestos e, que parecem já fixados. Tradução nossa.

o da classe trabalhadora do campo, afastada das cidades, que leva uma vida semelhante à poesia que arrisca, de cunho pastoril. Para além das sombras, os poetas pastoris também desfrutavam de “fartos vagares”, o que nos leva à associação, neste aspecto, com a figura do poeta moderno. Depois da epopeia, a poesia pastoril, cujo fundador foi Teócrito, seguiu sendo um dos gêneros mais influentes. Isto porque a vida pastoril jamais desaparecera e, portando, traz em si a imagem de um humano atemporal. Curtius diz: “É um modo fundamental da existência humana, representado também no cristianismo pela história do nascimento de Jesus, segundo o evangelho de Lucas. [...] A vida pastoril está ligada à Natureza e ao Amor.” (1979, p. 194-195) Quando em Virgílio perpetua-se a tradição pastoril, a ela, o poeta também acrescenta alguns outros elementos: “Virgílio enche a floresta de horror numinoso: lugar de passagem para o além-túmulo” (1979, p. 198-199) Isto é, à floresta é, então, atribuído um caráter de encantamento.

1.3. O *locus amoenus*

Na Eneida de Virgílio a palavra *amoenus* aparece como um elemento qualificador da Natureza – possuidora dos atributos de bela e encantada. Para Curtius, o legado sobre a Natureza deixado pelo fim da Antiguidade e pela Idade Média seria o das “florestas mistas” e do *locus amoenus*, como uma espécie de refúgio para o humano criador. Surgem, então, o que o filósofo chamou de “topoi” da Natureza. Em Ovídio, há a convocação dessa Natureza (mista, composta de vinte e seis espécies) para doar sua sombra ao poeta e sua lira. (1979, p. 201) Não havia comprometimento da parte dos poetas com as composições vegetais, mas sim com a riqueza de detalhes, de espécies que, ao seu ver, enriqueciam os poemas.

Quanto ao “lugar ameno”, Curtius o sistematiza:

Seu mínimo de apresentação consiste numa árvore ou várias, numa campina e numa fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento. Em Teócrito e Virgílio, essas descrições servem para a poesia pastoril. Logo, porém, elas se libertam, passando a objeto da descrição retórica. Já Horácio (Arte poética, 17) desaprovava essa tendência. (CURTIUS, 1979, p. 202)

É na Idade Média que o *locus amoenus* passa a assumir a forma de pequenos paraísos e, gradativamente, vai sendo adornado de novos elementos, como planícies circulares, pórticos, chegando, até mesmo, a ser objeto central em poemas do século XII, como o de Pedro Riga (†1209): “As ‘delícias’ (*deliciae*) do lugar ameno são enriquecidas com especiarias, bálsamos, mel, vinho, cedro, abelhas. Sobrevêm ornatos mitológicos. O bosque de recreio é a rosa do

mundo. Ela, porém, se desvanece: dirige-vos à rosa do céu.” (1979, p. 205). Na paisagem épica, por vezes, a Natureza aparece como um marcador de localização, real ou fictício.

Assim, tendo em vista as representações da Natureza mostradas no estudo de Curtius, pensamos que o *locus amoenus* buscado por poetas na modernidade, poderia ser, então, a criação de um espaço e de um tempo arquetípicos. Esse lugar funcionaria como uma ilha em que se recria, por meio da poesia, um mundo semelhante a um estado original. O poeta moderno busca – sem sucesso – um tempo e um local mitológico, inacessível senão por meio desse sonhar da linguagem, mas frequentemente esse mundo encontrado pelo poeta que se deseja pastoril está inevitavelmente corrompido pela realidade pungente e ligada à cidade, ou mais amplamente à Cultura, em oposição à Natureza.

1. 4 O anjo decaído

A história da representação da paisagem mostra um paradoxo, segundo Ziegler em *Traité du paysage moderne* (2019)¹⁴: se, por um lado, a evolução da representação da paisagem pelo olhar artístico evolui ao longo da história de forma linear, por outro, trata-se da representação de um mundo a cada dia mais devastado, em que o homem ocupa cada vez menos seu espaço. Isto teria acontecido por conta de princípios filosóficos que permeavam a época, principalmente o “princípio da razão”. Tal princípio teria levado os artistas a representarem o humano de forma alienada em relação à paisagem, por sua vez, tal alienação levaria a um ganho de espaço do “mal” nas artes.

Para Ziegler, a arte que reforça o mal e a alienação do homem em relação à Natureza é aquela considerada revolucionária e de maior teor estético, mas uma outra história da representação da natureza também se faria possível sobre a leitura de outros artistas cujos princípios seriam, ao contrário, os que exerceriam, para com ela, uma aproximação. Ele diz: Celle [représentation] d’un art capable de réunir l’homme et le monde qu’il habite au sein d’une unité cohérente, unité surprenante car toujours changeante, n’offrant jamais le même visage mais capable pourtant de perdurer dans le temps.¹⁵ (2019, p. 6) A fascinação e inquietação

¹⁴ ZIEGLER, D. *Traité du paysage moderne*. Paris : Éditions Otrante, 2019

¹⁵ Aquela [representação] capaz de reunir o homem e o mundo em que habita em torno de uma unidade coerente, unidade surpreendente pois, por estar sempre mudando, não oferece jamais a mesma faceta e é capaz, no entanto, de perdurar no tempo. Tradução nossa.

apresentadas neste tipo de representação geram a reconciliação tão necessária entre o homem e a Natureza, enquanto aquela hoje canônica, cujos princípios estariam calcados no “princípio da razão”, ainda que seja bem vista e classificada como revolucionária, perpetua uma visão, em suas palavras, “antiga e caduca” (2019, p. 7) sobre os laços que unem homem e paisagem.

O que Ziegler percebe é que no Surrealismo é preciso despojar-se do habitual dos sentidos para a percepção do ambiente. No entanto, Magritte, ao pintar “A condição humana”, em 1935, teria representado no plano da primeira tela (a interior) uma paisagem em harmonia com a paisagem da janela. Ou seja: o ambiente doméstico, apesar de seu caráter civilizatório, não privaria o humano de sua integração com a Natureza. Contudo, a paisagem da janela também configuraria uma representação, e portanto, revelaria artificialidade. Há um segundo quadro, o de Magritte, em que o artista está imóvel diante da Natureza, pois o que resta é apenas representação.



La condition humaine (1933), de René Magritte. National Gallery of Art – Washington DC

Para ele, há uma estética da paisagem indiferente ou opaca, que talvez venha a se traduzir na relação baudelairiana com a paisagem, mas não com a barreana. Trata-se de uma representação plácida e fria de uma paisagem que não permite ao humano envolvimento com seus elementos. “L’esthétique du paysage indifférent, ou opaque, caractéristique d’une certaine

résignation du XX^{ème} siècle souvent teintée d’une part d’auto complaisance ” (2019, p. 9)¹⁶ O afastamento entre ser humano e natureza é fruto de um modo de pensar difundido no século XX. Trata-se de perceber a natureza não como acolhedora, maternal, mas como indiferente e apartada. “Or celle-ci est annonciatrice d’une vision désenchantée et pessimiste des liens entre homme et nature, vision qui s’est imposée comme modèle de pensée exclusif.”¹⁷ (2019, p. 9) Para o autor, a estética bem vista na época, era a que escondia a paisagem e Magritte, neste caso, lida com duas ausências: a primeira é a do sujeito por trás da tela, aquele que, em diálogo com a Natureza, constrói a paisagem; a segunda é a do artista ausente, que revela, então, o caráter artificial contido nas representações.

Sua obra nos diz que um dos paradoxos da atualidade está no fato de a ciência nos proporcionar uma visão cada vez mais precisa do universo, e no entanto, as mentalidades e as concepções comuns continuarem sem grandes mudanças. A história da relação entre humano e natureza é, então, um jogo de esconde-esconde. Para ele, a princípio, o ser humano julgou estar ligado à Natureza, mas seu embasamento teórico não sustentava esta visão. Posteriormente, durante a dita “Idade da Razão”, o humano ficou convencido de que os laços com o Natural não existiam. Segundo ele, a explicação para estes fenômenos está no fato de que a gravitação de Newton é relativamente mais fácil de ser assimilada em relação à relatividade de Einstein, de forma que nos prendemos ao que era mais facilmente digerido. Desse modo, nossa visão de mundo era norteada por princípios rígidos do passado. Ziegler afirma que é preciso convencer-se de que esta divisão não existe mais.

Embora a ciência moderna nos permita refletir sobre qual o espaço ocupado por nós dentro do cosmos, o autor denuncia os danos causados por Descartes em nossa visão sobre a Natureza: “matéria muda e morta” (2019, p. 12). Os animais são comparados a relógios que acionam seus mecanismos. Aliás, a realidade toda da época parece espelhar-se no tempo contado no relógio. O pensamento francês posterior, para o autor, seguiu os mesmos passos e referia-se a um “universo feroz e que não faz sentido para a humanidade que lhe é estrangeira” (2019, p. 12). Após o período mencionado, novos pensamentos começaram a surgir no campo científico-filosófico, de forma que as artes, sobretudo a arte da paisagem, aliaram-se a esses

¹⁶ “ A estética da paisagem indiferente, ou opaca, característica de uma certa resignação do século XX, frequentemente tingida de um tanto de uma auto complacência/piedade.” Tradução nossa.

¹⁷ “ Ora, esta é portadora de uma visão desencantada e pessimista dos laços entre homem e natureza, visão esta que se impôs como modelo único de pensamento.” Tradução nossa.

novos princípios, o que permitiu uma reformulação da relação entre ser humano e natureza (2019, p. 13), embora as consequências dessa criação reverberem ainda hoje dentro de nós.

Para Ziegler, esta nova visão evoca uma junção daquelas duas apresentadas anteriormente. A ciência moderna estaria, neste momento, tentando nos convencer de que o modelo grego, fundado sobre as relações entre humano e cosmos, e o modelo mecanicista, fundado sobre sua ausência, seriam complementares em um novo modelo científico. Assim, filosoficamente e esteticamente, estamos vivendo, para o autor, um momento de reconciliação.

Não é à toa que o ensaio *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak, líder da causa indígena com papel fundamental, sobretudo, nos anos 70 e 80, doutor honoris causa pela UFJF, rapidamente entrou para as listas de obras mais vendidas do país e tem tido destaque desde seu lançamento. O livro apresenta uma visão de tamanha comunhão entre o ser humano e a Terra, e convida a repensar os modos como temos conduzido nossas vidas. Tanto no que diz respeito ao pensamento, quanto no relacionamento com outras espécies e com a nossa própria espécie, nos lembrando de que somos bichos e, com isso, causando o grande espanto da descoberta de que não há ou não deveria ser estabelecida nenhuma hierarquia entre o humano e qualquer outra espécie da fauna ou da flora. Em certo trecho da obra, para ilustrar o sentimento que nós, brancos, carregamos, de que somos feitos de matéria diversa de outros elementos naturais e até mesmo de outros humanos, ele diz:

Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Aprendi que aquela serra tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser”. (KRENAK, 2019, p. 18)

Dessa forma, a atenção do pensamento atual, saturado da lógica capitalista da exploração e do esgotamento, tem se mostrado aberta – ainda que de forma limitada, às soluções oferecidas por um relacionamento mais harmônico com o ambiente. Essa tentativa vem se mostrando também no campo estético, uma vez que, do ponto de vista poético, essa é uma das buscas. Isso se mostra na vontade recorrente entre os poetas de acessar a origem, por vezes, desenhando a infância como símbolo da pureza (inclusive da palavra); outras tantas, por meio da criação de um outro espaço possível. Assim, poderíamos dizer que os poetas modernos se conectaram a essas necessidades e se mostraram resistentes à mercantilização do pensamento muito antes de isso vir a ser uma questão da ordem prática em nossa sociedade, com o desencadear de fenômenos naturais em resposta ao nosso pensamento e comportamento de degradação. Dessa

forma, passaremos a algumas análises comparativas entre poemas de Baudelaire e de Manoel de Barros que tocam as questões abordadas anteriormente.

Seja tendendo para a Utopia ou retratando um paraíso de modo irônico, as poesias de Baudelaire e Manoel de Barros, parecem montar próximo da Natureza um lugar ou um tempo seguros para o poeta, cada um deles de acordo ou em resposta à sua própria época e segundo seu próprio estilo. A Natureza, então, compõe uma espécie de *locus amoenus* moderno, para o poeta angustiado, deslocado, seja em relação a grande metrópole que habita ou, aos valores do capitalismo emergente, ou ainda, no que concerne seu modo oblíquo de enxergar as coisas.

1. 5. *Any where out of the world* e Mundo renovado

O poema “Any where out of the world”, um dos últimos que compõem o *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire, é iniciado sob a metáfora de um hospital. Os primeiros versos trazem: “Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu’il guérirait à côté de la fenêtre.¹⁸” (2016, p. 125). As palavras “vie” e “lit” formam uma rima que oferece ao leitor uma aproximação de seus sentidos: para o doente, a cama é o local onde sua vida acontece e talvez, até mesmo, onde passará seus últimos dias. Se esta vida é semelhante a um hospital, estamos todos doentes e, assim, para o eu-lírico baudelaireano, adoecemos o mundo. “Lit” também está sonoramente próxima de “lieu” e isso convém à metáfora criada.

“Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas.” É possível que essa máxima aja no poema como uma conclusão das reflexões do eu-lírico com sua própria alma, como se o eu e o espírito fossem formas distintas. A aproximação entre “là” e “pas”, elemento mais determinante da estrutura da frase negativa em francês, marca a condição de infelicidade e de deslocamento do sujeito diante do mundo que habita – aquele que ele mesmo compara a um hospital. Além disso, quando pensamos em um aspecto mais metapoético, o verso pode sugerir que esse “là” seja a proposta de criação de um espaço poético, onde, finalmente, o eu-lírico rompa os limites da realidade, abrindo uma brecha no tempo e no espaço. Esse porto-seguro é o próprio poema.

¹⁸ “Esta vida é um hospital em que cada enfermo é possuído pelo desejo de mudar de leito. Este gostaria de sofrer diante do aquecedor, e aquele acredita que se curaria junto à janela.” (2020, p. 105) Todas as traduções de *Le Spleen de Paris* apresentadas nesse trabalho são de autoria de Samuel Titan Jr, lançadas em 2020 pela Editora 34, finalista do 63º do Prêmio Jabuti, em 2021, na categoria de melhor tradução.

Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), sugere que o sonho é o espaço onde concebemos outra forma de vida:

De que lugar se projetam os paraquedas? Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho. Um outro lugar que a gente pode habitar além da terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza “estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro”, mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza. [...] Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente. (KRENAK, 2019, p.65-66)

Na obra de Baudelaire, permeada pelo *ennui* do lugar que o eu-lírico ocupa, além do próprio espírito da época, ao qual a figura do poeta não consegue pertencer, a poesia é que rasga o véu da dita realidade e faz com que esse mesmo real venha à tona em sua máxima potência. Não há um verdadeiro deslocamento espacial do indivíduo. Seu eu social, pragmático, que habita, se relaciona com outros, este oferece à alma outros locais que imagina ser paradisíacos: Lisboa, “il doit y faire chaud”; “tu te ragaillardirais comme un lézard”; “on dit qu’elle [la ville] est bâtie en marbre”; “Cette ville est au bord de l’eau”; “un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir”; Roterdam, “toi qui aimes les forêts de mâts, et les navires amarrés au pied des maisons?”; Batavia, “Nous y trouverions d’ailleurs l’esprit de l’Europe marié à la beauté tropicale”¹⁹. Para Michel Collot, em sua obra *Poésie et Paysage : Du romantisme à nos jours* (2005), Baudelaire tanto em sua obra poética quanto em sua obra crítica, embora condene os excessos do Romantismo, mantém a ideia de um horizonte.

Em “Qu’est-ce que le romantisme?”, citado por Collot, Baudelaire discute o fator estético da paisagem, o que, segundo o autor do ensaio, conduz sua reflexão sobre a pintura. Trata-se da oposição entre uma arte que se limita a reproduzir aquilo que se vê e uma outra que “aprofunda o visível graças aos sonhos profundos e aos olhares da fantasia”. (2005, p. 68) Para Baudelaire, a arte que menos se revela cede mais espaço ao observador para que ele a “adivinhe”. Neste mesmo ensaio citado, Baudelaire aponta para as representações do horizonte nas artes nórdica e mediterrânea. Segundo ele, a paisagem nórdica, suas neblinas e sua pouca luz contribuem para que o espectador “deseje” e “invente”, enquanto a arte mediterrânea, em

¹⁹ Sobre Lisboa: “Diz, minha alma, minha pobre alma resfriada, que pensarias de morar em Lisboa? Deve fazer calor por lá, e tu te refestelarias feito um lagarto. A cidade fica à beira da água; dizem que é toda construída em mármore, e que o povo tem tal ódio a tudo o que é vegetal que arranca todas as árvores. [...] uma paisagem feita de luz e minério, mais o elemento líquido para refleti-los!” (2020, p. 105)

Roterdam: “Que pensas de Rotterdam, tu que amas as florestas de mastros e os navios atracados aos pés das casas?” (2020, p. 105)

Batávia: “Encontraríamos ali o espírito da Europa casado à beleza tropical.” (2020, p. 105) Traduções de Samuel Titan Jr.

seu excesso de luz, revela e deixa pouco a adivinhar. “Il est donc un appel à cette “spiritualité” que Baudelaire exige de l’art romantique et de l’art moderne, et qu’il oppose au “naturalisme”, au “matérialisme” ou au “positivisme” des arts du Midi.”²⁰ (2005, p. 68)

Dessa forma, em “Any where out of the world”, estar próximo à natureza ou engendrar um retorno a ela representa estar de volta ao paraíso, inclusive em seu sentido cristão. No entanto, essa natureza é ainda somente imaginação. O eu-lírico supõe que nesses lugares haja um maior contato com os elementos naturais em oposição às construções e fabricações que sua época valoriza. O calor do sol, o eu-lírico como um lagarto que se expõe ao sol, ou seja, irmanado aos animais; a água e os barcos “aos pés” das casas; o mármore, o mineral; a beleza tropical. O Éden do eu é a Natureza, mas o paraíso da alma é a Poesia.

A mudez da alma causa uma quebra no poema e pode-se dizer, então, que há nele uma segunda parte. Após a alma não responder a nenhum dos estímulos terrenos que o eu lhe oferece, ele se pergunta se sua alma estaria morta: “S’il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. [...] Allons plus loin encore, à l’extrême bout de la Baltique ; encore plus loin de la vie, si c’est possible ; instalons-nous au pôle.”²¹ Afastados da vida humana, da fauna e da flora, a monotonia é instaurada tanto na imagem do polo, do branco da neve, quanto nas aliterações em [l], evocando a lentidão e as nasais, em [m] e [n], retomando as ideias de monotonia e de nada: “Là le soleil ne frise qu’obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suprimment la variété et augmentent la monotonie, cette moité du néant.”²² O eu, já habituado às trevas da realidade humana, que no poema coincidem com um afastamento dos elementos naturais paradisíacos, como o sol, o calor, etc, propõe à sua alma que façam do obscuro o seu gozo: “Là, nous pourrons prendre de longs bains de ténébres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boreales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d’un feu d’artifice de l’Enfer.”²³ (2016, p. 126) As aliterações que destacamos em [r] talvez remetam ao frio, à opressão da paisagem. Muito embora a Natureza, até mesmo nos lugares mais ermos, venha a se mostrar e trazer junto a ela a poesia. Tanto em uma quanto em outra, o Mal está contido, o que faz com que a ambiguidade do próprio

²⁰ Trata-se, então, de um chamado à ‘espiritualidade’ que Baudelaire exige da arte romântica e da arte moderna, e que ele opõe ao ‘naturalismo’, ao ‘materialismo’ ou ao ‘positivismo’, nas artes do ‘Ateliê do Midi’. (Tradução nossa)

²¹ Se assim é, fujamos rumo a essas terras que são analogias da Morte! [...] Avancemos ainda mais longe, ao ponto extremo do Báltico; ainda mais longe de toda vida, se for possível; instalemo-nos no polo. (2020, p. 105)

²² Grifos nossos. “Lá o sol não roça a terra senão obliquamente, e as lentas alternâncias da luz e da noite suprimem a variedade e aumentam a monotonia, que já é meio caminho rumo ao nada.” (2020, p. 106)

²³ “Lá tomaremos longos banhos de trevas, enquanto, a fim de nos divertir, as auroras boreais nos enviarão de tempos em tempos seus ramalhetes cor-de-rosa, como reflexos de fogos de artifício do Inferno.” (2020, p. 106)

humano esteja irmanada àquela presente entre os animais e plantas de pureza incontestável. No plano do som, essa beleza aparece, por exemplo, na sequência de aliterações em [f]: “[...] comme de reflets d’un feu d’artifice d’Enfer!”. Esse fogo, que é também artifício e um reflexo do inferno, vem lembrar ao eu-lírico que há porções do Mal entre nós, mas que isso que temos é justamente sua Beleza, tão impressionante como as auroras boreais.

Para a alma, já não importa o lugar em que estará plena, mas a certeza é de que sua completude não se dará nesse plano: “Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: ‘N’importe où! N’importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde’ !²⁴” (2016, p. 126) A composição desse au-delà está naquilo que o poeta, enquanto humano, é capaz de imaginar como o paraíso: algo que se assemelha ao mundo em que vivemos, mas em sua forma mais natural possível. Considerando a artificialidade de nossos horizontes mentais, a poesia seria, então esse simulacro da origem: Natureza e linguagem. Só na poesia o poeta ocupa o lugar do criador, mas não o de um deus cristão, absoluto, mas o de um ser mitológico, ambíguo, essencialmente humano. Alguém que vislumbra o lado de lá sem deixar de pertencer ao de cá.

Em “Mundo renovado”, poema de Manoel de Barros encontrado na parte intitulada “Cenários”, do *Livro de Pré-Coisas* (1985), o Pantanal é revisitado sob a ótica da poesia, conforme sugere o subtítulo do livro “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”. O eu-lírico já no início do poema alerta: “No Pantanal ninguém pode passar régua. [...] E o Pantanal não tem limites.” (2010, p. 206).

Para Bachelard, em *A poética do devaneio* (1960) quando uma imagem vem ao espírito do pensador-sonhador, ela se desdobra em um duplo encantado da realidade. Ele diz: “O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo”. Seguindo essa premissa, quando o eu-lírico do poema sonha o Pantanal, ele é mesmo um outro Pantanal que assume a vez da realidade. Talvez em nada mais se pareça com aquele espaço sem sonho, pois a criação do poema abre lugar para a criação de um novo mundo: um mundo renovado. A reinvenção de um espaço acaba por ampliá-lo ao grau máximo, de modo que ele assuma a forma de todo o mundo e o eu-lírico afirme: “O mundo foi renovado”. Revisitar a paisagem faz com que ela ganhe novas dimensões e se torne universal.

O que renova o mundo, no poema é a água da chuva: “Nos pátios amanhecidos de chuva, sobre excrementos meio derretidos, a surpresa dos cogumelos! Na abeira dos ranchos, nos

²⁴ “Minha alma por fim explode, e sábia me grita: ‘Seja onde for! Seja onde for, contanto que longe desse mundo.’” (2020, p. 106).

canteiros da horta, no meio das árvores do pomar, seus branquíssimos corpos sem raízes se multiplicam.” (2010, p. 206) No poema, o elemento transitório é justamente aquele causador de um ciclo de espantos. Em um primeiro momento, a chuva lava a noite e permite que os excrementos se misturem com a terra. Daquilo que é resíduo surge, então, algo vivo e – bem salienta o eu-lírico – “sem raízes”, isto é, a beleza perecível, frágil e muitas vezes perigosa dos cogumelos.

Para Bachelard, em *A água e os sonhos* (2018), a transitoriedade da água é muito similar à da vida humana. Ele diz:

É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (BACHELARD, 2018, p. 7)

A água da chuva que cai sobre esse Pantanal, simulacro do mundo, já se foi e resta, agora, o mesmo lugar lavado, onde se constroem novas imagens na paisagem. – O que nos faz lembrar de outro poema de Manoel de Barros, contido na terceira parte do *Livro sobre nada* (1996), em que o eu-lírico diz: “Do lugar onde estou já fui embora.” (2010, p. 345), que pode ser lido como referência à transitoriedade da vida, tanto quanto à efemeridade do que pensamos, do que somos e dos lugares que ocupamos.

Depois da chuva, um outro movimento é iniciado, o de descobrimento:

O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas. Sai garoto pelo piquete com olho de descobrir. Choveu tanto que há ruas de água. Sem placas sem nomes sem esquinas. //Incrível a alegria do capim. E a bagunça dos periquitos! Há um referver de insetos por baixo da casca úmida das mangueiras. (BARROS, 2010, p 206)

Quem desbrava o mundo renovado é a criança com seu “olho de descobrir”. O que se figura é totalmente novo para o menino, lembra a cidade, “[...] há ruas de águas”, mas “sem placas”, pois na água não há direção, juízos de valor, não há certo, errado, bem ou mal. Nem tampouco há um destino onde se queira chegar: a água apenas corre. Não tem limites, portanto não tem esquinas; não atribui valor, por isso as ruas de água não têm nomes de supostos benfeitores e nem pretendem que o descobridor se encontre, serve antes para que se perca.

O capim se alegra, a natureza se antropomorfiza, periquitos fazem bagunça, insetos refervem – tanto para o calor quanto para a agitação, depois das chuvas. Observa-se, então, um

movimento que irmana a Natureza²⁵ ao Humano, fazendo com que ela realize ações e experimente sentimentos próprios da humanidade e que o menino, por sua vez, saia também como um bicho que percebe o novo ambiente que se instala. Por ser anterior à nossa existência, por termos entrado em cena quando ela já estava e era, havia muito, o menino vislumbra a máquina do mundo. A linguagem em seu nascimento é a palavra antes das atribuições culturais, um segundo antes de que ela começasse a ser no mundo. Quando o eu-lírico flagra esse instante, ele só pode ser descrito por meio da palavra em sua selvageria. Por isso, misturam-se valores (dos excrementos nascem cogumelos), características (o capim alegra-se). Se a água é aquela que finda rapidamente em vapor, a poesia que surge da chuva é a contemplação desse instante, imediatamente após a precipitação.

O quinto parágrafo apresenta uma voz que pode ser a do eu-lírico ou a da criança que partiu para a aventura de desvendar aquele espaço. Ele diz:

Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo. Os baguaris e os caramujos tortos. As chuvas encharcaram os cerrados até os pentelhos. Lagartos espaceiam com olhos de paina. Borboletas desovadas melam. Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiros emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensanguentados. E os ventos vão se apodrecer! (BARROS, 2010, p. 206)

Assim como no poema de Baudelaire, a Natureza reinventada torna-se, então, o lugar possível para que a Beleza vá brotando lentamente, com o desabrochar do cogumelo que dura apenas o tempo do espetáculo. Assim, o eu-lírico, menino ou poeta, ou ainda menino-poeta, como é comum nessa poética, vai construindo associações também ousadas para contemplar a novidade que explode diante de seus olhos: “Alegria é de manhã ter chovido de noite!”, frase que marca a oralidade em “de noite” em vez de “à noite”, de forma a gerar também uma ambiguidade: choveu durante a noite ou, ainda, a surpresa de, no período da manhã, encontrar uma chuva composta de noite, dos resquícios da noite. Em seguida temos “As chuvas encharcaram tudo.”, com aliteração primeiramente em [j], e que depois é convertido em [ʒ] na palavra caramujo – animal que aparece depois das chuvas. Esses elementos conferem ao poema sua inundação. E o eu-lírico continua: “Os baguaris e os caramujos tortos./ As chuvas encharcaram os cerrados até os pentelhos.”, os sons se prolongam na assonância em [o], na

²⁵ Tomamos como Natureza, para a análise desse poema, o sentido mais simplório do qual parte o ensaio de Philippe Descola, *Outras naturezas, outras culturas*, publicado originalmente em Paris em 2010. O texto discute justamente a complexidade sobre os dois conceitos e como eles estão imbricados. Ele diz: “É natural tudo aquilo que se produz sem a ação humana, aquilo que existiu antes do homem e que existirá depois dele, como os oceanos, as montanhas, a atmosfera e as florestas; é cultural tudo que é produzido pela ação humana, sejam objetos, ideias ou ainda certas coisas que estão a meio caminho entre objetos e as ideias, aquilo que chamamos de instituições: um idioma, a Constituição francesa ou o sistema escolar, por exemplo.” (2021, p. 7)

alternância de aliterações em [f] e em [s]; o par de sons sonoro e surdo [b] e [p] também aparece e garante a musicalidade do poema, ainda que esteja em prosa, conforme destacamos também a seguir. Temos: “Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiros emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensanguentados. E os ventos se vão apodrecer!”. Há, além de outras sonoridades, as rimas internas entre: “emaranhados”; “baixo”, se lido como [bafu], como frequentemente é pronunciado. Assim, o eu-lírico abre no poema uma nova clareira em que a criação linguística é também um momento primeiro, da inauguração poética de um espaço. O Pantanal rompe as fronteiras e é, no agora, um sem-fim.

O eu-lírico não se esquece, no entanto, dos valores do lado de cá e diz: “Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram.” Como no dito popular “sem eira nem beira” para designar aquele que é desprovido de qualquer posse, ele troca “beira” por “vaca”, algo de extremo valor de mercado no contexto em que vive. Assim, até mesmo quem nada possui de material é capaz de se alegrar com a chegada das chuvas, pois a água que ela traz tem valor de outra espécie: de beleza, fertilidade, recursos, simbologia de renovação, inclusive cristã.

São também as chuvas que “[...] encharcam os cerrados até os pentelhos”, feito sêmen fertilizando aquela terra; “E as águas irrompem no cio os limites do pátio/ Um cheiro de araticum maduro penetra as crianças”. O gozo da natureza atravessa todos os elementos naturais. A chegada da primavera faz com que os animais entrem no cio, que as crianças comecem a despertar para o cheiro da doce polpa do corpo. Esse cheiro de araticum – ou ainda, araticum, que em tupi pode significar “fruto do céu”²⁶ – é o perfume de uma fruta cuja carne é branca e viscosa e remete às descobertas das primeiras experiências sexuais da criança em transição para a adolescência. “Borboletas desovadas melam”, e a chuva é também a bolsa amniótica que se rompe e permite o renascimento, não sem violência e tensão sexual, não sem que “Os bulbos das lixeiras” fiquem “ensanguentados”. “Lixeira” é um dos nomes populares do que também é conhecido como Cajueiro-bravo, cujas folhas são tão ásperas que lembram lixas. No poema, é possível afirmar que fazem referência à genitália feminina, aos pelos pubianos que nascem grossos nas meninas marcando o início de uma nova fase e que, normalmente, vêm acompanhados da primeira menstruação.

As escolhas lexicais como “pentelhos”, “melam”, “irrompem no cio”, “penetra”, “ensanguentados”, revelam a sexualidade como parte dos processos naturais e não como tabu. A Natureza é composta também daquilo que, culturalmente, consideramos menos digno: de

²⁶ A definição completa, bem como as características do fruto foram encontradas no seguinte endereço: <https://www.cerratinga.org.br/especies/araticum/> acesso em 25/02/2022.

“excrementos”, do gozo, e nos lembra da nossa condição, antes de tudo, animal. A Natureza materializa, então, aquilo que julgamos sublime ou grotesco, assim como em Baudelaire em que aquela carcaça exala odores considerados nauseabundos, esse poema, bem como muitos outros de Manoel de Barros, remontam a essa estética moderna afim de romper com o bem e com o mal e, assim, é capaz de revelar beleza fora de uma divisão dicotômica da realidade.

É a água que lava até mesmo aquele que os oprime: “A alma do fazendeiro está limpa.” É o dilúvio que limpa a terra e varre os pecados para que tudo renasça. A água, por um instante, os torna, a todos, igualmente felizes: “O roceiro está alegre na roça, porque sua planta está salva.”. E assim chega no poema o paraíso primaveril.

1. 6 A rã, *Les foules* e *L’invitation au voyage*

O ensaio intitulado “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”²⁷, do antropólogo Viveiros de Castro, apresenta dois conceitos caros às análises que nos propomos a realizar a seguir. O que o pesquisador das culturas ameríndias chamou de “multinaturalismo” pressupõe uma inversão em relação à cosmovisão ocidental. A ideia de que há uma Natureza unificadora e oposta à múltiplas culturas (multiculturalismo), é substituída, em certa mentalidade ameríndia, por uma redistribuição não antagônica das ideias de Natureza e Cultura. Castro diz: [...] Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista. (2017, p. 303)

O pesquisador aponta para uma lógica em que a origem do universo remonta ao estatuto do humano, em oposição à ideia evolucionista de que primeiramente surgiram plantas, animais e, no topo de uma cadeia evolutiva, os humanos. Para as mitologias ameríndias, segundo Viveiros de Castro, há entre os seres e subjetividades, sendo elas humanas, animais, plantas, deuses etc, uma natureza espiritual comum e seu ponto de partida é uma condição humana capaz de transmutar-se segundo determinadas situações e em diferentes graus. Acredita-se que o fator de motivação desse fenômeno seja justamente a relação entre predador e presa, e que essa circunstância favoreça, ao mesmo tempo, a distinção e o reconhecimento de cada um dos seres envolvidos nas relações de caça, pois, diferentemente da cosmovisão ocidentalizada da qual

²⁷ CASTRO, Eduardo Viveiros de. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In.: _____ *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

partilhamos, para esses indígenas, há entre as partes uma relação de troca e não somente predatória.

Dentro do perspectivismo ameríndio, não se distingue corpo e espírito, por exemplo. Há também uma espécie de simbiose entre os seres, que partindo de uma natureza comum não se dividem em seres espirituais ou “corpóreos”:

Esses espíritos-mestres [“Mães de caça”, “Mestres dos queixadas”, etc], invariavelmente dotados de uma intencionalidade análoga à humana, funcionam como hipóstases das espécies animais a que estão associados, criando um campo intersubjetivo humano-animal mesmo ali onde os animais empíricos não são espiritualizados. Acrescente-se que a distinção entre os animais vistos sob seu aspecto-alma e os espíritos-mestres das espécies nem sempre é clara ou pertinente (Alexiades 1999:194); de resto, é sempre possível que aquilo que, ao toparmos com ele na mata, parecia ser apenas um bicho revele-se como o disfarce de um espírito de natureza completamente diferente. (CASTRO, 2017, p. 307)

Para Viveiros de Castro, a ideia de que há uma faceta humana por trás dos animais (e também de plantas, especialmente no caso de povos que fazem uso de alucinógenos, como os do Alto Xingu) é especialmente cara ao xamanismo. Ele diz: “O xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos.” (2017, p. 310) Segundo o pesquisador, o processo de trânsito entre perspectivas diversas é delicado e importante: “O encontro ou o intercâmbio de perspectivas [...] é uma arte política – uma diplomacia. Se o “multiculturalismo” ocidental é o relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica.” (2017, p. 310) O perspectivismo perpassa, então, a forma de apreensão do mundo no contexto ameríndio. A objetivação componente do conhecimento ocidental, em que desmontamos o objeto para apreender suas partes e reconhecê-las como pertencentes ao sujeito conhecedor. De modo oposto, dentro da lógica do xamanismo ameríndio, o autor explicita que conhecer é personificar. Isso porque, para conhecer, é preciso antes que se reconheça e se deslocar em direção a esse – também – “alguém”. O “Outro” não é objeto, mas também sujeito.

Sendo assim, quando há algo a ser conhecido, é preciso, então, que haja um deslocamento da perspectiva. Viveiros de Castro, ao discorrer sobre o etnocentrismo, que por muito tempo foi considerado um triste atributo comum aos brancos tanto quanto aos ameríndios, principalmente pelos estudos de Lévi-Strauss, nos mostra que, segundo a lógica ocidental - e saussureana “[...] o ponto de vista cria o objeto”, mas que para o perspectivismo ameríndio, essa premissa não é verdadeira. Ele diz: “Todo ser a que se atribui um ponto de vista será então

sujeito, espírito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. [...] o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que *o ponto de vista cria o sujeito*; será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista.” (2017, p. 323) Tendo em conta os estudos sobre o perspectivismo ameríndio e o multinaturalismo, traçados por Viveiros de Castro, podemos estabelecer aproximações entre os pontos de vista expostos pelos eus-líricos em alguns poemas de Manoel de Barros e esse movimento de abertura aos pontos de vista extra-humanos, como no modo de pensar ameríndio.

No poema em prosa “A rã”, contido em *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros* (2008), por exemplo, o animal discute com o eu-lírico a respeito de sua importância em relação ao rio Amazonas.

O homem estava sentado sobre uma lata na beira de uma garça. O rio Amazonas passava ao lado. Mas eu queria insistir no caso da rã. Não seja este um ensaio sobre orgulho de rã. Porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas. Falava, em tom sério, que o rio passava nas margens dela. Ora, o que se sabe, pelo bom senso, é que são as rãs que vivem nas margens dos rios. (BARROS, 2008, p. 51)

No trecho transcrito acima, uma dupla inversão de valores se apresenta à partir da escolha lexical. A primeira inversão é da ordem do poder, segundo as diretrizes que norteiam as relações hierárquicas comuns ao mundo do trabalho, por exemplo. A rã afirma que “comanda” o rio. E não se trata de um rio qualquer, mas do rio Amazonas, o maior do mundo em volume de água. Quando diz “importância”, refere-se aos padrões ocidentais. A rã, primeiramente, se apropria de valores humanos para estabelecer a “importância” de algo de acordo com a régua humana de valoração do objeto, em segundo lugar, os inverte, a partir de seu ponto de vista: em relação ao rio Amazonas, é ele quem responde à sua autoridade. Embora o eu-lírico ressalte que “[...]o que se sabe, pelo bom senso, é que são as rãs que vivem nas margens dos rios.”, também esclarece que o critério estabelecido pelo animal torna a mudança de perspectiva legítima:

Mas aquela rã contou que estava estabelecida ali desde o começo do mundo. Bem antes do rio fazer leito para passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar primeiro. Que ela era por todos os motivos primordial. E quem se fez primordial tem o condão das primazias. Portanto, era o rio Amazonas que passava por ela. Então, a partir desse raciocínio, ela, a rã, tinha mais importância. Sendo que a importância de uma coisa ou de um ser não é tirada pelo tamanho ou volume do ser, mas pela permanência do ser no lugar. Pela primazia. Por esse viés do primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante do que o homem. Por esse viés é que a rã se acha mais importante do que o rio Amazonas. Por esse viés, com certeza, a rã não é uma criatura orgulhosa. Dou federação a ela. Assim como dou federação à garça quem teve um homem sentado à beira dela. As garças têm primazia. (BARROS, 2008, p. 51)

Como um advogado, o eu-lírico alerta o leitor sobre a natureza do texto: “Não seja este um ensaio sobre o orgulho de rã”, mas ressalta que o poema trata do “caso da rã”. E, de forma

dialética, visita também o conhecimento pré-estabelecido sobre o assunto: “Ora, o que se sabe, pelo bom senso, é que são as rãs que vivem nas margens dos rios”. No entanto, fica claro que o que está sendo defendido escapa ao dito bom senso. Pois a própria dicotomia entre “bom” e “mau” está, pouco a pouco, sendo dissolvida no poema. A norma não é mais seguida à risca. O eu-lírico, então, nos coloca um ponto de vista como tão verdadeiro quanto o outro, antigo. Não o elimina, mas ressalta suas diferenças.

Em seguida, o eu-lírico ainda nos apresenta a mais um termo emprestado do Direito do Trabalho, o princípio da primazia. Trata-se da superioridade da realidade dos fatos em relação a qualquer contrato formal que tenha sido firmado. A palavra tem origem latina *primas* ou ainda *primus*, qualidade do primeiro, mas pode também, em português, portanto, ser sinônima de “superioridade”. Vamos assumir, nesta análise, como significado principal o de “primeiro”. Outro termo latino é empregado a fim de compor o estilo do suposto documento: *creatura* em vez de criatura, para se referir à rã. Assim, o eu-lírico-poeta, na condição de advogado da rã, ou ainda, como porta-voz de uma nova perspectiva, tem o papel de conciliador entre as partes: leitora, do lado de cá, e rã, do lado de lá da linguagem. A figura do poeta exerce a mediação entre dois mundos permeados pela linguagem e é ela mesma, por meio de seu instrumento humano, o ponto de encontro entre os pontos de vista apresentados.

No plano sonoro, temos a aproximação entre “primeiro”, “primordial”, “primazia” e “importância”, todas essas palavras reiterando, à partir de aliterações em [p], o argumento principal que faz da rã, esse ser de origem híbrida, uma criatura de destaque em relação ao rio. No poema, temos também a aproximação sonora entre “rã” e “rio”, ambos iniciados em [r] e parecidos em extensão. Sem exatamente dizer isso, o eu-lírico faz do rio um “réu”.

Por fim, o eu-lírico acaba por “dar federação” à rã. O termo mais próximo que encontramos, dentro do jargão jurídico, é o de “dar deferimento a”, ou seja, consentir algo a algum dos sujeitos envolvidos no processo. “Federação” e “Deferimento” apesar de não possuírem a mesma quantidade de sílabas, invertem as duas primeiras “fe-de-ra-ção” e “de-fe-ri-men-to” e isso não só aproxima as duas palavras – ambas pertencentes ao jargão jurídico, mas também apresenta uma inversão no campo sonoro/estético do poema. Por outro lado, “federação” pode significar um conjunto, que pode vir a evocar o conjunto de rãs que reivindicam sua “primazia”. “Dar federação” a esses animais, confere legitimidade às demandas levantadas. No mais, há ainda um terceiro ponto que nos salta às vistas: o emprego supostamente equivocado dos termos revelaria que, antes de mais nada, o eu-lírico que advoga em favor das rãs é poeta, e, por habitar linguagens distintas, nem mesmo ele domina o

“juridiquês”, essa língua à parte do português. Ao final do poema, o eu-lírico abre jurisprudência para a garça, que, por meio do mesmo princípio também ganha maior importância.

Partiremos, agora, para uma análise do poema em prosa “Les foules” [As multidões], de Baudelaire, também considerando a mesma questão da perspectiva – embora seja preciso ressaltar que o conceito de perspectivismo surge somente na segunda metade do século XX e que versa especificamente sobre a cosmovisão de povos indígenas, mas que a modificação de perspectiva, não necessariamente em sua forma mais categórica, como no caso ameríndio, é o que permite à figura do poeta a sugestão do deslocamento de sua realidade a fim de criar alternativas, em que um paraíso, para nós, composto de linguagem, é forjado.

O poema em prosa trata da capacidade de observação do eu-lírico diante de uma multidão atarefada. O poeta, na multidão, está sozinho. No mundo, o poeta moderno sente-se deslocado e talvez por isso seja na multidão que encontre certo acolhimento. Não porque seja ela o lugar confortável, como para o burguês comum representa o apartamento haussmaniano, mas porque o desconforto é o que o poeta conhece, assim, a rua é seu lar. Os passantes são a fonte de seu passatempo preferido: a observação. Ou, até mais do que isso, a incorporação de outras perspectivas: “Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.”²⁸ (2016, p. 31)

Conforme vimos anteriormente, o ato de assumir visões diversas partindo da observação minuciosa do entorno é algo que parece oferecer ao eu-lírico as condições necessárias para a criação de um outro espaço, um outro tempo, mas que se oferece dentro da matéria de seu próprio tempo e espaço. É em sua própria realidade que ele colhe elementos para a recriação poética. Na poesia de Baudelaire, no entanto, apesar de mágicas, as multidões o sufocam. O mal está pulverizado no ar. E o poeta não consegue escapar a essa angústia que a atmosfera da cidade proporciona:

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l’égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les

²⁸ “O poeta desfruta do incomparável privilégio de, a seu alvitre, poder ser ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes em busca de um corpo, ele penetra, quando quer, no personagem de quem for.” (2020, p. 26)

professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.²⁹
(BAUDELAIRE, 2016, p. 31-32)

Ao poeta estão opostos o egoísta “fechado como um cofre” e os preguiçosos, “ensimesmados como um molusco”. O poeta seria, então, aquele capaz de se abrir à comunhão com outros seres e sair de sua “concha”. Para Walter Benjamin, em *Baudelaire e a modernidade* (2015), a casa burguesa é o templo onde se cultua a propriedade privada e há, por parte de seus proprietários, um esforço para mantê-la longe dos olhares de quem não pode possuí-la:

Para o estilo Makart – estilo do final do Segundo Império –, a casa transforma-se numa espécie de concha. Entende-a como invólucro do ser humano e deposita-o nele com todos os seus pertences, preservando assim os seus vestígios tal como a natureza conserva no granito uma fauna extinta. [...] O que se acentua é o valor real ou sentimental dos objetos assim preservados, subtraindo-os ao olhar profano do não proprietário... (BENJAMIN, 2015, p. 49)

Dessa forma, o deslocamento sugerido pelo eu-lírico, assim como no poema de Barros, parece ser uma condição para que o olhar poético aflore, mas talvez, no caso de Baudelaire, a própria natureza capitalista da grande cidade impeça ao ser comum que consiga realizar tal movimento. E ele alerta: o gozo vem de inúmeras direções. Não há possibilidade de escapar à miséria, pois também ela é parte da humanidade que o eu-lírico deseja sorver e, ao se dispor à abertura, o poeta deve aceitar todas as faces que uma mesma moeda possa oferecer. No plano sonoro, essa imensidão de características de que o poeta se apropria aparece depois do termo “communion”, na repetição de “toutes” bem como no efeito causado pela repetição de [p] e [t]: “Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.”. Pode-se dizer que essas repetições, inclusive, retomam também a sonoridade de “poète”, como quem reforça que esse é o seu papel.

No quinto parágrafo desse poema em prosa, encontramos: “Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe.”³⁰ Neste trecho, podemos destacar as antíteses e paradoxos que o eu-lírico opõe. A primeira delas seria a antítese “homem” para se referir ao humano comum em oposição ao “promeneur solitaire”, o eu-lírico errante, citado no parágrafo anterior. O amor que o humano comum experimenta, para o eu-lírico, é qualificado como “petit”, “restreint” e “faible”,

²⁹ “O passeante solitário e pensativo extrai uma singular embriaguez dessa comunhão universal. Aquele que esposa facilmente a multidão experimenta prazeres febris, dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado em si mesmo como um cofre, e o preguiçoso, encerrado como um molusco. Ele faz suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentam.” (2020, p. 26)

³⁰ “Isso que os homens chamam de amor é bem diminuto, bem restrito e bem frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma que se entrega por inteiro – poesia e caridade – ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa.” (2020, p. 26)

enquanto o experimentado pelo ser que se abre às possibilidades das múltiplas multidões carrega ele mesmo alguns paradoxos: “ineffable orgie” ou uma “sainte prostitution”. A definição de ineffable segundo o dicionário Le Robert (1995, s/p) diz “Qui ne peut pas être exprimé par des paroles. Indicible, inexprimable. Extraordinaire, indescriptible, sublime. (en parlant de Dieu et des mystères de la religion) L’être ineffable.” Temos, então, aproximações entre polos convencionalmente distintos, mas que conduzem a uma espécie de gozo. E tamanha heresia só existe a partir da reinvenção de um código. O deleite que se deseja atingir a partir da transgressão da linguagem é, justamente, “l’inconnu” ou “l’imprévu”. No desconhecido está também o indizível. Em um mundo em que a palavra se reduz a um só de seus significados, se pudesse desejar, ela talvez quisesse ascender ao seu estado plural, para depois permanecer calada. O paraíso da palavra talvez seja o silêncio.

A alma do poeta é aquela que se doa à poesia, “poésie et charité”. O que cabe perguntar é a quem ou a quem é direcionada essa caridade exercida por meio da poesia? Se a poesia é, então, caridade, o leitor é o humano desprovido a quem se procura amenizar as necessidades. E mais: se o leitor é o humano comum, portanto, capaz apenas de um amor “pequeno, restrito e fraco”, o poeta é, por outro lado, o ser conhecedor dos caminhos que vão dar nos paraísos.

O último parágrafo retorna à mudez, ao silêncio como representação de um local de êxtase:

Il est bon d’apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu’il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses ; et, au sein de la vaste famille que leur génie s’est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste.³¹ (BAUDELAIRE, 2016, p. 32)

O eu-lírico, mesmo sendo aquele capaz de acessar a embriaguez do indizível e, ao mesmo tempo, um ser aparentemente generoso, à medida em que compartilha conosco, dentro do possível, seus relatos sobre aquilo que é bem mais que o amor, apresenta-se também envolvido nas mesquinharias terrenas. “[...] ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu’il est des bonheurs supérieurs au leur...” (2016, p. 32) Não seria este Outro nós mesmos, seus leitores? Poderíamos dizer que o deslocamento de perspectivas permitiu ao eu-lírico transitar

³¹ “É bom, vez por outra, ensinar aos felizes deste mundo, mesmo que apenas para humilhar por um instante seu tolo orgulho, que há felicidades superiores às suas, mais vastas e mais refinadas. Os fundadores de colônias, os pastores dos povos, os padres missionários exilados nos confins do mundo decerto conhecem algo dessas misteriosas ebriedades; e, no seio da vasta família que seu gênio criou para si, talvez eles se riam, vez por outra, de quem os lamenta por sua sorte tão atribulada e por sua vida tão casta.” (2020, p. 26-27)

entre essas duas faces da realidade e, por não se prender nem a uma nem a outra, também nesse caminho é *flâneur*. Para o eu-lírico, talvez estejam completamente prósperos do lado de lá aqueles “fundadores de colônias, pastores dos povos, padres e exilados nos confins do mundo”, ou seja, aqueles que conseguem se estabelecer longe das leis e das coordenadas sociais das grandes cidades. Isto é, aqueles que vivem próximos da Natureza e, como via de acesso a um modo primeiro.

No poema “A rã”, de Manoel de Barros, o eu-lírico toma ciência de uma nova perspectiva, fora do usual, lá chamada de “bom senso”. Para o perspectivismo ameríndio, justamente, as dicotomias bem e mal não são dissolvidas e o mesmo parece acontecer no poema de Barros. O eu-lírico advoga em prol de oferecer um “novo senso” sem qualificá-lo como bom ou mal. Já no poema de Baudelaire, “As multidões”, o eu-lírico apresenta dois lados evidenciando que um deles, embora carregue paradoxos associados aos valores do que se considera bom ou mal, ou ainda, pecaminoso ou santo, ressalta sua predileção por um desses lados. Ele se posiciona junto ao lado do gozo que a poesia oferece em oposição ao amor magro dos humanos comuns. Como sabemos, a poesia de Baudelaire está permeada pela melancolia que a modernidade pressupõe. A poesia seria, então, a abertura de um espaço, uma clareira confeccionada em meio ao caos das multidões, mas que, no entanto, faz delas a sua condição de existência. Isso porque o poeta transita entre inúmeras perspectivas e é de sua presença que se nutre – de tudo de bom ou de mal que nela possa haver.

No poema “L’invitation au voyage”, de Baudelaire, décimo oitavo poema em prosa de *Le spleen de Paris*, a dicotomia entre Natureza e Civilização, aqui representada pela divisão Campo e Cidade, fica ainda mais exacerbada.

Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu’on pourrait appeler l’Orient de l’Occident, la Chine de l’Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s’y est donné carrière, tant elle l’a patiemment et opiniâtement illustré de ses savantes et délicates végétations. Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l’ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d’où le désordre, la turbulence et l’imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange.³² (BAUDELAIRE, 2016, P. 47)

O eu- lírico evoca a Cocanha, um país fabuloso e que ocupa um lugar paradisíaco no imaginário ocidental. Em *Cocanha: A história de um país imaginário* (1998), Hilário Franco

³² “Contam que há um país soberbo, um país de Cocanha, que sonho visitar com uma velha amiga. País sem igual, imerso nas brumas do nosso Norte, e que bem poderia chamar o Oriente do Ocidente, a China da Europa, a tal ponto cálida e caprichosa fantasia deixou ali a sua marca, a tal ponto ela o ilustrou, paciente e pertinaz, com suas sábias e refinadas vegetações.” (2020, p. 38)

Júnior tece uma análise sob uma perspectiva histórica sobre o texto que é composto de diversos fragmentos encontrados entre os séculos XIII e XIV. Sua origem remonta às histórias orais e encontra pares muito antes de serem registradas na baixa Idade Média. Trata-se, então, da criação de um lugar mitológico em que reinam os prazeres da abundância. Lá, correm rios de vinho tinto ou branco. Há liberdade sexual sem qualquer julgamento e mesa farta para todos. Para o autor, as manifestações utópicas são fruto da perpetuação de um desejo concebido coletivamente. Nesse caso, houve registro literário bastante posterior, mas a Cocanha já povoa o imaginário ocidental há bem mais tempo. Ele diz:

Os relatos que falam em uma terra perfeita, em especial abundante, preocupação de todas as sociedades pré-industriais, existem desde os primeiros tempos históricos. Eles provavelmente expressavam lembranças da memória coletiva sobre a época dos caçadores-coletores mesolíticos. (FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 34)

Para além disso, podemos destacar, também, o caráter paródico do que Franco Júnior chamou de “mosaico textual” que compõe *O fabliau de Cocagne*, cujo gênero poético assumia um estilo paródico e que, muitas vezes, por introduzir o elemento maravilhoso, acabava por provocar o riso. O autor afirma que o maravilhoso faz parte de uma mentalidade que remonta a elementos pré-cristãos e que na baixa Idade Média fez parte de uma “reação folclórica” que certa aristocracia laica levantou de modo a fazer oposição à cultura eclesiástica vigente na época.

O elemento maravilhoso carregado pelo imaginário do país da Cocanha pode ser encarado, então, como uma ruptura com a mentalidade em voga. Em Baudelaire, certamente, esse movimento se dá em relação à industrialização e revela, conseqüentemente, certa melancolia e descrença que o afastamento do humano em relação à natureza parece produzir.

Um outro elemento também pode ser colocado em questão diante da manifestação de um local como o evocado: o maravilhoso acontece diante de uma impotência do sujeito e – na literatura, de um descontrolo do eu-lírico em relação ao que se deseja alcançar, o desconhecido. Para o poeta moderno, trata-se de uma postura. Ora, o país não é um conhecido, mas antes aquele que se sonha em visitar: “Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie” (2016, p. 47). E este país é, sobretudo, o lugar do exotismo conferido aos lugares não conhecidos, materializado, aqui, na noção de Oriente.

Trata-se de um “Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu’on pourrait appeler l’Orient de l’Occident, la Chine de l’Europe” (2016, p. 47). Isto é, coberto pela bruma do desconhecido : um Oriente do Ocidente. Mais do que uma divisão geográfica, no poema, bem como em certa tradição orientalista europeia, sobretudo franco-britânica, que persistiu até

o fim da Segunda Guerra Mundial, a noção de Oriente é quase sinônima de alteridade. Para Edward Said, em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (2001), a dualidade Oriente e Ocidente é um empreendimento sobretudo europeu – e no pós-guerra, ainda que direcionado a outras regiões, continuou sendo perpetuado pelos norte-americanos. A garantia de um outro como polo oposto é justamente o que sustenta a hegemonia eurocêntrica.

No entanto, a noção de Oriente não consiste em um conjunto de mentiras contadas de um ponto de vista europeu, mas em “[...] um corpo criado de teorias e práticas em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material” (2001, p. 18). Para Said, o Oriente concentra uma costura entre constatações empíricas e uma vasta gama de “[...] desejos, repressões, investimentos e projeções” (2001, p. 19). E talvez seja nessas projeções que se localize o paraíso do poeta. Não em um lugar determinado, mas no espaço mitológico que não é aquele usualmente ocupado pelo eu-lírico. A mesma ideia está radicalizada no poema “Anywhere out of the world”, analisado anteriormente, em que o título não faz questão de guardar nem mesmo a própria língua. O paraíso é sempre um lugar estrangeiro colocado em oposição ao espaço e ao tempo em que nos encontramos.

Mais do que isso, o paraíso é, neste poema, uma mulher transmutada em geografia. O ser desejado se equipara a um lugar a ser desbravado. É anjo, ser mitológico cristão, e mulher – que, no paraíso, é quem corrompe o homem. Esse ser extra-humano é símbolo do exotismo: o não-lugar, contrário ao lugar opressor que se ocupa, e uma não-mulher, contrária à mulher comum, frequentemente representada em Baudelaire segundo uma natureza corrompida e devoradora.

Tu connais cette maladie fiévreuse qui s’empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu’on ignore, cette angoisse de la curiosité ? Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence. C’est là qu’il faut aller vivre, c’est là qu’il faut aller mourir !³³
(BAUDELAIRE, 2016, p. 47)

O eu-lírico parece não ter certeza sobre se essa mulher, por ocupar esse posto entre o humano e o não-humano, também se recorda do lugar ancestral que sua lembrança reclama: “Tu connais cette maladie fiévreuse qui s’empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu’on ignore, cette angoisse de la curiosité?” (2016, p. 47). Todos os atributos desse lugar imaginário servem também para essa mulher fora do ordinário: “beau” ou belle,

³³ “Conheces essa moléstia febril que se apossa de nós em meio às frias misérias, essa nostalgia de um país que ignoramos, essa curiosidade angustiada? Há uma terra que se parece contigo, onde tudo é belo, rico, tranquilo e honrado, onde a fantasia construiu e decorou uma China ocidental, onde a vida é suave de se respirar, onde a felicidade esposou o silêncio. É lá que se deve ir a viver, é lá que se deve ir a morrer!” (2020, p. 38)

“riche”, “tranquille” e “honnête” são os atributos esperados pelo eu-lírico dessa pessoa de quem ele deseja tomar posse.

Assim como no poema “A rã”, de Manoel de Barros, a questão do território é importante. No poema barreano, a rã reclama seu espaço como referência. No poema de Baudelaire, o espaço que o eu-lírico ocupa é também o ponto de referência em relação ao outro – ainda que, aqui, haja a exaltação dessa alteridade, o eu-lírico desloca seu ponto de vista apenas como quem consegue espiar esse outro lado. Além disso, o título do poema “L’invitation au Voyage” nos remete ao viajante que vai e que retorna, embora o eu-lírico deseje pertencer ao outro lado, mesmo que esteja ciente de sua impotência: “C’est là qu’il faut aller vivre, c’est là qu’il faut aller mourir !”.

No parágrafo seguinte, faz referência à *L’invitation à la valse* (1819), de Weber, um grande expoente do Romantismo alemão na música. E sugere que o poema *L’invitation au Voyage* seja, então, criado, em uma intervenção metapoética sob a suposta justificativa de que nós, leitores, possamos oferecer o poema àqueles que amamos. Estaria o poeta, moderno por excelência, em uma segunda camada de leitura, questionando o papel de certa literatura romântica?

Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d’une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l’orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse ; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s’échappe un parfum singulier, un revenez-y de Sumatra, qui est comme l’âme de l’appartement.³⁴ (BAUDELAIRE, 2016, p. 48)

Não sem ironia, o eu-lírico nos descreve a Cocanha de forma similar aos apartamentos burgueses, construídos à moda dos grandes salões e munidos de um mobiliário exótico, repleto de elementos orientais, segundo certa tendência da época. Ele menciona os detalhes da casa como sinônimos de uma “alma refinada”. Walter Benjamin, em seu texto “Paris, capital do século XIX”, menciona a importância do lar burguês como uma espécie de “teatro do mundo”:

³⁴ “Sobre painéis luzidios ou sobre couros dourados, de uma riqueza sombria, vivem discretamente pinturas beatas, calmas e profundas como a alma dos artistas que as criaram. Os poentes, que colorem tão ricamente o salão de jantar ou a sala mais íntima, são filtrados pelos belos tecidos ou por essas altas janelas trabalhadas que o chumbo divide em numerosos compartimentos. Os móveis são vastos, curiosos, estranhos, armados de fechaduras e de segredos, como as almas refinadas. Os espelhos, os metais, os tecidos, o ouro e a faiança executam para os olhos uma sinfonia muda e misteriosa; e, de todas as coisas, de todos os lados, das fissuras das gavetas e das dobras dos tecidos, desprende-se um perfume único, uma *saudade* de Sumatra que é como a alma do apartamento” (2020, p. 38-39)

“O homem privado, realista no escritório, quer que o *intérieur* sustente suas ilusões. [...] Disso se originam as fantasmagorias do interior e da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo.” (BENJAMIN, 1991, p. 37) O poema diz: “[...] l’orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse”, o ouro aparece, aqui, não somente retomando a ideia de riqueza, mas também a tonalidade que, misturada à “faïence”, que segundo o Trésor de la langue française pode tanto assumir o significado de um tipo de cerâmica branca, remeter à Faenza, uma cidade italiana onde se produz tal cerâmica, ou ainda, a um certo brilho. A mistura dos elementos, para o eu-lírico, causa uma reação sinestésica e paradoxal, uma “sinfonia muda e misteriosa”, misturada a um perfume que lembra Sumatra, uma outra localidade exótica. Os elementos do mundo se misturam dentro do apartamento burguês, a brancura e o brilho da faiança contam uma história paradisíaca.

Cocanha parece ser todos os lugares que não se conhece, mas que se imagina: a China, Faenza, Sumatra. O *flâneur*, figura recorrente na obra de Baudelaire é aquele que percorre as ruas observando, absorvendo e desejando as mercadorias. Nesse poema, temos um indivíduo contrário à movimentação. O eu-lírico não sabe onde fica o paraíso, mas o imagina com os elementos de que sua época e seu próprio lugar dispõem. Benjamin diz: “A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês em suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2015, p. 39). Em outra passagem, nos convence de que o *flâneur* é o botânico do asfalto, de que as dores da vida moderna são transitórias como são as multidões e é então preciso cavar esse espaço de tranquilidade no qual, enfim, se pode “respirar” por meio da poesia. O romântico o faz através de idealizações, seja da mulher amada, do próprio sentimento amoroso, ou do lugar em que guarda suas riquezas, a sua própria casa.

Quase que como quem tenta convencer ou se convencer de que se trata de algo comparável à mitológica Cocanha, o eu-lírico repete nas estrofes segunda e sétima do poema em prosa “Um vrai pays de Cocagne, te dis-je...” e em seguida atribui adjetivos que, na segunda estrofe, eram “beau”, “riche”, “tranquille” e “honnête”, e no sétimo parágrafo reforçam a ideia de honestidade: “où tout est riche, propre et luisant comme une belle conscience”. Tal honestidade está ligada, então, à figura que o eu-lírico busca ironizar, isto é, o burguês e mais especificamente, talvez, o herói puro tradicional dos romances românticos: “Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d’un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier”. A casa burguesa, em oposição à rua ou, até mesmo à Natureza, seria um paraíso a ser adquirido por meio do trabalho, dentro de uma lógica cristã. “Pays singulier, supérieur aux

autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue.” A Natureza estaria, então, abaixo desta Arte mencionada pelo eu-lírico. Muito provavelmente, trata-se, aqui, também de uma crítica à prepotência da arte burguesa, nesse caso, da arte Romântica.

Qu'ils cherchent, qu'ils cherchent encore, qu'ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l'horticulture ! Qu'ils proposent des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra leurs ambitieux problèmes ! Moi, j'ai trouvé ma tulipe noire et mon dahlia bleu !³⁵ (BAUDELAIRE, 2016, p. 49)

O parágrafo seguinte nos apresenta duas novas referências ao Romantismo. O eu-lírico retoma a *Tulipe noire*, e *Dahlia bleu*, dois títulos de romances românticos. O primeiro, de autoria de Alexandre Dumas – pai, data de 1850; o segundo, de autoria de Jean Sénameaud e Léon Jules, data de 1865. De modo provocativo, o eu-lírico refere-se à felicidade do herói burguês do primeiro romance como aquela cujos limites foram retraídos. E diz já ter encontrado sua própria tulipa negra, a flor rara que o herói deseja encontrar para conseguir o prêmio ofertado em um concurso. No desenrolar da história, conhece Rosa, a moça que será seu amor e salvação.

Além disso, a mulher como a representação de um ser sobre-humano, tão desconhecida quanto o Oriente, portadora do exotismo e do mistério, é o próprio território da Cocanha. Parece-nos que ao parodiar temas românticos, o eu-lírico critica além de um estilo, o uso recorrente da temática do amor sublime, como se não houvesse entre os humanos outros sentimentos a serem explorados pelas artes.

Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l'âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l'éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d'opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d'heures remplies par la jouissance positive, par l'action réussie et décidée ? Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ?³⁶ (BAUDELAIRE, 2016, p. 49)

Neste penúltimo parágrafo, o eu-lírico evidencia o afastamento de tal estética em relação ao “possível”. E se pergunta quantas horas desfrutamos, enquanto humanos, dessa “jouissance positive”, pressupondo também que haja um gozo negativo, muito mais condizente com sua estética do Mal: “Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu'a peint mon

³⁵ “Busquem e tornem a buscar, dilatam sempre mais os limites de sua felicidade, ó, alquimistas da horticultura! Ofereçam os prêmios de sessenta e de cem mil florins para quem solucionar seus ambiciosos problemas! Quanto a mim, eu já encontrei minha *tulipa negra* e a minha *dália azul*!” (2020, p. 39)

³⁶ “Sonhos! Sempre sonhos! E quanto mais a alma é ambiciosa e delicada, tão mais os sonhos se afastam do possível. Cada homem carrega consigo sua dose de ópio natural, sem cessar secretada e renovada, e, do nascimento à morte, quantas são as horas repletas de prazer positivo, de ação e resoluta? Alguma vez viveremos, alguma vez penetraremos nesse quadro que meu espírito pintou, nesse quadro que se parece contigo?” (2020, p. 39-40)

esprit, ce tableau qui te ressemble?”. Ao se questionar repetidas vezes, o eu-lírico promove a reflexão sobre a idealização. Em “Anywhere out of the world”, poema em que a questão se desenvolve no diálogo do eu-lírico com sua própria alma, fica clara que a resposta é que o paraíso não é possível nesta realidade. Somente no poema é que se permite sonhar com esses lugares em que a felicidade é plena, em que não há pecado, nem moral.

No último parágrafo desse poema em prosa, o eu-lírico se dirige a sua amada: “Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c’est toi. C’est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles.”³⁷ A figura dessa mulher-Oriente, mitológica, concentra mais do que a Natureza, uma sobrenatureza. Ela é a Natureza revisitada em sonho, até mesmo “réformée par le rêve”, que seria a própria Arte. Uma arte matizada apenas pelo bom e pelo belo, jamais pelo grotesco que a natureza contém. O herói romântico vai ao encontro desse Sublime, mas que não pertence a ele, embora, nele, consiga colher algumas riquezas :

Tu les conduis doucement vers la mer qui est l’infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; – et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l’Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l’Infini vers toi.³⁸ (BAUDELAIRE, 2016, p. 49-50)

Sendo assim, de modo a parodiar certa escrita romântica, o eu-lírico retoma o *fablieu*, gênero textual que já carrega em si esse caráter que, na Idade Média chegava, até mesmo, segundo a análise de Franco Júnior, a copiar passagens bíblicas “ao contrário”. De modo geral, os trabalhos de Baudelaire versam sobre a impossibilidade de se atingir esse paraíso e sobre a impotência desse indivíduo moderno diante dos elementos de uma sociedade em profunda mutação em direção ao que conhecemos hoje.

Há um deslocamento irônico de perspectiva, embora em alguns momentos a voz do estilo baudelairiano venha a questionar o paraíso romântico, como em passagens já transcritas acima. O convite à viagem se dá na certeza de que esse paraíso perdido só se encontra na literatura, no sonho, nas Artes. Por isso, o viajante volta – carregando o ouro pilhado, mas deve retornar à sua realidade opressora. E, independentemente de acreditar ou de apenas ironizar esse paraíso, ele se mostra repleto de uma Natureza forjada, como se esse Éden só pudesse existir à medida em que o humano se dispõe a refazer seu caminho de volta à Natureza.

³⁷ “Esses tesouros, esses móveis, esse luxo, essa ordem, esses perfumes, essas flores miraculosas, tudo isso és tu. Tu és ainda esses grandes rios e esses canais tranquilos.” (2020, p. 40)

³⁸ “Tu os levas docemente rumo ao mar que é o Infinito, refletindo as profundezas do céu na limpidez da tua bela alma – e quando, fatigados pelas vagas e abarrotados de produtos do Oriente, eles entram no porto natal, são ainda meus pensamentos que, agora mais ricos, tornam do Infinito de volta para ti.” (2020, p. 40)

1. 7. *Les vocations* e Um olhar

“Les vocations” é o trigésimo primeiro poema do *Spleen de Paris*. Seu eu-lírico observa quatro meninos conversando a respeito de seus prazeres. O eu-lírico inicia o poema ressaltando sua atmosfera de proximidade com a Natureza: “Dans un beau jardin où les rayons d’un soleil automnal semblaient s’attarder à plaisir, sous un ciel déjà verdâtre où des nuages d’or flottaient comme des continents en voyage, quatre beaux enfants, quatre garçons, las de jouer sans doute, causaient entre eux.”³⁹ (2016, p. 89) Não se trata, aqui, de crianças em sua movimentação e energia transbordantes, mas de crianças já cansadas de tanta brincadeira, no repouso após um momento de lazer. Seu entorno é um lindo jardim, o calor, representado pelos raios de sol, e “nuvens de ouro” que, ao seu ver, remontam a continentes que se movem.

Cada uma dessas crianças, em tempo oportuno no poema, apresenta sua própria visão sobre o prazer. O primeiro menino, começa por expor suas sensações e sua paixão pelo teatro:

L’un disait : « Hier on m’a mené au théâtre. Dans des palais grands et tristes, au fond desquels on voit la mer et le ciel, des hommes et des femmes, sérieux et tristes aussi, mais bien plus beaux et bien mieux habillés que ceux que nous voyons partout, parlent avec une voix chantante. Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent, et ils appuient souvent leur main sur un poignard enfoncé dans leur ceinture. Ah ! c’est bien beau ! Les femmes sont bien plus belles et bien plus grandes que celles qui viennent nous voir à la maison, et, quoique avec leurs grands yeux creux et leurs joues enflammées elles aient l’air terrible, on ne peut pas s’empêcher de les aimer. On a peur, on a envie de pleurer, et cependant l’on est content... Et puis, ce qui est plus singulier, cela donne envie d’être habillé de même, de dire et de faire les mêmes choses, et de parler avec la même voix...⁴⁰ (BAUDELAIRE, 2016, p. 89)

Parece-nos que a primeira criança aparece como uma representação do espectador atento, aquele que se deixa envolver pela Arte a tal ponto que cogita ele mesmo tornar-se artista, tamanho o encantamento diante do espetáculo do qual desfruta. A ilusão teatral se opõe à realidade do garoto. Ao fundo do palco, ele destaca que há “le ciel et la mer”, bem como há “des hommes et des femmes sérieux et tristes aussi, mais bien plus beaux...” Nesse trecho, podemos colher o que, para o menino, representam as artes: uma releitura da realidade,

³⁹ “Num belo jardim em que os raios de um sol outonal pareciam se demorar de bom grado, sob um céu esverdeado em que nuvens de ouro flutuavam como continentes em trânsito, quatro belas crianças, quatro meninos, talvez cansados de brincar, conversavam entre si.” (2020, p. 75)

⁴⁰ “Um deles dizia: ‘Ontem me levaram ao teatro. Em palácios grandes e tristes, com o mar e o céu ao fundo, homens e mulheres, também sérios e tristes, mas muito mais bonitos e bem-vestidos do que esses que se veem em toda parte, falam numa voz cantada. Eles se ameaçam, suplicam, afligem, e volta e volta e meia pousam a mão num punhal que trazem ao cinto. Ah, é uma beleza! As mulheres são bem mais bonitas e bem mais altas que as que vêm nos visitar em casa, e, por mais que com seus grandes olhos cavos e suas faces rubras, elas tenham um ar terrível, não há como não amá-las. Ficamos com medo, com vontade de chorar, e mesmo assim ficamos contentes... E, não bastasse isso, o mais estranho é que ficamos com vontade de nos vestir da mesma forma, de dizer e fazer as mesmas coisas, de falar com a mesma voz...’” (2020, p. 75)

incluindo a paisagem, mas passada pelo crivo da Beleza. No âmbito da discussão artística, a Arte seria, então, a teatralidade da realidade. Seria o lugar onde são revisitadas as paixões e os conflitos humanos. Em certo momento, o eu-lírico o escuta dizer: “Ils se menacent, ils supplient, ils se désolent, et ils appuient souvent leur main sur un poignard enfoncé dans leur ceinture”. O ponto de vista da criança, como veremos mais a diante, no segundo capítulo, também está estritamente ligado à ideia de pureza e, no caso desse poema, se partirmos para a discussão literária que parece se apresentar, revela um posicionamento que o eu-lírico supõe ser ingênuo sobre a ideia de Arte.

O segundo garoto, pouco atento ao que dizia o primeiro sobre sua experiência no teatro, olha fixamente para um ponto do céu e diz: “– « Regardez, regardez là-bas... ! Le voyez-vous? Il est assis sur ce petit nuage isolé, ce petit nuage couleur de feu, qui marche doucement. Lui aussi, on dirait qu’il nous regarde. »”⁴¹. O que o garoto enxerga é nada mais nada menos que a figura de Deus. Seu assento é uma nuvem “cor de fogo”, um Deus que traz consigo um elemento de caráter ambíguo. A divindade em Baudelaire se apresenta como a possibilidade de um Deus inquisidor. Segundo o Dicionário de Símbolos:

Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um aspecto negativo: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra. Segundo a interpretação analítica de Paul Diel, o fogo terrestre simboliza o intelecto, i.e., a consciência, com toda sua ambivalência. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2020, p. 506)

Mas o Deus representado é invisível aos outros, a nuvem em que se encontra está em movimento. “Tenez, il va passer derrière cette rangée d’arbres qui est presque à l’horizon... et maintenant il descend derrière le clocher... Ah ! on ne le voit plus !”⁴², o menino ainda elabora uma hipótese e afirma que seus colegas não poderão enxergá-lo porque “Sans doute il voyage, pour visiter tous les pays.” O trecho revela a ingenuidade da criança, mas também de certa poesia romântica - diversas vezes criticada por Baudelaire - que coloca no céu, na imensidão do Sublime, a sua fruição e argumentação estética. Por outro lado, podemos pensar no menino como quem inventa uma mentira.

É no céu e, principalmente na disposição contrária dos elementos fogo e água condensados em nuvem que se mostra a Natureza nesse momento do poema, como um palco para as reflexões humanas nos momentos em que é possível obter um pouco de calma.

⁴¹ “Olhem, olhem ali...! Não estão vendo? *Ele* está sentado em cima daquela nuvenzinha isolada, aquela nuvenzinha cor de fogo, que avança devagarinho. *Ele* também, parece que *Ele* também está olhando para nós.” (2020, p. 75)

⁴² “Vejam, vai passar por trás daquela fileira de árvores quase rente ao horizonte... e agora está descendo por trás do campanário... Ah, já não se vê mais nada!” (2020, p. 75-76)

A terceira criança, como um possível correlato à figura do burguês comum, aquele que dentro de suas limitações cognitivas e, até mesmo artísticas e espirituais, não é capaz de expandir seus prazeres para nada além do terrenal, caçoa do que testemunhou o segundo garoto: “«Est-il bête, celui-là, avec son bon Dieu, que lui seul peut apercevoir ! »”⁴³. As crianças aparecem nesse poema como amostras de tipos sociais. Sendo esta, então, o expoente mais comum e mais calcado no corpo e no erotismo, conta como lhe foi prazeroso deitar-se na mesma cama que sua babá e acariciar-lhe o corpo.

– « Ça fait un singulier effet, allez, de n’être pas couché seul et d’être dans un lit avec sa bonne, dans les ténèbres. Comme je ne dormais pas, je me suis amusé, pendant qu’elle dormait, à passer ma main sur ses bras, sur son cou et sur ses épaules. Elle a les bras et le cou bien plus gros que toutes les autres femmes, et la peau en est si douce, si douce, qu’on dirait du papier à lettre ou du papier de soie.⁴⁴ (BAUDELAIRE, 2016, p. 90)

Embora parta de um prazer mais libidinoso, a criança, em sua estupefação com a textura da pele da mulher, estabelece comparação com um “papel de carta”, ou ainda, ao “papel de seda”. A cor branca que a imagem do papel evoca também a mesma brancura, símbolo da pureza provinda do relato de um primeiro contato íntimo do menino com uma mulher. Assim, a imagem da criança permanece dentro do signo do humano essencialmente bom.

Em seguida, o menino compara o cabelo da mulher à uma crina animal: “Ensuite j’ai fourré ma tête dans ses cheveux qui pendaient dans son dos, épais comme une crinière, et ils sentaient aussi bon, je vous assure, que les fleurs du jardin, à cette heure-ci. Essayez, quand vous pourrez, d’en faire autant que moi, et vous verrez !»⁴⁵” Aqui, pode-se reter, primeiramente, o modo como é exercida a dominação sobre a empregada, que aparece zoomórfica e passiva, em uma hierarquia de espécies. De outro ponto de vista, notamos que em seguida ele compara o perfume de seus cabelos ao das flores de um jardim, isto é, há a criação de uma imagem utópica, próxima da Natureza (da fauna e da flora), “crinière”, “les fleurs”; e sensorial (perfumes e texturas), “Ils sentaient aussi bon”, “épais”. Embora a babá represente, no poema, uma outra classe social considerada “inferior”, sua forma semelhante a de um animal revela também uma maior proximidade ao que é considerado “natural” e, portanto, belo e puro.

[...]le jeune auteur de cette prodigieuse révélation avait, en faisant son récit, les yeux écarquillés par une sorte de stupéfaction de ce qu’il éprouvait encore, et les rayons du

⁴³ “Mas como é tolo, você com esse bom Deus que só você vê!” (2020, p. 76)

⁴⁴ “É uma sensação estranha, essa de não estar deitado sozinho, de estar na cama junto com a babá, no escuro. Como não conseguia cair no sono, eu me diverti, enquanto ela dormia, passando a mão por seus braços, seu pescoço, seus ombros. Ela tem os braços e o pescoço bem mais grossos que todas as outras mulheres, e a pele fica tão macia, tão macia, que mais parece papel de carta ou papel de seda.” (2020, p.76)

⁴⁵ “Depois, meti meu rosto entre os cabelos dela, soltos sobre as costas, grossos feito crina, e eles cheiravam tão bem, eu juro, quanto as flores do jardim a esta hora do dia. Experimentem, quando puderem, fazer a mesma coisa, e vocês vão ver!” (2020, p. 76)

soleil couchant, en glissant à travers les boucles rousses de sa chevelure ébouriffée, y allumaient comme une auréole sulfureuse de passion.⁴⁶ (BAUDELAIRE, 2016, p. 91)

Essa tal Natureza empresta ao garoto características que remetem a um ser iluminado e angelical, embora a noite, no poema, venha representar o luto, o obscuro etc. A luz que ilumina o garoto é a da transição do dia para a noite, representante, portanto, da passagem da inocente infância para a corrompida fase adulta. Essa luz, entra por “les boucles rousses de sa chevelure ébouriffée”, isto é, cabelos que em sua forma remetem tanto aos cabelos angelicais quanto constroem uma imagem um pouco grotesca da criança, de cabelos “desgrenhados”. Quanto a cor, seus cabelos carregam a ambígua cor do fogo, já tratado, em sua simbologia, anteriormente nesta análise. Além disso, essa luz cria uma “auréole sulfureuse de passion”. Isto é, a auréola nos faz, enquanto leitores, retornar à imagem do anjo, mas o adjetivo “sulfureuse”, que o Dicionário Le Petit Robert de la Langue Française traz entre suas definições possíveis como “4. FIG. et LITTÉR. Qui rappelle le démon, l’enfer, qui sent le soufre. *Un personnage sulfureux.*”. A escolha lexical nos conduz, então, a essa perda da inocência da qual nenhum humano pode escapar.

Para o quarto garoto, o prazer não está nas nuvens, em Deus, nas Artes nem na carne. No poema, ele diz: “Il m’a souvent semblé que mon plaisir serait d’aller toujours droit devant moi, sans savoir où, sans que personne s’en inquiète, et de voir toujours des pays nouveaux. Je ne suis jamais bien nulle part, et je crois toujours que je serais mieux ailleurs que là où je suis.” Assim como o poeta moderno, o menino não encontra conforto no mundo em que vive, de modo que se volta ao seu próprio interior, onde a imaginação e a criação são capazes de transportá-lo a outros lugares, “des pays nouveaux”. E, assim, continua:

Eh bien ! j’ai vu, à la dernière foire du village voisin, trois hommes qui vivent comme je voudrais vivre. Vous n’y avez pas fait attention, vous autres. Ils étaient grands, presque noirs et très fiers, quoique en guenilles, avec l’air de n’avoir besoin de personne. Leurs grands yeux sombres sont devenus tout à fait brillants pendant qu’ils faisaient de la musique ; une musique si surprenante qu’elle donne envie tantôt de danser, tantôt de pleurer, ou de faire les deux à la fois, et qu’on deviendrait comme fou si on les écoutait trop longtemps.⁴⁷ (BAUDELAIRE, 2016, p. 91)

⁴⁶ “[...] o jovem autor dessa prodigiosa revelação tinha os olhos arregalados por uma espécie de pasmo diante do que ainda sentia, e os raios do sol poente, filtrando-se pelos cachinhos ruivos de sua cabeleira desgrenhada, pareciam acender uma auréola sulfurosa de paixão.” (2020, p. 76-77)

⁴⁷ “[...] eu vi, na última feira do vilarejo vizinho, três homens que vivem como eu gostaria de viver. Vocês, vocês nem notaram. Eram altos, quase negros e muito altivos, mesmo em andrajos, com jeito de quem não precisa de ninguém. Seus grandes olhos sombrios encheram-se de brilho quando começaram a tocar música; uma música tão surpreendente que ora dá vontade de dançar, ora de chorar, ou senão de fazer as duas coisas ao mesmo tempo, uma música que enlouqueceria quem a ouvisse por tempo demais.” (2020, p. 77)

É interessante ressaltar que o lugar onde o menino vê os músicos não é em sua própria cidade, mas em uma outra cidade vizinha, o que já faz remeter à ideia de distanciamento da própria realidade. E ele reforça que os três primeiros meninos não prestaram atenção, mas que a ele interessavam aquelas pessoas descritas como “grands, presque noirs et très fiers, quoique en guenilles...”. O fato de os músicos serem “quase negros”, terem sua altura destacada e a escolha da palavra “guenille”, que para o Dicionário Trésor de la langue française, em sua versão online, pode significar tanto algo semelhante a trapos, roupas desgastadas, quanto referir-se ao corpo: “*En partic. Corps humain envisagé sous son aspect mortel, périssable.*”, tudo isso, então, contribui para a criação de seres outros, apartados daquela gente dita normal, no caso, o público da feira. Os músicos parecem pertencer, segundo a descrição do menino, a uma outra categoria humana.

Os olhos dos músicos se transformavam conforme tocavam. De “yeux sombres” passavam a ter olhos “brillants”. “Ils étaient si contents d’eux-mêmes, qu’ils ont continué à jouer leur musique de sauvages, même après que la foule s’est dispersée.”. No início do parágrafo, os músicos são descritos como aqueles que parecem não precisar de ninguém e a frase transcrita acima reforça que a multidão, para eles, não é importante. Seu gozo artístico está centrado no processo e não na recepção pela multidão. Quando acabam, aqueles seres vão para as proximidades de uma mata e contam uns aos outros suas impressões sobre os ouvintes:

Moi, voulant savoir où ils demeuraient, je les ai suivis de loin, jusqu’au bord de la forêt, où j’ai compris seulement alors qu’ils ne demeuraient nulle part.
Alors l’un a dit : « Faut-il déployer la tente ? »
« – Ma foi ! non ! a répondu l’autre, il fait une si belle nuit ! »
« Le troisième disait en comptant la recette : “Ces gens-là ne sentent pas la musique, et leurs femmes dansent comme des ours. Heureusement, avant un mois nous serons en Autriche, où nous trouverons un peuple plus aimable.”⁴⁸ (BAUDELAIRE, 2016, p. 91)

Os músicos, fazem um caminho de volta “au bord de la forêt”, como quem retorna à Natureza para o repouso. Como se o artista se deslocasse em direção à Arte, meio termo entre Natureza e Cultura, mas soubesse para onde retornar. A identificação do menino com o sentimento de não pertencimento dos músicos, com uma resposta insatisfatória do público à sua atividade artística, leva a depositar a esperança de encontrar, finalmente, esse reconhecimento dos ouvintes em outro espaço. Aqui, talvez na Áustria. O não-pertencimento, mesmo a recusa

⁴⁸ Mas eu, querendo saber onde moravam, eu os segui de longe, até a beira da floresta, e só ali compreendi que não moravam em lugar nenhum. Então, um deles disse: ‘Vamos armar a tenda?’. ‘Mas não, claro que não!’, respondeu o outro, ‘A noite está tão bonita!’ E o terceiro dizia, contando a receita do dia: ‘Essa gente não sente a música, e as mulheres dançam feito ursos. Ainda bem que, daqui a um mês estaremos na Áustria, onde o povo é mais amável’. (2020, p. 78-79)

por parte dos interlocutores em relação a figura de certos poetas ou artistas é algo inerente à modernidade de Baudelaire. O menino-poeta avisa, logo de início de sua fala, que estará sempre melhor no lugar onde não está no momento da enunciação. Ou seja, a expectativa de encontrar um lugar e um tempo está sendo nutrida. E esse motivo também aparece em outros poemas como por exemplo em “Anywhere out of the world”, “Invitation au Voyage”.

Assim, a esperança do pertencimento move o poeta na eterna procura desse outro lugar, em que, finalmente possa estar realizado. O garoto e o poeta estão irmanados: “[...] il y avait dans son oeil et dans son front ce je ne sais quoi de précocement fatal qui éloigne généralement la sympathie, et qui, je ne sais pourquoi, excitait la mienne, au point que j’eus un instant l’idée bizarre que je pouvais avoir un frère à moi-même inconnu” (2016, p. 92) E talvez esse lugar seja a própria poesia, como criação de um espaço seguro, em que o poeta possa gozar de seu eu, do bem e do mal que carrega, sem qualquer pudor em relação ao que se produz e sem, tampouco, o mal julgamento dos leitores.

No poema “Um olhar”, de Manoel de Barros, o eu-lírico reporta os relatos de uma antiga namorada:

Eu tive uma namorada que via errado. O que ela
via não era uma garça na beira do rio. O que ela
via era um rio na beira de uma garça. Ela despraticava
as normas. Dizia que seu avesso era mais visível
do que um poste. Com ela as coisas tinham que mudar
de comportamento. (BARROS, 2008, p. 102-103)

Os poemas dispostos em *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros* (2008) misturam a escrita poética em prosa e de versos mais longos, como é o caso do poema “Um olhar”. Quando menciona que a namorada “via errado”, o eu-lírico pressupõe que haja pelo menos uma forma de ver que seja correta e uma outra que seja incorreta. Além disso, se a visão da namorada é a errada, só pode sê-la em relação ao que o eu-lírico julga ser correto. Para apontar o suposto erro da namorada, também ele comete um erro de ordem gramatical: o verbo ver, segundo as normas urbanas de prestígio, deveria vir acompanhado de um advérbio de modo e não de um adjetivo, como é o caso da palavra “errado”. Assim, sem se dar conta, o eu-lírico inicia o poema já em contradição. E se o desvio salta aos olhos do leitor, é para que o confronto entre certo e errado também se estenda à relação eu-lírico x leitor, para além de eu-lírico x namorada.

O segundo e terceiro versos também vêm acompanhados de um quiasmo, importante para nossa interpretação: “[O que ela] via não era uma garça na beira do rio. O que ela/ via era um rio na beira de uma garça.” A figura retórica, além de promover um efeito representado visualmente pela inversão das palavras, também denuncia que, a partir daquele momento do

poema, tudo será, afinal, invertido – em relação a certas ordens conhecidas pelo leitor ou pela leitora: gramaticais, lógicas, hierárquicas, etc.

Aliás, a moça me contou uma vez
que tinha encontros diários com suas contradições.
Acho que essa frequência nos desencontros ajudava
o seu ver oblíquo. Falou por acréscimo que ela
não contemplava as paisagens. Que eram as paisagens
que a contemplavam. Chegou de ir no oculista. Não
era um defeito físico falou o diagnóstico. Induziu
que poderia ser uma disfunção da alma. (BARROS, 2008, p.102-103)

O eu-lírico afirma que a constância nos “desencontros” da moça é que lhe garantiam o olhar “oblíquo”, que possuía. Ora, a capacidade de alterar sua perspectiva não teria obtido tamanho sucesso não fosse o exercício ao qual se propunha. No entanto, ela mesma visita um médico. Na poesia de Manoel de Barros é frequente o confronto do ser em “estado de poesia” e os seres ditos “normais”. Assim, a moça chega a julgar que sua visão precisa de alguma correção por meio da medicina tradicional, deixando aberta a interpretação de que possuir um modo peculiar de ver o mundo, em nosso universo, dito “normal”, só pode consistir em doença. Em seguida, aponta para as considerações do profissional que lhe concede o diagnóstico: “disfunção da alma”.

Bem como o quarto menino que aparece no poema “*Les vocations*”, de Baudelaire, a namorada do eu-lírico do poema de Barros também sofre de um deslocamento. No mundo ordinário, não há espaço para o poeta porque também não há espaço para a poesia. A vocação, a “alma poética”, e aqui digo até mesmo em certo sentido romântico, se opõe vigorosamente aos universos habitados pelos eus-líricos de Baudelaire e Barros. Não importa exatamente o tamanho da cidade que os abriga, mas um sistema socioeconômico que se derrama pelos enunciados e cala os signos de modo que a ordem passa a ser não exercer sua plenitude.

[...] Mas ela
falou que a ciência não tem lógica. Porque viver
não tem lógica – como diria a nossa Lispector.
Veja isto: Rimbaud botou a Beleza nos joelhos e
viu que a Beleza é amarga. Tem lógica? (BARROS, 2008, p. 102-103)

A lógica, aqui, requisitada pela namorada não é corroborada pela ciência. Ela afirmou que “a ciência não tem lógica” – respaldada por sua experiência com o médico. Seus argumentos se valem da própria literatura. Como quem já concorda com ela, o eu-lírico repete algo próximo da frase de Clarice Lispector em *A hora da estrela* (2013). Em seguida retoma os versos iniciais de Rimbaud em *Une saison en enfer* (1873) para questionar se há lógica na poesia. Nos versos seguintes, a namorada se iguala, então, aos grandes nomes da literatura:

Também ela

quis trocar por duas andorinhas os urubus que
 avoavam no Ocaso de seu avô. O Ocaso de seu avô
 tinha virado uma praga de urubu. Ela queria trocar
 porque as andorinhas eram amoráveis e os urubus
 eram carnicheiros. Ela não tinha certeza se essa
 troca podia ser feita. O pai falou que verbalmente
 podia. Que era só despraticar as normas. Achei certo. (BARROS, 2008, p. 102-103)

Esta última parte do poema é mais reveladora da Natureza como criação de um espaço onde a poesia acontece. No Ocaso, aqui grafado em letra maiúscula, tamanha a sua importância, os urubus viraram “uma praga”. O Ocaso talvez tenha nome próprio porque pertence ao avô da moça. Obviamente, em termos práticos, não se pode atribuir o ocaso a ninguém, mas na poesia, ele está atribuído a esse avô. A moça só não está contente com o tipo de ave que vem sobrevoando essa imagem, mas o pai afirma que “verbalmente”, é possível efetuar a troca dos urubus pelas andorinhas, que são descritas como “mais amoráveis”. Verbalmente, então, é possível modificar a paisagem, trocar isto por aquilo, ao bel prazer dessa moça-poeta. A Arte seria, então, aquilo que Baudelaire evoca sobre reformar a Natureza por meio do sonho. Frequentemente, é esse o espaço que ocupa na modernidade: está em algum lugar entre a Natureza e a Cultura, que insistimos em dicotomizar e, que, no entanto, podem consistir apenas em duas faces da mesma moeda.

1. 8. Cavalo morto, Desprezo, *Le crépuscule du soir* e *La belle Dorothée*

Assumindo, agora, uma outra perspectiva, a visão sobre a Natureza pode, por vezes, revelar seu lado obscuro, dolorido. Em oposição àquela da mãe acolhedora, há também uma série de imagens que podem distanciar a Natureza de sua função harmônica para dar lugar a processos naturais normalmente rejeitados pelo humano, como por exemplo, o da morte, do mistério ou da pequenez humana diante de uma nova Natureza, agora, devoradora, portadora do Bem tanto quanto do Mal, normalmente ligado a essa finitude da vida.

“O cavalo morto”, poema que faz parte do terceiro livro de Manoel de Barros, *Poesias* (1947), carrega a temática da morte. Embora o título do poema conduza à imagem de um animal já morto, ele declara a morte do animal momentos antes que ela aconteça, de fato. “Na planície um cavalo/ Mina em seu couro...” (2010, p. 83)

O eu-lírico flagra na paisagem o início do processo de decomposição, talvez um dos estágios finais de uma doença. Os urubus já vêm e de forma serena, como indicam o terceiro e quarto versos: “Urubus desplanam/ E planam serenos.” (2010, p. 83). A harmonia em que se entrelaçam os ciclos da vida e morte não releva uma visão grotesca, mas de que, naturalmente,

um processo pressupõe o outro. No poema, este amálgama talvez esteja posto de forma pouco chocante: o animal ainda vive, está em transição para o estado da morte sem parecer que haverá um momento de ruptura.

O cavalo está enorme e derrete-se.
De sob o dorso se faz húmus
Uma florzinha azul reponta solidão. (BARROS, 2010, p. 83)

O animal se torna grande diante da paisagem pois, justamente, a ela se entrega e dela acaba destacado. Como a carniça do animal de um dos poemas mais célebres de Baudelaire, ele passa a ocupar um espaço central a partir da segunda estrofe do poema. As aliteraões em [s] e [z] costumam as ideias de vida, representada pelo dorso do cavalo em pé, e pelo húmus que se forma, de tal modo em que não há, no poema, um limite entre a vida e a morte do animal: “O cavalo está enorme e derrete-se/ De sob o dorso se faz húmus/ Uma florzinha azul reponta solidão”. Todos se preparam para a morte do animal. Até mesmo a melancolia é despertada pelo azul da flor que nasce, paradoxalmente, em sua única parte viva, transformada pela morte, e a solidão profunda e inevitável do momento em que o eu-lírico põe-se a observar, ou ainda, aquela solidão profunda em que nós, humanos, vivemos e que na hora de nossa morte ou mesmo, na hora da morte de um ente querido, é reafirmada.

Quando borboletas amarelas, finalmente, em verso destacado do restante do poema, encerram a imagem de modo a “pousar na solidão”, o poema se concretiza. Onde poderia ter enxergado tão somente a morte, o eu-lírico fez dela adubo para o poema. A flor de cor amarela que nasce da morte do animal faz brotar dela uma beleza irônica, que é aquela do próprio poema ou aquela própria da existência humana.

Assim, a Natureza, nesse poema é representada pelo ciclo da vida e da morte, embora o eu-lírico barreano não a apresente com o peso social e de sofrimento psíquico que ela costuma portar, ainda assim, a cor azul, culturalmente associada à melancolia, aparece na flor que desponta. Trata-se de uma flor nascida da dor da morte. Além disso, a cor azul em plantas é rara, de forma que a flor que nasce ganha um caráter incomum, como se da elaboração do sofrimento causado pela morte do animal, e na imagem, de seu próprio corpo decomposto pudesse surgir a Beleza ressignificada. E essa flor é a própria solidão.

No poema “Desprezo”, contido em *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros* (2008), o eu-lírico conta sobre a época difícil em que pertenceu a um lugar desprezado:

Desprezo era um lugarejo. Acho que lugar
Desprezado é mais triste do que abandonado.
Não sei por quê caminhos o mundo me tirou do
Desprezo para este Posto de gasolina na
estrada que vai para São Paulo. Acho quase um

milagre. Quando a gente morava no Desprezo ele já era desprezado. Restavam três casas em pé. E três famílias com oito guris que corriam pelas estradas já cobertas de mato. (BARROS, 2008, p. 89)

A primeira observação que podemos fazer é que o eu-lírico traça um itinerário para a saída desse local de desprezo: o ponto de origem sendo o Desprezo, no caminho o Posto de gasolina e como destinação final, a cidade de São Paulo. No Desprezo, havia poucas pessoas “três famílias com oito guris...”, mais adiante acrescenta que “Eu era um dois oito guris.”, em oposição, a cidade de São Paulo é a capital mais populosa do Brasil, segundo dados do Censo Demográfico de 2022. Assim, o eu-lírico encontra-se em uma espécie de ascensão para a cidade grande, como sonharam muitos retirantes que, durante todo o século vinte e ainda hoje, perfizeram esse caminho em busca de melhores oportunidades, sobretudo, de emprego, em uma das cidades mais economicamente desenvolvidas do país.

Os meninos corriam “pelas estradas já cobertas de mato”. Aqui, a vegetação não é deslumbrante. Pelo contrário, demonstra o abandono das autoridades que deixavam que o mato cobrisse as estradas, de modo que a pouca gente que ali vivia se encontrasse em estado de isolamento. Percebemos, então, uma oposição entre a Natureza, representada pelo “mato” e a Civilização, ou ainda, a Cultura, representada pela cidade de São Paulo. O eu-lírico continua:

[...] Naquele tempo
do Desprezo eu queria ser chão, isto ser:
para que em mim as árvores crescessem. Para
que sobre mim as conchas se formassem. Eu
queria ser chão no tempo do Desprezo para
que sobre mim os rios corressem. Me lembro
que os moradores do Desprezo, incluindo os
oito guris, todos queriam ser aves ou coisas
ou novas pessoas. Isso quer dizer que os
moradores do Desprezo queriam ficar livres
para outros seres. Até chão servia como
era o meu caso. (BARROS, 2008, p. 89)

A obra de Patrícia Lino, conforme mencionamos anteriormente, aponta que o chão aparece na lírica de Manoel de Barros como uma metáfora para a morte – pressupondo também um renascimento. Assim, o eu-lírico ir em direção ao chão seria uma forma de reintegração com a Natureza e, portanto, a morte seria um meio de tornar à certa dignidade que a possibilidade de voltar a estar em comunhão com ela poderia devolver. Há importância e dignidade na Natureza. Se o humano se transmuta em ser da Natureza, nele “as árvores crescem”, as conchas se formam e, sobre ele, o rio corre. O sonho de ser ave está justamente na possibilidade de voar e, assim, deixar de ocupar o lugar do Desprezo, que para ele é ainda pior que o abandono. Para o eu-lírico, o Desprezo talvez fosse o responsável por esses sonhos de

tornar-se ave ou de tornar-se chão, ele diz: “Ninguém era responsável pelas preferências dos outros. Nem isso era uma brincadeira. Podia ser um sonho saído do Desprezo.” (2008, p. 89) O eu-lírico enxergava como solução apenas esses dois destinos.

No trecho a seguir, identificamos uma analogia com duas personagens: “Uma senhora de nome Ana Belona queria/ ser árvore por ter gorjeios. Ela falou que não/ queria moer solidão...” A primeira, Ana Bolena (1501/1507-1536), que, por mil dias chegou a ser rainha da Inglaterra, mas acabou sendo desprezada pelo rei, acusada de incesto com seu irmão, foi presa e, em seguida, executada. Há um poema que supostamente Ana Bolena teria escrito enquanto esteve presa na torre cujo título é “O death! rock me asleep”, cuja tradução seria algo próximo de “Ó morte, embale-me dormindo”. A Ana apresentada pelo poema barreano não queria “moer” solidão. Em português brasileiro é muito comum a expressão “remoer” algo que aconteceu ou um sentimento, como sinônimo de pensar demais sobre o assunto, não ser capaz de esquecer-lo ou de perdoá-lo. Dessa forma, “moer solidão”, pode estar associada a esse remoer ou, ainda, mais literalmente, possamos pensar em moer como um trabalho que Ana não quer mais exercer. E que a morte acaba por findar, conforme roga em seu suposto poema. Há ainda uma deusa da mitologia romana, Belona, símbolo da guerra, mas Ana Belona parece estar mais associada à primeira figura por não aceitar a solidão e por ser ela também a figura cujos desejos se materializam por meio da poesia.

Assim, é na poesia que os habitantes do Desprezo conseguem alçar voos ou vergar ao chão, como quem retorna à Natureza. Mas há, ainda um último homem, cuja dor acabou sendo maior que a Poesia:

[...] Tinha um homem com
o olhar sujo de dor que catava o cisco mais
nobre do lugar para construir outra casa. Não
sei por quê aquele homem com olhar sujo de dor
queria permanecer no Desprezo. Eu não sei
nada sobre as grandes coisas do mundo, mas
sobre as pequenas eu sei menos. (BARROS, 2008, p. 89)

O eu-lírico, essencialmente moderno, assume sua insuficiência enquanto poeta diante da situação do homem com o olhar sujo de dor. Isso revela que a poesia não servirá para remediar todas as dores, mas permitirá, dentro de algumas pessoas, que sejam ressignificadas por meio de uma estratégia estética.

Nos poemas de Baudelaire, que analisaremos a seguir, certa Natureza aparece associada ao Mal. Veremos que o dia está ligado à luz, à clareza na visão, à vida cotidiana, mas a noite se oferece como mistério, como um lado obscuro de uma Natureza opressora para o ser humano comum, mas fértil para o poeta.

Em “Le Crépuscule du soir”, o vigésimo segundo poema de *Le spleen de Paris*, o eu-lírico expõe a ambiguidade da noite:

Le jour tombe. Un grand apaisement se fait dans les pauvres esprits fatigués du labeur de la journée ; et leurs pensées prennent maintenant les couleurs tendres et indéçises du crépuscule.

Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d’une foule de cris discordants, que l’espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d’une tempête qui s’éveille.⁴⁹ (BAUDELAIRE, 2016, p. 60)

Se, por um lado, a noite representa o momento de descanso para aqueles que estão cansados do trabalho exercido durante o dia e que encontram repouso nesse período, para os loucos no alto da montanha, trata-se de um momento de agitação e perturbação. O poeta se encontra entre a sobriedade e a loucura. Está em casa, mas também ele é atormentado pelas imagens produzidas a partir do som desconexo que escuta: “une foule de cris discordants”, mas que ganham uma “lúgubre harmonie”. A estranha Beleza que o poeta enxerga no caos faz com que a gritaria soe aos seus ouvidos como algo harmonioso. Não se trata da Beleza própria de uma Natureza permeada pelo Belo, na concepção de Boileau, mas que se assemelha a fenômenos perigosos e temidos como “la marée qui monte” ou a “tempête qui s’éveille”. Assim, o poeta aprecia o espetáculo da oposição entre duas esferas. De um lado, o lar burguês, aconchegante e seguro, que simula o abrigo da dita normalidade à qual ele, definitivamente não parece pertencer, do outro, aqueles humanos que atravessaram certos limites da consciência e se encontram presos nesse outro lugar de incompreensão. O poeta está no meio: “[...] et, le soir, en fumant et en contemplant le repos de l’immense vallée, hérissée de maisons dont chaque fenêtre dit : « C’est ici la paix maintenant ; c’est ici la joie de la famille ! » je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l’enfer.”⁵⁰.

Os elementos da Natureza, o sol, a lua, as estrelas, vistos da perspectiva do poeta causam efeitos contrários para o homem comum e para o poeta:

La nuit, qui mettait ses ténèbres dans leur esprit, fait la lumière dans le mien ; et, bien qu’il ne soit pas rare de voir la même cause engendrer deux effets contraires, j’en suis toujours comme intrigué et alarmé.

O nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal d’une fête intérieure, vous êtes la délivrance d’une angoisse ! Dans la solitude des plaines, dans les

⁴⁹ “O dia cai. Uma grande serenidade se faz nos pobres espíritos, fatigados pela labuta do dia; e seus pensamentos assumem agora as cores gentis e indecisas do crepúsculo. // Contudo, do alto da montanha chega a minha sacada, através das nuvens transparentes da noite, um grande uivo, composto de uma multidão de gritos discordes, que o espaço transforma numa lúgubre harmonia, como a de uma maré que sobe ou de uma tempestade que desperta. (2020, p. 50)

⁵⁰ ““Aqui reina a paz, aqui reina a felicidade da família!”, eu posso, quando o vento sopra lá de cima, embalar meu pensamento, pasmo diante dessa imitação das harmonias do inferno.” (2020, p. 50)

labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté !⁵¹ (BAUDELAIRE, 2016, p. 61)

Assim, as escolhas lexicais acompanham essas oposições, como por exemplo o par “ténèbres” e “lumière”; “ténèbres” associado, no interior do eu-lírico, à palavra “fête”, ou ainda ao livramento de uma angústia. O dia oprime o poeta. As atividades cotidianas são o seu carrasco. Mas a noite está carregada de estrelas, “Explosion de lanternes”, “feu d'artifice de la déesse Liberté”. A noite, para o poeta, é sinônimo de libertação pela Beleza. A mesma temática aparece no poema “À une heure du matin”, em que o eu-lírico expõe de maneira exacerbada essa oposição.

Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre ! Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de sa nuit, les feux des candélabres qui font des taches d'un rouge opaque sur les dernières gloires du couchant, les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient, imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelles de la vie.⁵² (BAUDELAIRE, 2016, p. 61)

O crepúsculo aparece, então, como uma metáfora dos “sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme”. Como se a Natureza se tornasse a representação artística dos sentimentos humanos, o poeta a enxerga e nela encontra, paradoxalmente, certo acolhimento. Não por ser amigável e compreensiva, mas por permitir-se o reconhecimento nessa paisagem pouco luminosa.

No poema “La belle Dorothee”, vigésimo quinto poema do *Spleen de Paris*, essa inversão dos elementos naturais também aparece.

Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.

Cependant Dorothee, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante et noire. (BAUDELAIRE, 2016, P. 67)

⁵¹ “[...] A noite, que lançava trevas no espírito de ambos, lança a luz no meu; e, embora não seja raro ver uma mesma causa engendrar dois efeitos contrários, não deixo nunca de ficar um tanto intrigado e alarmado. // Ó, noite, ó, treva refrescante! Tu és para mim o sinal para uma festa interior, a redenção de uma angústia! Na solidão das planícies, nos labirintos pedregosos de uma capital, tu és – cintilar das estrelas, explosão de lanternas – o fogo de artifício da deusa Liberdade!” (2020, p. 51)

⁵² “Crepúsculo, como és doce e gentil! As luzes róseas que ainda se demoram no horizonte, como num agonizar do dia sob a opressão vitoriosa da noite, os fogos dos candelabros que formam manchas de um vermelho opaco sobre as últimas glórias do poente, as pesadas cortinas que uma mão invisível arrasta das profundezas do Oriente imitam todos os sentimentos complicados que lutam no coração do homem nas horas solenes da vida.” (2020, p. 51)

Se por um lado, a noite acolhe o eu-lírico, por outro, o Sol torna-se um grande símbolo de opressão. A paisagem que se apresenta é diurna e estival. A luz solar é descrita por ele como “droite et terrible”. O sol reprime os movimentos, o mundo “fait la sieste” e, para o poeta, o sol aniquila pouco a pouco os viventes. Mas Dorothée é “forte et fière comme le soleil” e apresenta-se mais do que como a única pessoa, mas a única vivente sob o Sol. Nesse poema, uma tela é pintada com a imagem de uma mulher brilhante, sob a imensidão sublime do azul. O eu-lírico, seu observador, está extasiado pela imagem da mulher que é deusa e Arte: “De temps en temps la brise de mer soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et superbe ; et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l’Europe enferme dans ses musées”. Mas essa Beleza que Dorothée representa, como uma força da Natureza regida pelo sol, assusta o eu-lírico, justamente porque para ele, a clareza não é um recurso.

Ao contrário do homem deslocado de seu entorno, que não acha possível encontrar felicidade em sua época, Dorothée não se esconde na noite, mas é livre e marcha contente sob a luz do dia. “Car Dorothée est si prodigieusement coquette, que le plaisir d’être admirée l’emporte chez elle sur l’orgueil de l’affranchie, et, bien qu’elle soit libre, elle marche sans souliers.”⁵³ O eu-lírico não compreende a motivação de Dorothée, que encarna a própria Beleza e desfila “belle et froide comme le bronze”, “À l’heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord”⁵⁴. O poeta é o cão que não morde, mas que é mordido, um cão passivo, oprimido, quase domesticado. O cão⁵⁵ carrega, também, em francês, a conotação

⁵³ “Pois Dorothée é tão prodigiosamente faceira, que o prazer de ser admirada leva a melhor sobre o orgulho da liberta, e, mesmo sendo livre, ela anda sem sapatos.” (2020, p. 56)

⁵⁴ “À hora em que mesmo os cães gemem de dor sob o sol que os morde, qual poderoso motivo faz andar assim a preguiçosa Dorothée, bela e fria como o bronze?” (2020, p. 56)

⁵⁵ Segundo o Tlfi, *Trésor de la langue française* em sua versão online :[...] [Aspect moral : défauts] (*Être*) bête, fou comme un jeune chien.
— [En parlant d’une chose pénible, excessive ou d’un être détestable] *Chienne de vie! un caractère de chien, un métier de chien. Quel chien de voleur!* (CHAMFORT, *Caractères et anecdotes*, 1794, p. 96). *Cette chienne de politique* (BERNANOS, *Lettres inédites*, 1906, p. 1736). *Je me donne un mal de chien pour te faire plaisir* (PAGNOL, *Fanny*, 1932, I, 1^{er} tabl., 1, p. 11).

[...] *Être, se faire le chien de qqn.* Être réduit à un état de dépendance vis-à-vis de quelqu’un ou se mettre dans cette situation. *Que m’importe De n’être que le chien couché devant ta porte* (HUGO, *La Légende des siècles*, La Paternité, t. 4, 1877, p. 690)

[...] [P. réf. au caractère pénible de la vie des chiens] *Parler à qqn comme à un chien, traiter qqn comme un chien.* Avec le plus profond mépris. *C’est là [au collègue] que je l’ai vu [mon père] essayer en cachette des larmes (...) quand le proviseur lui parlait comme à un chien* (J. VALLÈS, *Jacques Vingtras*, Le Bachelier, 1881, p. 346).

[...] *Mener une existence de chien errant* (REIDER, *Mlle Vallantin*, 1862, p. 36).

da miséria ou do mau-caráter.⁵⁶ Seja ele tanto um quanto outro, é Dorothée é quem age sobre esse homem.

O eu-lírico elabora hipóteses sobre a casa de Dorothée e sobre o que é que motiva a mulher a deixar seu posto inicial, a casa, descrita como absolutamente aconchegante:

Pourquoi a-t-elle quitté sa petite case si coquettement arrangée, dont les fleurs et les nattes font à si peu de frais un parfait boudoir ; où elle prend tant de plaisir à se peigner, à fumer, à se faire éventer ou à se regarder dans le miroir de ses grands éventails de plumes, pendant que la mer, qui bat la plage à cent pas de là, fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone accompagnement, et que la marmite de fer, où cuit un ragoût de crabes au riz et au safran, lui envoie, du fond de la cour, ses parfums excitants ?⁵⁷ (BAUDELAIRE, 2016, p. 68)

Os elementos naturais servem à bela Dorothée. O eu-lírico imagina em sua casa as flores, uma casa simples, mas harmoniosamente arrumada, e o mar cujas ondas produzem um som que embala os pensamentos da moça humilde. Dorothée embora seja portadora de sensualidade, é pura. Sua morada está tão próxima do mar que é ele mesmo quem se curva aos seus desejos. E há também o cheiro de açafrão que o eu-lírico imagina que perfume sua casa. Dorothée é exótica estimulante aos cinco sentidos do eu-lírico, além de sensual é também sensorial, por isso é mais que humana: é uma estátua de bronze que busca um outro metal para salvar sua irmã.

Dorothée est admirée et choyée de tous, et elle serait parfaitement heureuse si elle n'était obligée d'entasser piastra sur piastra pour racheter sa petite sœur qui a bien onze ans, et qui est déjà mûre, et si belle ! Elle réussira sans doute, la bonne Dorothée ; le maître de l'enfant est si avare, trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus !⁵⁸ (BAUDELAIRE, 2016, p. 68-69)

Ao final do poema, fica ainda mais explícito o embate entre Natureza e Cultura, em que Dorothée representa um passo à frente na reconciliação humana com a Natureza. “La bonne Dorothée”, não vive em Paris, mas imagina as moças da cidade grande: “Infailliblement elle le priera, la simple créature, de lui décrire le bal de l’Opéra, et lui demandera si on peut y aller pieds nus, comme aux danses du dimanche [...] ; et puis encore si les belles dames de Paris sont

⁵⁶ Segundo a definição de chien no *Nouveau Le Petit Robert Dictionnaire de la langue française* : “éprouver un mal de chien”; [...] “une vie de chien”; Terme d’injure. **canaille**.

⁵⁷ “Por que saiu de sua casinha tão graciosamente arrumada, onde as flores e as esteiras formam, a preço tão módico, uma perfeita alcova, onde ela tanto se compraz em se pentear, fumar, espaiar-se ou se olhar no espelho de seus grandes leques de plumas, enquanto o mar, que vem se quebrar na praia a cem passos dali, forma um poderoso e monótono acompanhamento a seus devaneios indecisos, enquanto a marmitta de ferro, em que ferve um cozido de caranguejos com arroz e açafrão, exala do fundo do pátio seus perfumes excitantes?” (2020, p. 57)

⁵⁸ “Dorothée é admirada e festejada por todos, e seria perfeitamente feliz se não fosse obrigada a juntar piastra por piastra para resgatar a irmã mais nova, que já tem seus onze anos e que já é tão madura e tão bela! Ela há de conseguir, a boa Dorothée; o dono da menina é tão, mas tão avarento, que não compreende outra beleza senão a dos escudos.” (2020, p. 57)

toutes plus belles qu'elle”.⁵⁹ Sendo boa, bela e justa, como em Platão, não pode habitar uma cidade como Paris, mas ocupa um lugar de antítese: um vilarejo litorâneo. No entanto, mesmo nesse local em que possa viver sem a opressão da lógica que rege os grandes centros urbanos, a moça já está submetida a fazer o que pode para ganhar dinheiro e fazer justiça em relação à irmã. Talvez seja esse o motivo de Dorothée ainda poder desfilar à luz do dia, em um tempo aparentemente mais lento, em completa oposição à cidade. Mas o eu-lírico se angustia porque com a expansão das cidades, Dorothée está próxima de perder a liberdade da qual é, neste poema, o símbolo.

Conclusão

Conforme vimos ao longo das análises, o conceito de Natureza pode ser múltiplo e ora se confundir com a Origem, ora com a Paisagem, ou ainda com a Cultura. A Natureza ocupa, então, um espaço central em nosso imaginário e por estar no limiar do que antecede ao homem e, ao mesmo tempo, ser a fabricação de um fruto do imaginário humano, ela ocupa um lugar semelhante ao da linguagem em estado de Poesia. Isso significa que a Poesia também vem representar esse elo entre o nosso eu-bicho e o nosso eu-pensante e criador, entre nossa força de Natureza e nossa força criativa, capaz de modificar o que julgamos natural por meio da invenção. A Poesia, não apenas como gênero literário, mas enquanto visão de mundo, revela a ambiguidade de nossa espécie. É por isso que, nela, o homem encontra a caverna que pensou ser mais segura, ou o seu contrário: o perigo que faz viver outras vidas dentro de uma mesma vida, que faz a mensagem se esvaziar de um sentido para abarcar todas as suas possibilidades.

A Natureza, bem como a Poesia, não é boa nem má. Está alheia às dicotomias humanas, ultrapassa qualquer limite porque está em constante mudança. Por ser movimento, jamais será capaz de se fixar a qualquer pressuposto. O poeta é o ser que percebe que essa Natureza que produz o espetáculo da putrefação é a mesma que no poema “Mundo renovado” resulta em cogumelos, ou que em “Cavalo morto” é, ao mesmo tempo, húmus e uma flor que guarda certa melancolia: é um nascer e morrer constantes, se é que qualquer coisa morre de todo ao ver sua matéria metamorfoseada em outra.

Em “*Any Where out of the world*”, a alma do poeta representa o seu duplo, com quem duela em prol da imaginação. Ela tem sede de inventar um paraíso e que ele esteja,

⁵⁹ “Infalivelmente ela pedirá, criatura simples, que lhe descrevam o baile da Ópera, perguntará se poderia ir descalça, como se vai às danças de domingo [...] ou ainda se as belas damas de Paris são todas mais belas que ela.” (2020, p. 57)

necessariamente, fora do mundo ordinário: é a palavra que se rebela contra a informação, que se deleita no Mal ou no Bem – e O Bem parece estar sempre ancorado por uma paisagem natural e, de preferência solar. O mesmo acontece em “*L’invitation au Voyage*”, em que esse espaço edênico é materializado pelo mito da Cocanha, ou ainda no poema “*Les foules*”, em que o eu poético, *flâneur*, encontra-se na solidão das multidões, na medida em que, feito a rã de Manoel de Barros, propõe uma apropriação de novas perspectivas para a construção de um espaço poético sempre encostado em uma certa paisagem natural. Paisagem esta idealizada, sim, conforme vimos nos textos abordados, como o de Anne Cauquelin, mas ainda assim, propondo reestabelecer laços com a Origem.

Pode ser que essa busca pela Natureza realmente remonte a um sonho caçador-coletor de encontrar um lugar fixo, conforme o que foi dito por Franco Júnior em seu estudo sobre o mito da Cocanha, mas o poeta moderno está em busca de mais do que isso. Em Baudelaire, essa expectativa de habitar um *au-delà*, sempre ainda por ser conquistado por meio da escrita, vem junto a um desejo de sentir-se confortável com o seu Bem, seu Mal, e todos os matizes desse entremeio. Em Barros, busca-se também a Natureza em sua integralidade, talvez até de maneira mais simbiótica, como se a Poesia fosse ela mesma uma Natureza-signo, em que o “rio” está a um passo de tornar-se “réu”.

II

Infâncias⁶⁰

2.1 O paradigma da infância

A ideia de infância, partilhada entre os ocidentais, parece estar constituída por uma série de histórias compartilhadas e que, ao longo da trajetória da humanidade foram sendo coladas umas às outras, formando um mosaico. Parte-se, aqui, de um plano individual e chega-se a um outro de caráter coletivo: o conceito de infância. Por exemplo, ao nos lembrarmos de uma mesma história, é possível constatar que outras pessoas, sejam elas protagonistas ou coadjuvantes naquela situação lembrada, possuem uma versão da narrativa norteadas por alguns elementos em comum, mas também permeada por outros vieses ou detalhes diferentes entre si. Cada uma dessas perspectivas se reconhece na mesma história, mas possui nuances que, por vezes, causam uma mutação nos rumos da mesma história. De modo que, embora a narrativa permaneça essencialmente a mesma, ela se apresenta de formas substancialmente difusas. Uma boa ilustração dessas perspectivas plurais sobre um mesmo acontecimento é a do filme *Rashômon* (1950), dirigido por Akira Kurosawa.

A história do filme, resumidamente, traz três personagens abrigados no Portão de *Rashômon* e, enquanto permanecem lá para protegerem-se de uma tempestade, um deles inicia um relato sobre um julgamento que assistira anteriormente. Trata-se de um bandido que estuprou uma mulher e assassinou seu marido. Por meio da memória de suas versões da história, diversas testemunhas relatam seus pontos de vista sobre o caso e eles apresentam-se muito diferentes entre si. O termo “*rashômon*” ficou tão conhecido que, depois do filme, passou a designar um evento em que é impossível retornar ao fato como ele teria realmente acontecido, pois a divergência nas nuances do relato conferem a ele características muito divergentes na composição do todo. Forma-se uma imagem costurada, uma peça em mosaico, da qual nos afastamos para enxergá-la inteiramente e nos aproximamos para atentar sobre cada diferença

⁶⁰ Parte deste capítulo foi publicada pela *Confluenze: Rivista de Studi Iberoamericani* sob o título de “Algumas manifestações da temática da infância em poemas de Charles Baudelaire e Manoel de Barros”, cujas referências são:

Sales, Janaina Jenifer de. Some manifestations of the theme of Childhood in poems by Charles Baudelaire and Manoel de Barros. *Confluenze-rivista Di Studi Iberoamericani*. Bologna: Univ. Studi Bologna, Almadl Journals, v. 14, n. 1, p. 598-622, 2022. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/237678>>.

entre uma peça e outra e que, no entanto, levam a uma compreensão homogênea, como a obra “The bearer Irma”, do artista plástico brasileiro Vik Muniz:



The Bearer Irma, de Vik Muniz (2008). Obra realizada no lixão de Gramacho, baixada do Rio de Janeiro. O projeto deu origem ao documentário Lixo extraordinário.

Em sua obra *A poética do devaneio*, Gaston Bachelard (1986) inicia o terceiro capítulo da obra, traduzido como “Os devaneios voltados para a infância”, afirmando que, quando nos lembramos do que chamou de “vida primitiva”, nós nos deparamos com diversos fragmentos de uma narrativa contados segundo a perspectiva do outro. Trata-se de uma coletânea de histórias que, reunidas em torno de um mesmo nome, formam uma unidade a que chamamos nossa infância. No mesmo capítulo, ele dirá que nossa memória da infância está misturada à imaginação, bem como às narrativas de diversas pessoas em torno do eu, portanto, pode-se dizer que a memória não é pura, mas uma mistura do que realmente nos recordamos, daquilo que imaginamos e de uma dose de poesia, afinal toda narrativa é também invenção de uma realidade e elaboração linguística.

Partindo de tal pressuposto, é possível ainda pensar que, não havendo ponto zero de uma realidade vivida, afinal a apreensão dela parte de uma individualidade, que vai se somando a diversos outros pontos de vista sobre um mesmo fato localizado no passado, a memória, não só da infância, mas sobretudo essa memória mais distanciada na linha temporal, é invenção poética, na medida em que se mostra capaz de transfigurar a essência de um evento passado. Bachelard afirma que a criança é sozinha em sua imaginação e que essa solidão permite que ela sonhe: a criança é mestra de seus próprios devaneios e é nesse ponto que se assemelha ao poeta.

Na vida adulta, segundo Bachelard, ao lembrar-se das experiências infantis, o adulto se desprende de seu local de pragmatismo e se permite acessar um outro espaço que nunca deixou de existir. Ao recordar a infância, falar sobre ela, o adulto não desperta somente elementos de sua própria memória, mas traz de volta ao jogo o elemento lúdico e sonha acordado. Para Bachelard, a tese defendida é a de que existe um laço com a infância que jamais se desata, mas que, na vida adulta, costuma ficar adormecido e é preciso despertá-lo de vez em quando. Ele diz: “A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginá-la temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária.” (BACHELARD, 1996, p. 94)

Tal processo de fazer despertar a infância e a capacidade de sonhar não reside somente nos nossos próprios relatos sobre a nossa infância, mas nas representações artísticas e, neste trabalho, destacamos os poemas que trazem à tona perspectivas sobre ou da infância, eles todos cumprem papel fundamental nessa experiência. Esses registros de infância compartilhados são, para o autor, registros do que chamou de “infância permanente” (BACHELARD, 1996, p. 85). Para diversos pensadores, que se enquadram dentro da fenomenologia, a ideia de uma infância coletiva é cultivada. Em Dufrenne (1980), por exemplo, citado quando traçamos uma ideia de Natureza, a infância aparece como uma forma ideal que remete à origem. Ela seria uma maneira

possível de atravessar o tempo e o espaço e chegar a um ponto primeiro, onde tudo o que conhecemos estaria ainda em construção, até mesmo a linguagem. O autor retoma a ideia da “criança de ouro”, explorada nas mitologias grega e romana e que também remonta a uma ideia de fundação do mundo. É possível encontrar na mitologia japonesa, por exemplo, a ideia dessa super criança na lenda de *Kintarō*. Trata-se de um “menino de ouro”, capaz de compreender a língua dos animais, ligado aos elementos da Natureza, ele cresce dentro da floresta, em harmonia com suas forças, para, na idade adulta, tornar-se um valente e muito conhecido samurai. Até hoje comemora-se o dia de *Kodomo-No-Hi*, Dia dos Meninos, entregando às crianças bonecos de *Kintarō*, a fim de inspirar sua bravura.

Como nossas experiências individuais nem sempre aproximam-se do ideal de infância, embora nossas memórias sejam frequentemente revisitadas com saudosismo e de forma romantizada, a relação com a representação artística da infância vem suprir, segundo Bachelard, nossa necessidade de retorno à origem. Para o autor, tal necessidade nos atinge em todas as fases de nossas vidas e, talvez por esse motivo, a representação dessa fase seja tão expressiva nas artes. O autor ainda afirma que, ao sonharmos a lembrança, tudo para a criança à qual retornamos é maior, tanto em perspectiva como também metaforicamente: maior em relação ao que enxerga o adulto acordado. A grandeza do mar visto pela primeira vez acaba, então, por produzir uma imagem referência do mar. E dessa forma, Bachelard diz que “é assim que a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas.” (1996, p. 97) Podemos acrescentar que até mesmo a linguagem é maior para a criança que experimenta diversas acepções de uma mesma palavra para testar seu uso, para brincar com o som, para inventar e, muitas vezes, para tirar as palavras de seu lugar de conforto quando, propositalmente ou não, ela renomeia certos objetos.

Em *A linguagem e o pensamento das crianças* (1973), Jean Piaget complementa o que se construiu até este ponto do texto em relação ao uso das palavras por parte das crianças. O autor aponta que a criança, no ato da fala, não está simplesmente expressando pensamento, ou ainda, “traduzindo” aquilo que pensa, mas antes, evocando o poder encantatório contido nas palavras, como se ao descrever verbalmente suas ações, as palavras exercessem uma força motriz sobre elas.

Acredita-se que as primeiras palavras humanas surgiram derivadas de gritos em situações de ação, como por exemplo durante a caça. Por este motivo, a palavra está, a princípio, ligada à ação. Piaget exemplifica usando o ato sexual, que para ele é induzido pelo que chamou de “gritos de amor”. Assim, todas as palavras que estão de alguma forma ligadas ao ato sexual possuem um “poder emotivo imediato”, e isto revelaria, segundo nossa interpretação, um poder

encantatório de certas palavras. Dessa forma, povos primitivos acreditavam que a palavra e o objeto que ela designa experimentavam uma espécie de simbiose, de modo que, ao evocar uma palavra, parte de sua designação se faria também presente. Neste sentido é que, ao interpretar as palavras de Piaget, falamos sobre um poder encantatório.

Se a palavra, a priori, não se distingue daquilo que deseja exprimir, se está ligada ao ato, seja ele sexual, de caça, ou, conforme o exemplo citado na obra, ao ato da amamentação, ao exercer a vocalização o bebê, como um prolongamento do movimento de sucção, clama pela mãe, pelo seio, pelo leite. Ao não encontrá-lo de imediato, a própria pronúncia de “mamã”, “mamá” e suas variações, criam, segundo o estudo citado por Piaget e conduzido por Madame Spielrein, uma alucinação que satisfaz temporariamente seu desejo pela presença da mãe, que é também o próprio alimento. Assim, quem satisfaz a necessidade fisiológica da alimentação é a antes a palavra nutritiva: mamãe, que é também mamá, se faz presente metonimicamente, quase como Cristo que, feito pão, é dado ao homem como alimento de sua fé. Embora em atos religiosos o poder da imaginação e da criação poética estejam presentes, a linguagem adulta do cotidiano segue amputando os braços das palavras, a fim de torná-las cada vez mais objetivas.

Bachelard toma como ilustração de seu pensamento o romance de Karl Philipp Moritz, “Anton Reiser”, em que o próprio autor afirma que a infância seria um “vínculo imperceptível” capaz de nos manter ligados a “estados anteriores” (1996, p. 107), ou seja, uma maneira de manter o cordão umbilical com a Origem. Além disso, recorre também a Novalis para salientar que a infância seria um estado de inúmeros nascimentos, partindo de sua frase “Todo começo efetivo é um segundo momento.” Para que melhor compreendamos a ideia apresentada por Bachelard bastaria, no entanto, que resgatássemos indagações de crianças próximas a nós, ou até mesmo, as nossas próprias no período da infância. O olhar inaugural sobre o mundo é genuinamente infantil e a poesia resgata no cuidado em fugir ao ordinário, tanto das imagens quanto das construções linguísticas, este espaço das primeiras experiências, que remontam, de forma ancestral, às primeiras experiências humanas sobre a Terra. Na obra de Manoel de Barros, por exemplo, a poeta e pesquisadora portuguesa Patrícia Lino (2019) aponta para três caminhos que o poeta trilha em direção à fusão entre homem e natureza, que a autora poeticamente intitulou como o conceito do “Homem-Árvore”, sempre calcado no alcance da Morte e da Origem. O primeiro movimento seria o do homem que se inclina ao chão, ou seja, que morre; o segundo, aquele do idiota, apresentado como um alcance impossível da origem, partindo então para a criança ou para o Idiota Social, de modo que tanto um quanto o outro sejam representantes de um caminho possível até a Origem.

Bachelard evoca, ainda, um segundo arquétipo para referir-se à infância: o poço. Afirma que “A infância é o poço do ser.” (p. 109) A imagem traz ao espírito a ideia de profundidade, a profundidade do ser. Além daquilo que se esconde e que guarda a água potável da vida, elemento essencial. Em outro momento no texto, Bachelard nos apresenta um pensamento sobre o que chamou de “infância imóvel”. Trata-se de do deslocamento da lembrança em relação ao tempo cronológico. A lembrança que envolve a criança de ouro rememorada, personificada pela criança que fomos, não está atrelada a uma data. Isto acontece pois, para o autor, a lembrança se cria na imagem. É por este motivo que o poeta é capaz de nos devolver à infância. Para o autor, partindo do conceito de “lembrança pura”, elaborado por Bergson, em oposição à “lembrança inútil”, ele afirma que o devaneio está calcado sobre a “lembrança inútil”, capaz de nos arrancar da realidade e nos colocar “à margem da vida”, o que, aqui, interpreta-se como uma vida consciente. E é esta, justamente, a diferença entre o devaneio e o sonho, para Bachelard. Ele diz:

Numa filosofia dialética do repouso e do ato, do devaneio e do pensamento, a lembrança da infância afirma claramente a utilidade do inútil. Ela nos dá um passado ineficaz na vida real, mas que de súbito se vê dinamizado nesta vida, imaginada ou reimaginada, que é o devaneio benéfico. Na idade do envelhecimento, a lembrança da infância devolve-nos aos sentimentos finos, a essa “saudade risonha” das grandes atmosferas baudelairianas. (BACHELARD, 1996, p. 110)

A criança, estática no passado, se lembra e admira a si mesma, segundo o autor. Trata-se de um estado de contemplação que se afasta das medidas convencionais e assume como marcação temporal uma estação do ano, por exemplo. O tempo da memória contempla o presente da lembrança. Ela, por sua vez, se concretiza quase que em um estado meditativo em que o ser se é, assume-se, para lembrar a frase de Octávio Paz. Para Bachelard, ao retornarmos à infância buscando pela origem, acabamos por ultrapassá-la.

A poesia japonesa, por exemplo, utiliza-se deste recurso, chamado de *kigo*. Trata-se de uma prática muito recorrente entre os haicaístas, que, inclusive, também foi incorporada na forma ocidental do *haikai* ou *haiku*, de realizar uma marcação temporal por meio de um elemento que permita identificar a estação do ano em que o poema foi escrito. Não se trata de uma poesia da memória, necessariamente, mas certamente colhida em memórias. Bachelard, no capítulo abordado, nos mostra como a lembrança das estações baseia-se em primeiras experiências sensoriais ligadas à infância: estabelece-se o que chamou de “estação total”, uma lembrança-base que geralmente nos vêm à cabeça quando pensamos sobre o que é verão, inverno, primavera ou outono. Pode-se, assim, concluir que a memória da infância está diretamente relacionada à admiração primeira da criança em relação à Natureza. Acrescenta-se

aqui a ideia do espanto. A criança é um ser que se espanta e o poeta desempenha o papel de novamente espantar-se, mas agora diante de algo já conhecido. Bachelard afirma que a criança é um ser envolvido em suas próprias fábulas e que a criança atemporal é o único caminho que nos leva ao fabuloso. Para atingir tal estado, é preciso, antes, “trocar a percepção pela admiração” (1986, p. 113), ou seja, espantar-se.

2.2 Natureza, Memória & Infância

Segundo Dufrenne (1980), a lembrança, em si, não constitui um ‘a priori’, mas o ‘a priori’ é, em certas lembranças, uma qualidade que a especifica. Diz ainda que tal qualidade é de caráter ontológico, uma vez que “evoca a relação primitiva do homem com a Natureza como ‘fundo’ (chão): ela nos traz o sentimento do original, daquilo que, na memória, é mais antigo que toda a memória.” (1980, p. 127) Ou seja, a memória cumpre o papel da tentativa de remontar ao passado original, e isso justificaria que os eixos temáticos levantados por este trabalho encontrem-se atrelados à Infância, à Natureza e, até mesmo, à Metalinguagem. A primeira como uma tentativa de acesso às primeiras impressões, que seriam compartilhadas com as do primeiro humano que pisou na Terra. A segunda, por ser construída sobre a ideia da não-fabricação, daquilo que preexiste ao humano. A terceira como uma espécie de resgate às primeiras formas de comunicação, ligadas à uma visão mitológica, que buscava conceituar de forma mágica os fenômenos. Trata-se de uma linguagem inaugural, que o poeta busca simular, contando com seu estado de insuficiência vindo de certo veio moderno. Ele diz que a origem designa uma lugar e uma época, que seriam o do nascimento, em relação ao qual sentiríamos certa nostalgia jamais abandonada. Há, segundo Dufrenne, uma impressão de estarmos “separados e subtraídos do nada” (1980, p. 127), de modo que não podemos deixar de “ser-estar no mundo” (1980, p. 127).

Ainda que o sentimento de estar ou de ser no mundo seja muito forte, convivemos também com a incapacidade de designar a nossa própria origem e a angústia decorrente deste fato. Talvez seja este o ponto que faça com que estejamos há tanto tempo fascinados pelo grau zero de nós mesmos. Dufrenne diz que o que chama a atenção no passado é o “fond”, a essência de onde todos nós surgimos e nós só podemos vislumbrá-la a partir de nosso próprio olhar, ou da criança que fomos. Mas a criança a que se refere é uma criança inventada, pois em nossa memória só essa criança seria possível. Para o autor, nós a inventamos, como a idade de ouro dos mitos. “Trata-se de uma criança impessoal, o paradigma da infância, tão evocado por

Bachelard, na incitação da poesia. Memória imaginária à qual, sem espanto, Jung atribuiu um inconsciente coletivo.” (1980, p. 128) Na citação evocada por Dufrenne para este momento do texto, Jung diz que o imaginário, quando se junta com a memória, cria o que ele chamou de “poesia da lembrança”, que seria uma das nossas primeiras obras de arte, bem como a voz. Na poesia, a ideia da criação como experimentação ou descoberta do mundo, de uma forma de enxergá-lo e de decifrá-lo, atrai os poetas que, ao exercerem o desregramento dos códigos, simulam uma espécie de reestreia de sua presença no mundo, bem como uma reinauguração de seu entorno.

Para Dufrenne, algumas imagens da infância são conservadas pela memória e podem ser acessadas para que se escrevam memórias, para uma autoanálise, mas é preciso levar em conta que nem toda memória que possuímos é genuinamente nossa, conforme já observamos na obra de Bachelard. Além disso, seguindo na procura por construir sentido a partir de memórias, nós conferimos a elas uma dose de presente. Ele diz:

Mas há uma outra forma de explorar estas lembranças, indo até mais embaixo no passado em vez de subir em direção ao presente, seguindo a inclinação do devaneio: a criança que fomos, substitui-se por outra exemplar, uma essência que não é mais singular da criança. Esta criança não tem mais necessidade de sê-lo, ela pode ser este homem-criança que, no devaneio do filósofo, precede ou substitui os primitivos que o etnólogo descobre. Ela é, antes de tudo, o testemunho de uma infância do mundo, do momento sem idade, em que o “fond” se ilumina e torna-se mundo sob o olhar humano.⁶¹ (DUFRENNE, 1980, p. 128-129)

A ideia de um *a priori* da memória está associada à ideia de uma Natureza original. Dufrenne afirma que deste momento primeiro, no qual a memória do mundo está estruturada, não há lembrança ou reconstituição, mas que esse momento permite a criação de imagens de um passado fabuloso. O *a priori* seria, então, um pressentimento de que este momento primeiro existe e ele passa a ser evocado todas as vezes em que se fala da infância, da idade de ouro, da inocência ou da ancestralidade. Para o autor, quando os filósofos abordam tais temas, eles tocam na relação fundamental que se estabelece entre o homem e o ‘fond’, uma preexistência da Natureza em relação ao homem. Ele diz: “Esta Natureza não se deixa conhecer, mas ela deixa entrever sua anterioridade: e o ‘a priori’ da memória é a consciência virtual, - não o saber, mesmo o virtual, do ‘fond’, mas a consciência de sua existência.” (1980, p. 129) O autor diz que a marca ambivalente da memória dos tempos primeiros, sua ambiguidade é o que atesta seu

⁶¹ Há citações do texto original que não conseguimos recuperar, pois foram consultadas em Microficha nas dependências da Bibliothèque Nationale de France (BNF), com equipamento específico, devido à indisponibilidade do livro impresso, na época do estágio doutoral realizado na Sorbonne Université, em 2020. No entanto, sabemos que o livro foi reeditado pela Presses Universitaires de Caen, em 2021, mas até o momento, não o encontramos à venda no Brasil.

grau primitivo. Para ele, o imemorial é a condição do que pode ser lembrado, uma memória impessoal que permite ao sujeito que sua memória individual exista.

Bachelard ainda afirma que a criança que fomos, muitas vezes, quando entediada, envolve-se em uma calma melancolia que não se assemelha à do adulto. Trata-se de um estado de calmaria do espírito, em que a criança permanece contemplativa. Alguns poetas, em direção oposta à temperamentos mais vibrantes, nos devolvem, por meio de suas imagens, a esta “lembrança de estado” (1996, p. 125). Para ele, dada a imaterialidade dos eventos passados, dissolvidos no tempo e a impossibilidade do retorno corpóreo a este momento da vida, a infância é, no âmbito individual, um estado da alma. No âmbito coletivo, o autor enxerga a infância como um mitologema, segundo a visão de Károly Kerényi, estudioso da mitologia grega. Trata-se, se é que podemos estabelecer esta comparação, de um estado da alma social, pois ela nos colocaria em contato com o que chamou de “cosmos original”. Ele diz: “O menino-deus é o filho do mundo. E o mundo é jovem diante desse menino que representa um nascimento contínuo. Noutros termos, o cosmos jovem é uma infância exaltada.” (1996, p. 128).

Assim, Bachelard continua: “No devaneio que imagina lembrando-se, nosso passado redescobre a substância. Para lá do pitoresco, os vínculos da alma humana e do mundo são fortes. Vive então em nós não uma memória de história, mas uma memória de cosmos.” (1996, p. 114) Justamente por partir de uma realidade para recriá-la é que se pode dizer que o devaneio pessoal é enriquecido a partir de devaneios alheios e uma das formas mais comuns de se sonhar acordado, visitar outras realidades e, assim, ressignificar a nossa própria, é por meio da literatura. A invenção de novas infâncias se soma a nossa própria narrativa e, como não está comprometida com uma única verdade, o devaneio sobre a infância acaba somente por enriquecer nossa própria experiência infantil. Bachelard afirma que as lembranças da infância são relatos e que eles nos ajudam a constituir uma essência tanto pessoal, uma perspectiva sobre a composição de nós mesmos quanto uma essência universal, que remonta à origem do mundo. Por este motivo, ao lermos um poema que aborde o tema da infância, estamos sujeitos a ressignificar e a dinamizar nossas próprias experiências passadas. Se “recordar é viver”, sabemos agora que tais vivências não são puras e essa nossa história amarrada a tantas outras é que talvez confira à essa fase da vida, ora uma cor vibrante, a do ato de lembrar-se sem sombra de dúvidas, ora nos venha por meio de tons mais opacos, envolvidos em certo mistério, como se nos desse direito, a todos, ao conto de fadas particular.

2.3 A infância no século XIX

A infância é um conceito diverso - melhor seria pronunciá-lo no plural, então, “as infâncias”. Isto porque, conforme vimos para diversas reflexões no tópico acima, a infância pode representar uma ponte para a origem do mundo, enquanto infância universal; pode ser parte de um estado psíquico para o qual recorremos quando buscamos acessar nossas lembranças-base; pode ser um fenômeno mitológico e, portanto, abandonar seu caráter individual para ceder espaço ao imaginário coletivo. Além disso, a partir do século XIX, a infância passa a ser, sobretudo, um dado demográfico, uma vez que sua expressividade enquanto parte da população europeia só ganha corpo a partir deste período.

Em *Histoire de l'enfance en occident: du XVIII^e à nos jours* (1998), Carlo Corsini dedica um capítulo à infância do ponto de vista demográfico, intitulado “Enfance et famille au XIX^e siècle”. O autor considera importante para que se compreenda a história da infância, que sejam retomados alguns dados juntamente com algumas práticas que impactavam diretamente o número de crianças que se desenvolviam e chegavam à fase adulta durante o século XIX. No texto, ele tece uma análise comparativa entre a história da criança e da família pré-industrial e o conto “Le Petit Poucet”, de Charles Perrault. Assim, Corsini demonstra que a crescente preocupação em relação às crianças, sobretudo nas últimas décadas do século XIX, na Europa, tem como principal causa o fato de que, ao longo do período, sua expectativa de vida sofreu um aumento e isso modificou a estrutura etária social. Isso deve-se a uma série de fatores, como transformações sociais e econômicas, mas principalmente a um menor número de problemas gestacionais, ligados ao parto ou a baixa no número de mortes durante o primeiro ano de vida. Para ele, além de uma construção social, a infância funda-se, também, sobre dados demográficos. Ao final do século XIX, as crianças, compreendidas, na época, como pessoas abaixo dos dez anos, representavam cerca de 20% da população e as mortes nessa faixa etária, 40% do total. Isto significa que havia um grande problema social em relação às mortes durante essa fase da vida, bem como nos séculos anteriores, embora de forma já menos expressiva, e que a posição social e cultural ocupada pelas crianças era muito diferente daquela do início do século XX.

Durante todo o século XIX era comum que as famílias enfrentassem perdas de crianças, sobretudo antes de completarem um ano de vida. Isso sem contar que, muitas vezes a própria família estava inserida neste contexto pré-industrial, em que as mulheres eram encarregadas da criação dos filhos, começavam a trabalhar nas fábricas e oficinas ganhando muito pouco e trabalhando cerca de 14h por dia, de forma que restava sempre muito pouco tempo para o cuidado das crianças. Pode-se dizer que alguns fatores eram determinantes para os altos índices de mortalidade infantil. Havia, por exemplo, segundo Corsini (1998) doenças ligadas à miséria

e à falta de saneamento, como a coqueluche ou a meningite, que matavam crianças antes que pudessem chegar aos cinco anos de vida. Além disso, tais índices também deviam-se aos poucos cuidados consagrados aos bebês, pois, nesta época, os núcleos familiares normalmente eram compostos apenas por pai, mãe e filhos, de forma que não havia outras mulheres dentro do núcleo com quem se pudesse compartilhar os cuidados e promover um revezamento entre horário de trabalho fora de casa e horário de trabalho doméstico, sobretudo com relação aos pequenos. Dessa forma, o que havia eram mães que precisavam contribuir com o escasso orçamento de sua casa e o aleitamento de seus filhos acabava por reduzir o tempo em que podiam exercer trabalho remunerado.

L'obligation de disposer de temps pour l'allaitement réduisait beaucoup la disponibilité de la femme pour les travaux rémunérateurs. Néanmoins, l'industrie recherchait la main d'oeuvre féminine, parce qu'elle coûtait moins cher, e, de leur côté, les familles étaient également favorables au travail de la femme parce que ses gains, même inférieurs à ceux de l'homme, augmentaient quand même le revenu familial. ⁶²(CORSINI, 1998, p. 284)

Assim, os filhos, ainda sem idade para tornarem-se economicamente ativos, representavam um fardo pesado demais para as famílias, um gasto a mais. Por conta de a mulher precisar sair de casa para exercer seus trabalhos, frequentemente o desmame acontecia antes do recomendável. As crianças passavam, então, a ser alimentadas com leites animais cujas técnicas de esterilização e conservação ainda não eram bem conhecidas ou difundidas na época, e tais fatores endossavam a manutenção dos altos índices de mortalidade infantil.

Neste contexto, cresce a procura pelas “nourrices”. O texto original foi escrito em italiano, mas para esta reflexão ele foi lido em sua tradução para o francês. A palavra “nourrice” vem do verbo “nourrir”, que em francês significa alimentar ou nutrir. A palavra permaneceu e, até os dias de hoje, na França, as cuidadoras de crianças são chamadas de “nounou”, embora não cumpram mais exatamente a mesma função, pois a concepção do que são cuidados para com crianças também foi se modificando ao longo do tempo. Na época, tratava-se de mulheres que se dispunham a ceder seu leite aos pequenos a um custo inferior ao salário recebido pela mãe que precisava trabalhar fora de casa. Isto é, a “nourrice” europeia representava uma mistura entre a “ama-de-leite”, figura presente no contexto escravagista brasileiro, e a cuidadora ou babá dos tempos atuais. Tal relação, embora parecesse vantajosa em um primeiro momento,

⁶² “A obrigação de dispor seu tempo para a amamentação reduzia muito a disponibilidade da mulher para o trabalho remunerado. Contudo, a indústria procurava a mão-de-obra feminina, pois ela custava menos caro, e, por outro lado, as famílias eram favoráveis ao trabalho da mulher porque seus ganhos, mesmo que inferiores aos dos homens, ainda assim aumentavam o orçamento familiar.” Tradução nossa.

podia causar problemas. Primeiramente, os cuidados oferecidos nem sempre eram acordados previamente entre as partes e, portanto, partiam de hábitos e vivências, por vezes, divergentes. Corsini aponta que a mortalidade entre crianças amamentadas e confiadas às cuidadoras era consideravelmente maior que a de crianças alimentadas pelas próprias mães ou com leites animais, pois havia um fator de risco determinante, o de que a cuidadora, muitas vezes tendo contraído sífilis, sem saber acabava transmitindo a doença ao bebê por meio da amamentação.

A discussão a respeito da questão da mortalidade e do trabalho infantil cresceu ao longo do século XIX e início do século XX. Segundo o autor, nas últimas décadas do século houve diversos debates, congressos entre outros eventos, que visavam abrir um espaço de discussão sobre a proteção da infância, higiene e amamentação, também sobre a questão do trabalho infantil e o suporte às mães trabalhadoras. Entre os eventos que colocaram em pauta as questões acima citadas estão o Congresso Internacional da Proteção à Infância, realizado em 1890, em Paris e o Congresso Internacional “Gotas de Leite”, que tratou do problema da amamentação. Para o autor, os assuntos vieram a ser pauta em razão do medo de um declínio demográfico:

L’histoire de l’enfance ne fait donc qu’un avec l’histoire de la Femme, et surtout de la mère. Avant que l’État ne se lance dans les interventions directes en faveur de la femme qui travaille et surtout la mère qui travaille, la sous-alimentation et les durs travaux des femmes enceintes, quand ils n’entraînaient pas une fausse couche, avaient pour conséquence que les enfants naissaient physiquement fragiles. ⁶³(CORSINI, 1998, p. 286)

Para que as crianças chegassem saudáveis à fase adulta, foi necessário pensar diversas formas de barrar a crescente mortalidade infantil, de modo que iniciativas públicas começaram a surgir durante a época. O abandono de crianças é um outro problema de destaque na história da infância no Ocidente. Trata-se de um assunto bastante debatido por médicos, políticos e filantropos da época, desde que a expressividade demográfica dessa faixa etária passou a gerar comoção social, temendo uma baixa muito grande. Nesta época, os orfanatos ou “Hospícios para crianças encontradas” cumprem papel importante na criação de crianças abandonadas seja em função da extrema pobreza, ou da condição considerada, segundo a moral da época, de ilegitimidade em que se encontravam em relação ao casamento dos pais.

Eram papéis do orfanato: 1) servir como destino de filhos indesejados ou considerados ilegítimos; 2) para famílias pobres, era o local para onde enviavam-se os “filhos legítimos” que

⁶³ “A história da infância anda junto com a história da mulher e, sobretudo, da mãe. Antes de o Estado iniciar intervenções diretas em favor da mulher que trabalha e, mais do que isso, da mãe que trabalha, a subnutrição e os duros trabalhos das mulheres grávidas, quando não resultavam em abortos espontâneos, tinham como consequência o nascimento de crianças fisicamente frágeis.” Tradução nossa.

a família não tinha condições financeiras de sustentar; 3) servir como prevenção à prática do infanticídio, também decorrente dos fatores citados anteriormente, embora o autor ressalte que as taxas de mortalidade dentro dessas instituições fossem muito altas e, dessa forma, o infanticídio apenas deixasse de ter caráter privado e ganhasse um caráter social; 4) servir como mecanismo de controle de fecundidade e redistribuição do “excedente” de crianças. Dessa forma, elas tornavam-se um bem de troca, uma vez que suas famílias pobres, não tendo condições de criá-los, abandonavam as crianças, que por sua vez passavam a ser tuteladas por “famílias de acolhimento” ou cuidadoras (*nourrices*) em troca de salários pagos pela instituição. O dinheiro, neste contexto de miséria, ajudava a complementar a renda dessas pessoas, e portanto era um atrativo para que elas assumissem tal responsabilidade.

Grande parte das famílias que confiavam seus bebês às instituições de acolhimento de crianças o faziam pois os maiores gastos de dinheiro ou maior emprego de tempo (que impedia a mulher de trabalhar e, portanto, de contribuir para a renda familiar) circunscreviam-se no período entre o nascimento e os dois anos de idade. Assim, ao final desse tempo, elas resgatavam suas crianças, que na melhor das possibilidades ainda estariam vivas, de forma que restariam entre os muros das instituições, em sua maioria, crianças cujas famílias encontravam-se em condições extremas de miséria ou filhos ilegítimos para a moral da época. As crianças, caso não fossem recuperadas por suas famílias, lá permaneciam até que fossem capazes de exercer atividade remunerada e, desse modo, adentrar o mercado de trabalho, ou arranjar casamento, no caso exclusivo das meninas.

Até 1850, segundo os dados apresentados por Corsini, metade das crianças dentro de orfanatos morriam antes de completarem um ano de vida, mas na segunda metade do século XIX inicia-se uma mudança de mentalidade em relação ao abandono de crianças. A classe burguesa passa a entender que o nascimento dos filhos é um assunto do âmbito privado e que, portanto, deve estar dentro da esfera familiar. Surgem, então, algumas medidas para tentar barrar o alto índice de abandono de crianças por parte das famílias: a regulamentação do trabalho feminino e uma assistência maternal. Esse processo se dá a partir de 1860. Além disso, um fator importante também foi a retirada do “guichê rotativo”, na entrada das instituições. Eles serviam para que as famílias apenas deixassem o bebê no local de forma “anônima”. Com o encerramento dessa prática, dificultou-se o ato do abandono. A ação visava substituir a prática do abandono por métodos de controle de fecundidade, reservando o espaço do orfanato apenas para crianças ilegítimas. Nesta época, foram tomadas medidas importantes para que as famílias

pudessem tentar manter seus filhos, além das medidas citadas acima, foram criadas creches e, dentro das usinas, espaços para que mães pudessem amamentar dentro do horário de trabalho.

Ao final do século XIX há uma transformação do modelo pré-industrial de organização familiar. Neste novo modo, o homem trabalha fora e a mulher retorna às atividades domésticas de forma não remunerada. Há, então, um recuo quanto à demanda de mão-obra feminina e, assim, a família deixa de centrar sua função em servir de meio necessário à subsistência e reprodução e passa a centrá-la na reprodução e no consumo, uma vez que o capitalismo consolida-se. No século XX, este modelo novamente sofre modificações com a chegada das guerras.

2.4 A criança como signo

A infância no século XIX está essencialmente marcada por uma dualidade: a ideia da criança como o ponto possível de resgate da origem do homem e, portanto, uma tentativa de priorizar também a infância dentro de espaços sociais. Por outro lado, também pela exploração da mão de obra infantil por parte da mentalidade que visava ao desenvolvimento acelerado e à industrialização na Europa. Para Egle Becchi (1998), no texto intitulado “O século XIX”, em que o autor toca em pontos cruciais para a história da infância europeia no século XIX, quando Rousseau, na metade do século XVIII faz uso da trajetória de Emílio para exercitar uma filosofia da natureza humana, ele o faz baseado em uma nova ideia de infância, retomada posteriormente, no século XIX. Tratava-se de uma nova pedagogia, que colocava em questão as ideias de natureza e cultura, do homem solitário e do homem enquanto ser social. Nos séculos XVIII e XIX, os ideólogos passam a colocar a criança como elemento central para uma filosofia do homem e acreditavam encontrar uma prova tangível de suas hipóteses na história da criança selvagem da floresta de Aveyron. O autor diz:

La vie quotidienne de Victor est décrite dans tous ses détails, et le profil enfantin qui en résulte inaugure la grande galerie de portraits d'enfants du siècle. Ce Portrait de Victor, avec sa surinterprétation des manifestations de l'intellect, des émotions, des besoins, débouche sur une théorie de la vie enfantine, fondatrice d'une nouvelle anthropologie, d'une explication inédite des origines du social. ⁶⁴(BECCHI, 1998, p. 148)

⁶⁴ “A vida cotidiana de Victor está descrita em todos os seus detalhes, e o perfil infantil que disso resulta inaugura a ampla galeria de retratos de crianças do século. Este retrato de Victor, com a superinterpretação de suas manifestações do intelecto, das emoções, das necessidades, desemboca em uma teoria da vida infantil, fundadora de uma nova antropologia, de uma explicação inédita das origens do social.” Tradução nossa.

Para além de Rousseau, durante o século XIX, muitos outros pensadores também idealizaram sociedades centralizando a figura da criança. Durante o século XIX, outros pensadores também idealizaram novos modelos de sociedade centralizando a figura da criança. Um deles foi Charles Fourier, em sua comunidade da Harmonia. Tratava-se da ideia de um mundo utópico, em que o homem não seria percebido como um contraponto à natureza, mas, ao contrário, assumiria suas paixões e investiria em alimentar nas crianças suas pulsões libidinais inatas. “Elles sont présentes à l’état de présage dans ce que Fourier appelle l’âge brut, la prime enfance (jusqu’à deux ans), et deviennent plus visibles encore dans la “basse enfance”, de deux à quatre ans et demi pour atteindre leur *acmè* entre neuf et quinze ans.”⁶⁵ (BECCHI, 1998, p. 148) Para Fourier, as crianças da sociedade Harmonia seriam criadas obedecendo suas próprias características naturais e, a partir dos dois anos de idade, elas participariam de ateliês de acordo com seus gostos e aptidões, de modo a desenvolvê-los respeitando suas singularidades.

Na Inglaterra, Robert Owen, assim como Fourier, colocou a criança na origem de uma possível nova sociedade. Entre 1800 e 1824, ele idealizou um modelo social em que a infância ocuparia o centro de uma “utopia comunitária”. Tal sociedade asseguraria, de modo institucionalizado, o trabalho, a produtividade e a felicidade. Tratava-se de um meio termo entre aquilo que previa o socialismo utópico e o que era oferecido pela realidade da época, ou seja, pelos princípios do capitalismo industrial. Tratava-se de uma descentralização da responsabilidade sobre a educação, que visava distribuí-la entre família e uma série de instituições coletivas. Dessa forma, a criança passaria uma boa parte de sua infância sob responsabilidade coletiva. Assim, a sociedade idealizada por Owen procurava desenvolver o senso de cooperação entre as crianças, visando à construção de uma sociedade colaborativa. Dessa forma, para ele, era preciso promover entre os trabalhadores um maior tempo livre para que pudessem dedicá-lo às crianças.

Segundo esta nova mentalidade burguesa explicitada por Becchi, a criança passa, então, a ocupar espaços que antes faziam dela um ser invisível. No seio familiar burguês, elas passam de seres marginalizados e excluídos da lógica capitalista do lucro, sobretudo no que diz respeito à responsabilidade das famílias sobre a manutenção da infância - muito embora a infância no seio familiar proletário também constituísse uma parcela de seres humanos explorados nesta

⁶⁵ Elas [as pulsões] estão presentes como um presságio naquilo que Fourier chama de a idade bruta, a primeira infância (até dois anos), e tornam-se mais visíveis ainda na “baixa infância”, entre dois e quatro anos e meio, para atingir seu *acmè* entre os nove e os quinze anos. Traduções nossas.

primeira fase de industrialização. Infelizmente, ainda hoje, no século XXI, podemos ouvir notícias em diversos cantos do mundo sobre exploração do trabalho infantil nos mais variados setores industriais, no campo, na exploração sexual, no trabalho doméstico dentro e fora de casa. Com a entrada definitiva das mulheres no mercado de trabalho, sobretudo em lares pobres e miseráveis, quase que de forma automática, o serviço é remanejado às filhas e filhos mais velhos, que passam a ser responsáveis em manter a casa em ordem, cozinhar e cuidar de irmãos mais novos, para que seus pais ou somente as mães, em famílias monoparentais, possam vender sua força de trabalho fora de seus lares. Essa dinâmica, em pleno século XXI, ainda prejudica crianças, de modo que, para muitas delas, permanecer na escola ou dedicar seu tempo livre às atividades fundamentais ao seu desenvolvimento, como é, por exemplo, a brincadeira, não faz parte de seu cotidiano.

Embora tenha sido colocada no centro de teorias sociais e tenha passado a ocupar o imaginário filosófico da época como um meio de promoção do encontro do homem com suas origens, sobretudo no século XIX, a infância acaba ocupando o lugar do signo, de uma abstração, de um conceito, muito mais que um espaço social de fato.

Chez les poètes et les philosophes, l'enfance est vue comme figure fondamentale d'un univers surhumain et transcendantal, dont il est un signe. Elle constitue le modèle d'un monde unitaire inaccessible à l'homme, tout en étant témoignage de l'archéologie individuelle, objet particulier de l'histoire, à la fois personnelle et inaccessible de chacun d'entre nous : si nous nous tournons vers notre premier âge, c'est pour retrouver quelque chose de cette époque fondatrice. (BECCHI, 1998, p. 151)⁶⁶

Da ideia de que a infância constituiria a “humanidade original”, é que surge uma outra: a de que a criança deve receber uma educação adequada e que, ao ser educada, em sua condição de pureza e sabedoria vinda do misticismo que envolve sua ligação com o primordial, ela, recebendo a educação de seus responsáveis, também os ensina sobre esta ligação, perdida na idade adulta. Dessa forma, a educação adequada, principalmente quando se trata de crianças burguesas, passa a ser uma preocupação. O texto de Becchi ainda aponta que as ideias sobre infância concebidas por Fourier e Owen, bem como a figura da criança, explorada pelo Romantismo alemão, permaneceram durante todo o século XIX e até mesmo no início do século XX. No entanto, foi na segunda metade do século XIX que o progresso da ciência, as novas

⁶⁶ Para poetas e filósofos, a infância é como uma figura fundamental de um universo sobre-humano e transcendental, para o qual ela é um signo. Ela constitui o modelo de um mundo unitário inacessível ao homem, ao mesmo tempo em que serve de testemunho para a arqueologia individual, objeto particular da história, pessoal e inacessível, de cada um de nós: se nós nos voltamos à primeira idade, é para encontrar alguma coisa dessa época fundadora.

elaboraões sobre o mundo e sobre sua história, a mudança de postura das famílias em relação aos cuidados dos bebês, a reformulação do sistema educacional, entre outras mudanças, permitiram colocar em perspectiva a visão sobre a criança.

2.5 A criança como corpo no mundo

Uma mudança ideológica vivida durante o século XIX levou a grandes mudanças de perspectiva quanto aos estudos sobre a infância. Um importante estudo ilustrado por Becchi no mesmo texto citado logo acima vem evidenciar a importância da ciência positivista que resolveu abandonar a ideia romântica da criança enquanto símbolo da origem para ceder lugar a novos apontamentos baseados nas minuciosas observação e descrição dos traços infantis. O estudo mais importante, levantado no texto, foi o de Darwin. Intitulado “O perfil de uma criança”, a obra foi constituída como um diário de anotações a partir do nascimento de seu filho em 1839. As anotações giravam em torno de uma série de emoções e tinham por objetivo traçar perfis científicos e tipificar as crianças. Na mesma época, dentro do que se chamou “Psicologia Científica” e que partia de um ponto de vista evolutivo e evolucionista, Preyer também conduziu um estudo importante a partir da experiência com seu próprio filho e com algumas outras crianças, indicando que uma maior amostragem também já fazia parte dos métodos científicos da época. Ele considerou o desenvolvimento sensorial, o da vontade, o da inteligência e o da linguagem. Isto tudo foi comparado às mesmas capacidades em animais, pessoas cegas, “surdas-mudas”, e adultos. Assim, muitos outros pesquisadores, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, partindo quase sempre de observações a respeito de crianças próximas, contribuíram para um estudo psicológico-científico do desenvolvimento da infância, segundo os métodos da época.

Uma outra questão de relevância levantada por Becchi ao tratar do século XIX na Europa, foi a do que o autor chamou de “bens simbólicos” e “bens materiais”. Isto porque a partir do momento em que a criança começa a ganhar espaço nas discussões e a tornar-se uma peça social de valor, para ela também passam a ser destinados bens de consumo que refletem bens simbólicos. Para o autor, os lugares onde o desenvolvimento da criança acontece variam de acordo com cada época e esses espaços eram preocupações constantes daqueles que se propunham a pensar a infância. Estão entre esses lugares: os espaços “para brincar, para assistir a espetáculos, para treinar a coordenação dos membros e dos movimentos.” (1998, p. 156). Já para as crianças pobres, os espaços continuavam sempre os mesmos: cômodo único habitado

por muitas pessoas, onde não havia à disposição cobertas, roupas ou móveis; os ateliês; os campos; salas de aula pouco estruturadas e a rua. No caso da escola, ela passa a ser cada vez mais frequentada pelos filhos do proletariado urbano um pouco mais tarde e pelas crianças burguesas a partir de 1850.

En France aussi, dans les grandes demeures de la noblesse et de la haute bourgeoisie, les enfants ont leur appartement personnel. Dans la seconde moitié du siècle, quand, de plus en plus, on tend à associer à chaque pièce un usage particulier, on distingue entre les chambres de garçons et de filles. À la fin du siècle, cette attribution d'un espace propre aux enfants est désormais très fréquente dans les classes moyennes : même quand ils n'ont pas une pièce qui leur est réservée, les enfants ont un coin à eux, avec leurs jouets.⁶⁷ (BECCHI, 1998, p. 157)

Nesta época, segundo o autor, também começam a ser desenvolvidos diversos outros produtos voltados ao público infantil, como por exemplo, certos móveis pensando em sua segurança, como berços, cadeirinhas e mesinhas adequados ao seu tamanho. Além disso, apareceram também carrinhos de bebê e, embora um cômodo da casa tenha sido destinado às crianças, elas começam a ganhar cada vez mais espaço entre os adultos: fazem refeições junto a eles ou ficam em sua companhia quando eles desfrutam de tempo livre. Para o autor, este acesso gradual a novos espaços dentro do lar é fundamental para o processo de socialização da criança. Elas iniciavam participando somente dos jantares com adultos para depois passarem a fazer todas as refeições em sua companhia. Esta convivência também apresentou benefícios quanto aos aprendizados sobre higiene e cuidados pessoais que, para a criança burguesa, passava a ser aprendida com as domésticas da casa. Outros aprendizados também foram significativos, como aquele em relação ao comportamento à mesa, por exemplo. Já para as crianças pobres, a situação era bem distinta: geralmente não dispunham de um lugar destinado a elas dentro do lar, de forma que, em meio urbano, seu aprendizado dava-se, em parte, na rua ou nos lugares onde trabalhavam. Dividindo o mesmo espaço com um número grande de outras crianças e adultos, o autor aponta para as situações de abuso sexual. “[...] la promiscuité avec les frères et soeurs, avec des parentes et d'autres adultes de la famille est le quotidien de ses journées et surtout de ses nuits.”⁶⁸ (1998, p. 158)

⁶⁷ “Na França também, entre os nobres e a alta burguesia, as crianças têm seu apartamento pessoal. Na segunda metade do século, quando cada vez mais, tende-se a atribuir à cada cômodo um uso particular, distingue-se entre quartos de meninas e de meninos. No fim do século, esta atribuição de um espaço próprio para as crianças e, daquele momento em diante, muito frequentes entre as classes médias: mesmo quando não há um cômodo que lhes é reservado, as crianças têm um canto para elas, com seus brinquedos”. Tradução nossa.

⁶⁸ “[...] a promiscuidade com irmãs e irmãos, com pais e com outros adultos da família é o cotidiano de seus dias e sobretudo de suas noites. Ela frequentemente divide uma cama com adultos.” Tradução nossa.

Com poucos recursos reservados a ela, a criança pobre do século XIX, no ocidente, acaba por ter o seu período de infância encurtado. Trata-se de uma realidade muito diversa daquela vivenciada pela criança burguesa. “Outros dão os lugares de seu aprendizado (o ateliê de trabalho, a rua), outros os métodos, outros os parceiros, não somente de sua idade, mas também os adultos dos quais ela [a criança] observa a vida”. (1998, p. 158) Com isto, pode-se destacar que o aprendizado em relação às práticas sociais dos adultos acontece mais cedo para essas crianças. Mesmo o contato com o que o autor chamou de promiscuidade, confere às crianças pobres desta época um contato com sua sexualidade, com práticas afetivas e sexuais que, nas famílias em que essa delimitação espacial ocorria, era mais rara.

Quanto aos bens materiais destinados às crianças, os brinquedos eram, talvez, os de maior relevância. Na primeira metade do século XIX, a pedagogia recomendava: “o jogo, define e aconselha o uso de materiais lúdicos, dotados de valor moral e socializante e o brinquedo passa a ocupar uma parte cada vez mais importante na vida material da criança.” (1998, p. 159) Nesta época, embora não tenha desaparecido completamente, o artesanato dá lugar à produção em série e os brinquedos, portanto, acabam por ficar mais diferenciados e adaptados a cada idade e ao gênero da criança. Além de atuar como fator de reafirmação e de determinação dos gêneros e de seus papéis sociais, os brinquedos delimitavam os papéis sociais, mostravam à criança burguesa, por meio de bonecos e casinhas de boneca, qual era o seu lugar, bem como o lugar de seus empregados, entre outras figuras que circulavam em seu meio. É claro que essa produção de brinquedos e jogos para diversas idades e que buscavam uma manutenção da moral, dos costumes e até mesmo da estrutura socioeconômica era exclusividade das crianças burguesas. Para a criança pobre restava apenas aquilo que os pais podiam fabricar eles mesmos ou o que recebiam como doação, muitas vezes em mau estado de conservação. A família operária ou camponesa não dispunha de tempo para promover brincadeiras nem tampouco para a fabricação de brinquedos para suas crianças, mesmo porque as próprias crianças estavam, naquele momento do século XIX, ocupadas com o trabalho. Dessa forma, sua socialização dava-se entre os próprios irmãos e em espaços onde sua mão de obra era explorada.

Ainsi se crée une différenciation marquée du monde enfantin entre ceux qui jouent avec des jouets, ou avec des jouets plus proches des objets du monde réel et naturel, et surtout entre enfants qui peuvent jouer et les enfants qui ne le peuvent guère; les différences apparaissent énormes entre ces deux mondes enfantins, qu’il s’agisse de la gratification individuelle ou du développement affectif et intellectuel, dans les itinéraires d’acculturation, les modèles, les moyens, les modalités qui sont les atouts

du joet (et qui ne sont pas peu de chose) constituent un facteur irrémédiable de séparation (BECCHI, 1998, p. 162)⁶⁹



MANUFACTURE DE TABAC - HAZERVILLE. HINE Lewis Wickes (1874 - 1940)

© Photo RMN-Grand Palais - J. G. Berizzi Wickes Hine Lewis

Para Becchi, o corpo da criança está, para o bem e para o mal, no centro da história da infância no século XIX. Seja por ter seu corpo sob cuidados ou sendo negligenciado, sendo valorizado, mas disciplinado ao extremo, um corpo que passa a poder crescer graças às assistências e os cuidados repensados pelos novos valores burgueses. No século XIX, por exemplo, era comum o uso de próteses destinadas à correção de postura, para que a criança mantivesse uma postura ereta e elegante, segundo padrões da época. Era invejável parecer juvenil. Há também, a partir da segunda metade do século XIX, como vimos em tópico anterior, um considerável aumento da preocupação com a alimentação infantil. Eram discutidos o aleitamento, métodos “artificiais” de alimentação do bebê, suplementação de merendas nas escolas, etc. Até mesmo uma “pediatria científica”, como chama Becchi começava a ganhar

⁶⁹ “Assim, cria-se uma marcada diferenciação no mundo infantil entre aqueles que brincam com brinquedos e aqueles que brincam sem brinquedos, ou com objetos mais próximos do mundo real e natural, e sobretudo entre crianças que simplesmente não podem brincar; as diferenças aparecem enormes entre esses dois mundos infantis, seja na gratificação individual ou do desenvolvimento afetivo e intelectual: em itinerários de aculturação, em modelos, em meios, em modalidades que são os trunfos do brinquedo (e que não representam pouca coisa), isto tudo constitui um fator irremediável de separação.” Tradução nossa.

consistência, de forma que medicamentos, alimentos, atividades físicas específicas começavam a ser pensadas exclusivamente para as crianças.

2.6 O trabalho edifica o homem

*O que o homem ganha
com todo o seu trabalho
em que tanto se esforça debaixo do sol?*

Eclesiastes 1:3

Para iniciarmos a reflexão sobre a ideia de infância no século XX, é preciso antes traçar uma ideia sobre como os valores cristãos servem exatamente ao que demandava a indústria emergente no Brasil do início do século passado. A ideia de que o trabalho dignifica a espécie humana é, ainda hoje, largamente difundida para justificar as maiores atrocidades que a lógica capitalista é capaz de conceber. Por maiores que tenham sido as tentativas de proteção à infância no século XIX, no período precedente e até mesmo hoje, elas ainda não escapam às tentativas do sistema em absorver sua energia nascente em prol do dito crescimento do país. Em 26 de julho de 2021, por exemplo, foi noticiado pela imprensa brasileira, que após tornar-se medalhista nas Olimpíadas de Tóquio, em 2021, a skatista brasileira Rayssa Leal, de 13 anos de idade, teria levado o deputado federal Sóstenes Cavalcante (DEM-RJ) a pronunciar-se em suas redes sociais em defesa do trabalho infantil, sob a justificativa de que se uma garota dessa idade pode praticar um esporte profissionalmente, ela também seria capaz de trabalhar.

Ao final do século XIX e início do século XX, no Brasil, a presença de menores infratores nas ruas representava uma grande ameaça à ordem pública. As causas desse fenômeno eram, basicamente, a industrialização, a urbanização e a pauperização das camadas populares da sociedade. Na década de 70, na São Paulo do século XIX, a mão-de-obra da população negra escravizada é substituída pela mão-de-obra imigrante e assalariada e isto causa um verdadeiro boom no número de habitantes: vai de 30 mil para 286 mil, em 1907, segundo Marco Antonio Cabral dos Santos, em seu capítulo “Criança e criminalidade no início do século XX” (1999).

Segundo o autor, as condições sociais e habitacionais, porém, não cresciam no mesmo ritmo e o número de cortiços pode ter chegado a ser o modo de habitação predominante na época. Além disso, as condições de higiene e de saneamento eram precárias esse crescimento

desordenado e preferia fechar os olhos diante de tais problemas, sob a “ordem” e o “progresso”, havia um discurso nacionalista que considerava trabalhador somente o imigrante e que ao negro, ao nacional, conferia o status de vagabundo. Ele diz:

A busca pelo trabalhador ideal não cessava, hostilizando-se, assim, não só o negro – representante de um passado a esquecer - , como também aqueles imigrantes portadores de ideias “nocivas” à ordem social. Bani-se do país os líderes sindicais, os dirigentes de greves e de reivindicações populares, de modo que o papel dos aparelhos policiais era de extrema importância (SANTOS, 1999, p. 213).

Tratava-se de um contexto de crise social, que tinha como consequência um ciclo de tensão, aumento da criminalidade e repressão violenta. No que toca às crianças da época, sua relação com a criminalidade pode ser constatada ainda no final do século XIX, embora os crimes cometidos por crianças fossem de natureza um pouco diferente dos praticados por adultos. Os menores eram presos, segundo Santos (1999), principalmente por desordens, vadiagens, embriaguez, furto, roubo e gatunagem. Havia, ainda, o que o autor chamou de “defloramentos” e “ferimentos”.

O modo como praticavam seus delitos era menos agressivo em relação aos crimes cometidos por adultos e tinha muito mais a ver com a sobrevivência nas ruas da cidade, com o abandono e com o desamparo por parte do Estado. Embora seja preciso ressaltar que os crimes praticados por adultos também proviessem e ainda provenham, em sua maioria, de uma estrutura social desigual. Havia, na época, uma mentalidade que, segundo Santos (1999), estimulava a oposição entre lazer e trabalho, crime e honestidade. Trata-se de ideias tão profundamente enraizadas em nossa sociedade que, mesmo hoje, ainda sofremos suas consequências, com instituições que, infelizmente, baseiam-se em valores arcaicos e que só reforçam a segregação daqueles que foram mais oprimidos ao longo da história do nosso país.

Ao mesmo tempo em que essas ideias eram amplamente difundidas, paradoxalmente, havia uma grande preocupação com a criminalidade infantil, afinal as crianças representavam as gerações futuras que comporiam a nação. Segundo Santos (1999), o regime republicano trouxe transformações também no Código Penal do Império (1831) e em 1890 passa a vigorar, então, o Código Penal Republicano. No Código Penal do Império, não eram considerados infratores os menores de 14 anos, exceto quando agiam “com discernimento”. O Código Penal Republicano, bastante similar, não considerava criminosos os menores de 9 anos ou aqueles entre 9 e 14 anos que cometessem atos criminosos “sem discernimento”. A maior mudança de um código para o outro diz respeito à punição daqueles que agiam “com discernimento”, isto é, que supostamente estavam conscientes de seus atos. A partir desse momento, a criança infratora

passava do encarceramento em casas de correção para o encarceramento em instituições de caráter industrial, em que vigorava a dita “pedagogia do trabalho”. Isto quer dizer que, para o Estado, era mais vantajoso e mais de acordo com os valores da época, que as crianças infratoras, por meio do trabalho forçado, obtivessem a redenção com relação aos crimes por elas cometidos. Tratava-se de um meio eficaz e rentável.

Para Santos (1999), o fator “obrar com discernimento” era, então, o que determinava se o menor seria encaminhado ao encarceramento e ao trabalho forçado ou não. Na época, o termo gerava muitas discussões e os pais, na tentativa de salvar os filhos da reclusão, preferiam alegar problemas de ordem mental em seus filhos, como uma justificativa para os delitos.

Nas grandes cidades do início do século passado, a hostilidade contra as camadas populares era enorme e, as crianças muitas vezes transitavam entre atividades lícitas e ilícitas. No mesmo texto, Santos apresenta a figura do jornaleiro como símbolo desta ambiguidade. Muitas vezes, a criança era responsável pela própria sobrevivência e de sua família, de modo que, ao mesmo tempo em que vendia jornais, eventualmente também batia carteiras:

O moleque travesso que alegremente saltitava pelas ruas era também o esperto batedor de carteiras, que com sua malícia e agilidade assustava os transeuntes. Frequente também era a presença de garotas, ora mendigando pelas calçadas ou furtando pequenos estabelecimentos, ora prostituindo-se para obter o difícil sustento. (SANTOS, 1999, p. 218)

Dessa forma, o crime de vadiagem era dos maiores motivos para o encarceramento dos pequenos e também de certos grandes. Havia nas ruas muitas pessoas tentando ganhar a vida, de forma lícita e ilícita, uma vez que o mercado não acolhia todos os trabalhadores e eles recorriam a atividades de trabalho informal. Segundo Santos (1999), havia prisões sistemáticas pelo simples fato de essas crianças e adultos não conseguirem provar suas ocupações, calçadas, diversas vezes, na informalidade. Desse modo, as crianças acabavam em colônias agrícolas ou oficinas onde, sob a justificativa de que desenvolveriam força física e de que ao serem forçadas a trabalhar, veriam, mais tarde, vantagem no que o autor chama de “trabalho voluntariamente aceito”.

Os institutos disciplinares, existentes no Brasil desde o século XIX, eram inicialmente fundados por instituições religiosas ou ligadas à indústria e comércio. Tratava-se de institutos que visavam à uma educação profissional, normalmente destinada aos filhos de operários e comerciantes. Tais instituições recusavam-se a receber menores infratores, de modo que o Estado viu-se obrigado a criar suas próprias estruturas de “recuperação” para esses jovens.

Assim nasceram a Colônia Correcional e o Instituto Disciplinar, baseados na correção pelo enclausuramento e trabalho forçado.

Após um período de adaptação, o jovem iniciava sua nova vida no trabalho agrícola. “A regeneração pelo combate ao ócio e a pedagogia do trabalho eram moedas recorrentes no cotidiano do instituto” (1999, p. 225). O que tal pedagogia visava era instaurar hábitos e uma mentalidade voltados para a produção, de modo que, assim, a criança manter-se-ia afastada da criminalidade ou do ócio e seria mais aceita no ambiente urbano, cujos valores vigentes eram o do trabalho e o da produção. Nesta época, bem como nos dias de hoje ainda podemos escutar os ecos de que o trabalho é um meio de dignificação do homem, e até mesmo da criança. Havia também a ideia de que o trabalho no campo seria uma forma de reaproximação com a natureza, resquício de ideias iluministas difundidas, sobretudo, pela obra de Rousseau.

Para essas crianças, segundo Santos (1999), havia ainda aulas de “ginástica moderna”, visando ao desenvolvimento físico, e de “instrução militar”, em que se praticavam o uso de armas e “exercícios de combate” (1999, p. 225), de modo a formar ali mesmo um potencial núcleo de soldados que pudessem vir a prestar serviços pela pátria. As aulas de “instrução cívica” serviam para inibir sua revolta contra a amada pátria. Apesar de constar em sua grade uma série de disciplinas, era comum que os internos deixassem a instituição em semianalfabetismo.

Caudatária de uma sociedade que tinha seus padrões organizatórios e sua moralidade calcadas na violência oficial (refluxo de três séculos de escravidão), São Paulo viu-se neste período como cenário de um intenso esforço de contenção e repressão das classes populares, vítimas da crescente exclusão que o capital industrial lhes impunha. Tratava-se portanto de duas faces da mesma moeda: crescimento econômico e exclusão social, formando um binômio ainda hoje presente nas bases de nossa sociedade. (SANTOS, 1999, p. 228)

2.7 Representações da infância em Barros e Baudelaire

Le spleen de Paris (1869), apresenta-se como uma obra em que o eu-lírico contempla seu entorno e exercita a captura do instante dos acontecimentos. Trata-se, então, de flagrantes poéticos do cotidiano, uma espécie de câmera fotográfica da poesia, que realiza um recorte do tempo e do espaço a fim de torná-lo uma composição autônoma e harmoniosa. Sua forma, apesar de menos requintada, apresenta-se mais livre, mais experimental e ainda mais inspirada da fascinação do poeta pelo ritmo difuso das grandes cidades. Ao realizar esse exercício, para

além das belezas naturais, os instantes baudelairianos contemplam também o grotesco, a miséria das paisagens parisienses e, sobretudo, a miséria humana e enxergam nelas uma estética singular, distanciada da natureza, de forma particularmente humana.

Le spleen de Paris, escrito e publicado pouco menos de uma década depois de *As Flores do Mal* (1857), estabelece com a primeira obra uma relação que ecoa de uma para outra, por vezes de forma radicalizada. Segundo o ensaio de Henri Scepti contido no dossier da edição da “Folio Plus Classiques”, d’*As Flores do Mal* o poeta preserva a “atmosfera moral”, a “sensibilidade aguda” e o mesmo “ethos melancólico” (2016, 150), mas no *Spleen* aparecem ainda mais a precisão, o escárnio e o sarcasmo de Baudelaire. Pode-se dizer que ambas as obras carregam em si a angústia do poeta moderno, consciente de sua insuficiência, de seu não pertencimento nem às instâncias divinas, nem tampouco às terrenas, de sua dura relação com a escrita, mas também de que seu combustível é o desejo de apreensão de todas as coisas pelo viés da poesia. Talvez desse movimento é que surjam as necessidades de flagrar o instante e de elevá-lo à tensão máxima da palavra, a fim de transfigurá-lo como uma alternativa à realidade pungente.

Herdeiro de certas ambições estéticas do Romantismo, Baudelaire engendra um novo estilo que dialoga não só com as transformações literárias, mas com a ética e com a história da época. Não se trata do primeiro poeta de seu tempo a praticar a poesia em prosa, mas a radicalização de seu estilo reivindica uma modernidade e é também nesse aspecto que se coloca em consonância com valores românticos. Trata-se de uma exigência em prol do moderno, de suprir as necessidades de uma geração que experimentou a ausência de sentido e de abrigo de suas aspirações.

O projeto poético de Baudelaire afasta-se do registro documental da realidade, como propunha o realismo também em pleno vigor na época. O que o poeta intentava era uma investigação profunda e a apreensão de um plano outro contido sob o véu da realidade que podemos enxergar. Tratava-se de atentar-se aos fenômenos, às atmosferas sobrenaturais contidas no cotidiano da cidade grande, engolidas pelo tempo imposto pelas atividades econômicas e sociais, de modo a encontrar na poesia um paraíso possível, como quem reforma a casa que já possui e encontra nela novos ares. Para Baudelaire em *Le salon de 1846* (1846), Paris é “fecunda em assuntos poéticos e maravilhosos” (SCEPI 2016, p.155), mas é preciso treinar os sentidos para a apreensão dessas características essencialmente poéticas.

“A poesia é este ato visionário por meio do qual o maravilhoso se manifesta e torna-se inteligível” (2016, p. 155). É por esse motivo que ela se torna um espaço possível, afastado do tédio e da infertilidade das cabeças sem tempo, fruto do capitalismo debutante. Para Baudelaire,

a imaginação é a rainha das faculdades mentais justamente por essa razão. Um dos participantes do reality show “Big Brother Brasil”, da edição de 2021, Gil do Vigor, a certa altura de uma das emissões declarou que, muitas vezes, quando criança, passou por necessidades dentro de casa, motivo pelo qual foi obrigado a sempre contar com o maravilhoso, como alternativa à dura realidade em que vivia. Imaginava que na próxima refeição sua mãe poderia comprar e preparar um pedaço de carne, que ela conseguiria um novo emprego, pagando bem, ou até mesmo, que entraria para o reality show e que ganharia a premiação de um milhão de reais. Isto para exemplificar que a imaginação é fundamental não só para a criação poética, mas para a sobrevivência humana. Quando muito nos falta, seja de cunho material, estético, afetivo ou de qualquer outra natureza, como animais sonhadores que somos, nos vemos obrigados a inventar, imaginar realidades paralelas, sonhar momentos melhores e, por vezes, é no sonho de outro mundo que encontramos as respostas de que precisamos para este mundo.

A figura da criança aparece em diversos poemas de Baudelaire, nem sempre como elemento de destaque, mas este é também um reflexo da imagem cultural da criança naquele período. Neste trabalho trataremos apenas daqueles encontrados em *Le spleen de Paris* (1869).

2.7.1. *Le désespoir de la vieille* e Armário

O primeiro poema em que a figura da criança faz aparição é “Le désespoir de la vieille”. O pequeno poema em prosa tece uma oposição entre a criança e a velha que, em um primeiro momento, encontra prazer nas características juvenis da criança. O início do poema traz uma aliteração em [t], que parece reproduzir os passinhos da velha ao se aproximar do bebê: “La petite vieille rataînée se sentit toute réjouie”. Nesse momento, situado no primeiro parágrafo do texto, há dois elementos que aproximam as duas figuras: “ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.”. Do ponto de vista socioeconômico, levando em conta a mentalidade e a moral presentes durante o século XIX, ambas as figuras desdentadas e sem cabelos, representam um fardo para suas famílias. Todas as pessoas economicamente inativas, diante da miséria vivida por grande parte da população europeia da época, encontravam-se em situação de fragilidade, pois, quando não acometidas por doenças, eram vítimas de um sistema que não oferecia espaço para seu bem-estar: as jornadas de trabalho dos pais ou dos filhos cuidadores eram enormes e pouco ganhava-se para o sustento de uma família inteira. Não havia aposentadoria, direitos trabalhistas, direito à creche, etc. O modo como eram vistas as crianças só começou a sofrer mudança na segunda

metade do século XIX, época que coincide mais ou menos com a data de publicação da obra. No entanto, medidas mais eficazes de proteção aos trabalhadores, à infância, entre outras, que proporcionaram aumento na expectativa de vida da população como um todo e um maior espaço de tempo para que o cuidado com crianças fosse um pouco mais efetivo, só foram tomadas ao final do século e início do precedente, quando a infância passou a ser uma pauta social mais relevante.

Assim, apesar de seus lugares na sociedade serem parecidos, a velha ainda se encontra em desvantagem. O eu-lírico repete “joli” em “ce joli enfant” e “ce joli être”, e em seguida comenta que ela é como o bebê, sem dentes nem cabelos. Despossuída de juventude, de beleza, a velha bem que tenta agradar ao pequeno, nem que seja para arrancar-lhe o riso com caretas, mas, apesar de semelhante à criança em seus atributos, já não agrada a ninguém, pois o tratamento dado às mesmas características no jovem e no velho são completamente diferentes. Enquanto o primeiro, ainda que necessite de cuidados, representa alguém com um futuro inteiro de possibilidades para vir a ser, a velha tem a morte como devir e, ao modo do pensamento calcado na serventia, ela já deve ser descartada. Por isso luta para ser notada.

O garoto não aceita seus carinhos nem suas caretas e sai pela casa soltando pequenos gritos, que “preenchem a casa”. Para Piaget, em *A linguagem e o pensamento da criança* (1959), as crianças costumam, até por volta dos seis anos de idade, produzir falas individuais, em que não desejam comunicar propriamente. Trata-se de uma linguagem egocêntrica e que, portanto, não pressupõe um interlocutor atento. Ao estabelecer tal rivalidade, parece possível que para além do embate entre duas pessoas em lados opostos da linha da vida, o eu-lírico possa opor também, em um segundo plano, duas épocas e suas “falas” distintas: De um lado a velha poesia um tanto ressentida com aquilo que se apresenta como novidade, ao mesmo tempo em que não mede esforços para convencer a criança e a si mesma de que, apesar do inegável tempo marcando seus traços, seu aspecto antigo e assustador, ela ainda é capaz de agradar. Enquanto a criança produz seus primeiros sons, e faz-se porta-voz da língua nova, uma linguagem fresca, experimental, que, em sua boca, acaba de ser inventada. A voz da novidade deseja antes falar que ouvir os ecos do passado. Dele almeja desvencilhar-se e, assim, “preenche” o espaço vazio deixado pela antiga voz poética. “Mas a criança, assustada, debatia-se sob os carinhos da boa velhota decrépita e enchia a casa com seus gritos” (2020, p. 10). Dessa forma, o poema revela seu ângulo metapoético, promovendo o diálogo impossível do passado com o que acaba de nascer: a modernidade.

No final do poema, a velha lamenta que não tenha obtido sucesso em sua empreitada e que a criança, à quem “todos fazem festa”, tenha medo desta “velha fêmea”. « Ah ! Pour nous, malheureuses vieilles femmes, l’âge est passé de plaire, même aux innocents, et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer. (2016, p. 10).” . O mesmo peito, o mesmo corpo que outrora produzira o leite do qual a poesia foi alimentada, hoje apresenta seu caráter decrépito, enrugado, deformado e que já não satisfaz a ânsia pelo novo, nem se adequa aos seus parâmetros estéticos. A mulher velha é animalesca, uma “femelle” [fêmea], não uma *femme* [mulher]. A poesia ultrapassada não é, segundo essa linha de pensamento, digna de uma comparação com o humano, mas é considerada “inferior” e, portanto, comparada ao animal. Ainda que seja retratada dessa forma, o eu-lírico a chama de “bonne femme” ou “bonne vieille”, o que nos remete a uma certa compaixão vinda da identificação do eu-lírico com os excluídos. E embora a infância retratada seja feliz, o olhar do eu-lírico se concentra na velha. O bebê preenche o ambiente, mas de “glapissements”. O verbo “glapir”, que é onomatopaico, serve aos animais, mas também designa sons desagradáveis produzidos por humanos. Assim, apesar de poder ser lido em prol do bebê, o poema, em suas múltiplas possibilidades, também permite que também o bebê seja representado de forma grotesca e afastada da idealização romântica.

A obra de Manoel de Barros, embora situada em outro universo, outro século, outro continente, outra língua, diversas vezes também versa sobre o embate entre a figura da criança e a figura do velho. Este embate, que veremos a seguir, traz elementos muito representativos de sua poética, como é o caso, por exemplo, da incorporação de elementos do universo infantil para a composição de seu imaginário poético. Além de um imaginário, há também uma linguagem que parte de experimentações, forjando a fala da criança no momento de seu descobrimento, que para seu projeto poético, representa a ponte de acesso à origem: errar a língua-mãe para o exercício da poesia, para tensioná-la de modo a romper os limites do ordinário, a fim de fazer da poesia também o espaço da brincadeira.

É o caso do poema “Armário”, contido na obra *Poemas rupestres* (2004), em que o eu-lírico-menino relata a queda do avô e a fratura de suas pernas.

ARMÁRIO

O avô despencou do alto da escada aos
trambolhos.
Como um armário.
O armário quebrou três pernas.
O avô não teve nada.
Ué! Armário não é só um termo de comparação ?

Aqui em casa comparação também quebra perna.
O avô dementava as palavras (BARROS 2010, 44).

No poema apresentado acima, a criança compara o avô a um armário e relata sua queda “aos trambolhos”, no segundo verso, de forma a evocar a passagem do tempo por meio dos acúmulos de objetos que, frequentemente, ficam armazenados ao longo de toda a vida dentro dos armários de nossas casas. Esta imagem traz ao jogo do poema não apenas a idade do avô, mas toda a carga semântica contida em “trambolho”: aquilo que não presta, dispensável, velho e que estorva. Há nos dois primeiros versos um ritmo ternário ascendente, que parece reproduzir o som do corpo do avô batendo em cada degrau: O avô - despencou – do alto da esca – da os trambolhos. (Grifos nossos)

O avô é “Como um armário” (verso 3), diz o eu-lírico. Também portador de acúmulos de experiências que guardou da juventude à velhice. Até este ponto do poema, o eu-lírico exercita somente uma comparação comum, em que um objeto é explicitamente assemelhado ao outro, de forma artificial, por meio da palavra “como”. Já a partir do quarto verso a simbiose começa a ganhar corpo: o avô transmuta-se em armário e o armário também assume suas formas, de modo a concluir uma etapa mais profunda da transformação, a da metonímia, que no verso seguinte dissolve-se: “O armário quebrou três pernas/ O avô não teve nada” (versos 4 e 5). Ao imaginar novamente a distinção entre a figura do armário e do avô, a criança encontra no poema uma forma de salvar o frágil homem da queda e de suas implicações.

No verso seguinte a própria criança-eu-lírico questiona-se: “Ué! Armário não é só um termo de comparação?” (verso 6), como quem busca retornar à ordem informativa da linguagem, mas, com a ajuda do avô, que parece intrometer-se no poema, responde: “Aqui em casa comparação também quebra perna.”. Percebe que a brincadeira, a imaginação e as associações improváveis são condição de existência dentro do poema. Além disso, o último verso citado também revela que, ao “quebrar a perna” da comparação, representada pelo termo comparativo “como”, é que se pode inventar completamente um novo estado, em que o avô funde-se ao armário e o armário ao avô.

Ao final do poema, o último verso revela que a prática de “dementar as palavras”, era um ensinamento do avô. A figura do velho, neste poema, associa-se ao desregramento da lógica da linguagem e da passagem de uma linguagem informativa à linguagem poética. A senilidade, por vezes, carrega falhas de memória, também um certo cansaço em relação às regras sociais de convivência e isso estende-se para o âmbito da linguagem. Esses valores em certos momentos estão de acordo e, em outros, entram em conflito com o processo linguístico da

criança. A linguagem infantil, conforme o que foi descrito por Piaget, não deseja comunicar propriamente até aproximadamente os seis ou sete anos de idade. Isto não quer dizer que a criança não faça uso da fala para expressar suas necessidades, mas que ela faz uso dela também como extensão de suas ações, uma espécie de narração que não necessariamente pressupõe um interlocutor ativo. No entanto, após essa fase, ela inicia um confronto de valores: sua língua polissêmica acaba sendo pouco a pouco castrada e substituída por uma outra muito mais informativa. As associações criativas, com seu amadurecimento, vão sendo substituídas por outras ditas mais coerentes e de fácil compreensão. Por esse motivo, a criança, no poema, sofrendo de um duelo interno, questiona a comparação entre o avô e o armário, ao que o avô responde relembrando uma espécie de norma da “casa”: “Aqui em casa comparação também quebra perna” (verso 7), como quem diz para que o menino não se apegue às regras praticadas “fora de casa”, por outras linguagens. No poema, o que vale é a inversão da lógica corrente da linguagem.

No verso final, o eu-lírico-menino afirma que o avô “dementava” as palavras, como quem desdenha e conversa com o leitor para que não dê ouvidos ao avô. Tarde demais, pois ao fazer uso do termo “dementar”, o eu-lírico, sem mesmo perceber, coloca em prática os ensinamentos do avô, já intrínsecos ao seu discurso. “Dementar” é um neologismo constituído a partir do substantivo “demente”, ou seja, aquele que sofre de algum distúrbio mental, aqui, transformado em verbo. Neste ponto, as representações da infância oposta à figura da velhice aproximam-se daquelas do poema “Le Desespoir de la Vieille”, de Baudelaire. Trata-se, em um primeiro plano de leitura, da tentativa de desmoralização da figura do velho e de uma certa arrogância carregada pela juventude ocidental em relação às pessoas pertencentes a essa fase da vida. Pode-se notar um embate entre duas gerações distintas. Ambas buscam manter sua posição de relevância diante de sociedades que desprezam, guardadas as devidas proporções, uma no século XIX, outra no século XX, uma em um cenário sócio-político francês, outra em um brasileiro, tanto o pensamento da criança quanto o do velho, tendo em vista a sua irrelevância dentro do sistema capitalista, norteador de diversas, se não de todas, as relações sociais inseridas em seu contexto.

Em um plano secundário, trata-se de uma discussão literária, metapoética: tanto a oposição entre o bebê e a velha, em Baudelaire, quanto a oposição entre a voz do eu-lírico e o avô, em Manoel de Barros revelam uma segunda camada semântica. No primeiro, a voz do bebê, que balbucia, busca “preencher” o espaço vazio – da poesia – com sua voz, uma nova voz buscando pela renovação do código poético tanto em sua forma, assumindo um gênero limítrofe entre o poema e a prosa, quanto em sua temática, que visa ao flagrante da realidade, por vezes

miserável como a da velha. De modo que o todo esteja em consonância com o que parece fazer parte de um projeto poético de Baudelaire. Não à toa, o poeta modificou os caminhos da poesia de sua época e reverberou nas gerações futuras em poesias de todo o mundo ocidental.

Por outro lado, em Manoel de Barros, o confronto entre as ideias da criança e do avô, além do próprio conflito interno do eu-lírico sobre a comunhão total ou apenas parcial entre avô e armário – ambos iniciados pela letra a – acaba por carregar uma disputa entre as linguagens da informação e a linguagem poética. A primeira seria aquela que perdeu sua função essencialmente polissêmica e em sintonia com a cosmovisão mágica, espontânea entre as crianças; e aquela que, pouco a pouco, somos obrigados a adotar ao longo da vida. Ela serve para que apenas uma interpretação seja possível em relação à mensagem, afinal a reflexão sobre a linguagem ou o aumento de suas possibilidades poderia acarretar em um desperdício do tempo valioso, que o homem poderia estar dedicando ao trabalho. Tanto no século XIX quanto hoje, despender muito tempo para a reflexão, qualquer que seja sua natureza, exceto para camadas sociais muito privilegiadas, não se mostra interessante para a manutenção do *status quo*. Sobre esta divergência entre as naturezas da linguagem poética e da prosa, Octavio Paz disserta:

A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e por isso é mais fácil ser poeta sem sabe-la que prosador. Na prosa a palavra tende a se identificar com um de seus possíveis significados, em detrimento dos outros: pão, pão; queijo, queijo. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra tem vários significados latentes, é determinada potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em compensação, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primeira, mutilada pela redução que a prosa e a fala cotidiana lhe impõem. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto quanto os de significado. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento em que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade. O prosador a aprisiona (PAZ 2012, p. 30).

2.7.2. *Les veuves, Les petites vieilles* e O muro

No poema “As viúvas”, de Baudelaire, o eu-lírico em constante observação de seu entorno, levanta a tristeza das senhoras viúvas, que, ao lado de seus filhos pequenos, não podem nem mesmo confiar a eles seu pesar:

Avez-vous quelquefois aperçu des veuves sur ces bancs solitaires, des veuves pauvres ? Qu'elles soient en deuil ou non, il est facile de les reconnaître. D'ailleurs, il y a toujours dans le deuil du pauvre quelque chose qui manque, une absence d'harmonie qui le rend plus navrant. Il est contraint de lésiner sur la douleur. Le riche porte la sienne au grand complet.// Quelle est la veuve la plus triste et la plus attristée, celle qui traîne à sa main un bambin avec qui elle ne peut pas partager sa

rêverie, ou celle qui est tout à fait seule ? Je ne sais... » (BAUDELAIRE 2016, p. 34)⁷⁰.

O poema apresenta-se na contramão da sacralidade em que a criança foi, pouco a pouco, sendo envolvida durante todo o século XIX, resgatando perspectivas filosóficas francesas como a de Rousseau, que no século anterior propunha uma nova pedagogia, a partir da trajetória de Emílio, de modo a exercitar uma filosofia da natureza humana em relação a uma nova ideia de infância. Ou então dos ideólogos, que sonharam sociedades em que a criança representaria uma figura central, de forma que a infância deveria ser protegida por todos os membros das comunidades, que as instituições fossem voltadas ao seu desenvolvimento e a sua felicidade fosse assegurada, visando à criação de um outro modelo de homem e de sociedade, mais colaborativa, mais feliz e mais humana. O poema “Les veuves”, por sua vez, trata de explicitar o paradoxo de reconhecer no signo da criança uma possibilidade de alcance da origem e, por outro lado, materialmente, encará-la como estorvo, uma vez que ela é vista como um ser cujas capacidades mentais e físicas são inferiores às dos humanos adultos. É aquela com quem não se pode nem, ao menos, partilhar suas dores. No próprio poema, chegam a ser comparadas a outros animais:

La grande veuve tenait par la main un enfant comme elle vêtu de noir; si modique que fût le prix d'entrée, ce prix suffisait peut-être pour payer un des besoins du petit être, mieux encore, une superfluité, un jouet.
Et elle sera rentrée à pied, méditant et rêvant, seule, toujours seule ; car l'enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience ; et il ne peut même pas, comme le pur animal, comme le chien et le chat, servir de confident aux douleurs solitaires. (BAUDELAIRE, 2016, p. 36)⁷¹

O enfoque do poema não se coloca sobre a criança, conforme o próprio título já aponta, no entanto, ela aparece como a consideravam as sociedades ocidentais no início do capitalismo. Nas camadas mais pobres da população europeia, a mãe de família representou, durante todo o século XIX, mão-de-obra barata. Isto quer dizer que para as usinas ela era vantajosa e, dentro de lares miseráveis e cheios de bocas que necessitavam ser alimentadas também. A mulher,

⁷⁰ “Já viram alguma vez as viúvas que se sentam nesses bancos solitários, as viúvas pobres? Vistam luto ou não, é fácil reconhecê-las. De resto, sempre há no luto do pobre alguma coisa que falta, uma ausência de harmonia que o torna ainda mais desolador. Ele precisa baratear sua dor. O rico enverga a sua em grande estilo.// Qual é a viúva mais triste e mais entristecedora, que leva pela mão uma criança com quem não pode partilhar seus devaneios ou aquela que anda sozinha a valer? Não sei...” Trad. de Samuel Titan Jr.

⁷¹ “A viúva alta segurava pela mão uma criança, vestida de preto como ela; por mais módico que fosse o preço da entrada, o mesmo valor talvez bastasse para pagar alguma das necessidades da criatura ou, quem sabe, melhor ainda, um mimo, um brinquedo.// E ela terá voltado para a casa a pé, meditando e sonhando, só, sempre só; pois a criança é turbulenta, egoísta, sem candura e sem paciência – e não saberia, como mero animal, como o cão o gato, servir de confidente para os sofrimentos solitários.” Trad. de Samuel Titan Jr.

mãe de família, precisava sair para trabalhar em jornadas de cerca de quatorze horas diárias. Ganhando muito menos que os homens, eram ainda incumbidas do trabalho doméstico e do cuidado dos filhos. Realizar todas essas atividades era humanamente impossível, ainda mais se a criança estivesse em fase de aleitamento. Como os núcleos familiares eram constituídos normalmente de pai, mãe e filhos, não havia outras mulheres que pudessem ser responsáveis pelo cuidado dos pequenos. O resultado disso era, muitas vezes, o abandono, pois a criança sem idade suficiente para também ela ir para as oficinas e fábricas – e essa idade mínima era absurdamente baixa, representava um empecilho para as atividades econômicas da família, além de gastos para além do precário orçamento familiar.

No poema, o eu-lírico afirma que ela poupa o dinheiro da passagem, ainda que seja barata, para comprar algum produto de que a criança venha a carecer, ou, até mesmo, para oferecer-lhe um brinquedo. A morte do marido representa também a perda da maior parte do orçamento familiar e significa que a viúva e a criança, muito provavelmente, passarão por dificuldades financeiras. Da criança não se pode esperar o mínimo consolo, pois ela é, no poema, menos que o cão, animal de estimação, conhecido como o maior companheiro do homem, e menos que o gato, também de estimação, conhecido por sua elegância e sua independência. É descrita da seguinte maneira : “l’enfant est turbulent, égoïste, sans douceur et sans patience” (2016, p. 36), ao contrário do gato, ela é “turbulenta” e “sem doçura”, ou ainda “sem candura”, na tradução; e ao contrário do cachorro, é “egoísta” e “sem paciência”, pois o cachorro, sendo companheiro, importa-se com o seu tutor e, mesmo sendo animal considerado “inferior” em inteligência, é capaz de perceber as dores dos homens e de alguma forma oferecer-lhes certo consolo, enquanto a criança é um ser totalmente dependente e de quem a mãe não deve esperar qualquer contrapartida.

A caracterização da criança também é contrária ao que começava a ser o comum entre crianças no século XIX, sobretudo as burguesas. No poema, a criança está vestida de preto: “La grande veuve tenait par la main un enfant comme elle vêtue de noir” (2006, 36). Esta representação instaura uma nova atmosfera triste sobre o destino desta criança enlutada, prevendo aquilo que ainda está por vir: a fome, o abandono, a doença e talvez a morte. Além disso, começava-se o aperfeiçoamento na fabricação de brinquedos, que foram pouco a pouco sendo considerados importantes ferramentas para auxiliar no desenvolvimento das crianças, mas, sobretudo em um primeiro momento, serviram – e ainda hoje, infelizmente, servem – para incutir nos pequenos noções em relação aos papéis sociais de classe e de gênero, por exemplo. Durante o século XIX, as crianças eram demograficamente menos expressivas, sobretudo nas

camadas sociais mais populares, em que pairavam a doença e a fome, advindas da miséria em que sobreviviam, de modo que as famílias frequentemente sofriam com a morte de crianças.

No poema de Baudelaire colocam-se em xeque as capacidades cognitivas da criança que acompanha a viúva. Ela é encarada como um fardo para a mãe e o eu-lírico, partindo de elementos imagéticos, como a composição do preto em representação da morte do marido, mas também das mortes tanto social, quanto econômica desta mulher e desta criança. A atmosfera do poema revela uma visão muito recorrente na época, e que era fruto de uma estrutura social e econômica muito cruéis. Os cuidados centrados totalmente no papel social da mãe, a criança que é vista como menos humana que os adultos, menos que os animais – e aqui este fato assume um caráter negativo, e não de comunhão com a natureza. Ela representa também um estorvo na medida em que demandavam tempo e tempo representava dinheiro, ainda que pouquíssimo, para essas mulheres.

Se observarmos o poema “O muro”, contido em *Poemas rupestres* (2004), de Manoel de Barros, também podemos encontrar uma perspectiva sobre a infância, mas desta vez, ao contrário do poema “As viúvas”, de Baudelaire, nos deparamos com a criança que exerce um argumento de autoridade, e portanto, ocupa um lugar de sabedoria:

O MURO

O menino contou que o muro da casa dele era
da altura de duas andorinhas.
(Havia um pomar do outro lado do muro.)
Mas o que intrigava mais a nossa atenção
principal
Era a altura do muro
Que seria de duas andorinhas.
Depois o garoto explicou:
Se o muro tivesse dois metros de altura
qualquer ladrão pulava
Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão
pulava.
Isso era (BARROS 2010, 441).

No poema “O muro”, a imaginação da criança é protagonista quando cria uma nova unidade de medida, a fim de solucionar um problema conhecido da realidade brasileira e, muitas vezes, praticado também por crianças e adolescentes. Em vez de combatê-lo com violência ou punição, segundo a lógica social vigente, ele propõe não só uma nova altura para os muros de sua comunidade, mas uma nova unidade de medida, que ele compara com a metragem

tradicional. O menino é quem explica, quem ensina como é que se pode evitar que o ladrão pule para o lado de dentro das casas e há, então, algumas características que diferenciam essa visão sobre a infância em relação ao poema anteriormente analisado. Aqui, trata-se de um poema que dá voz à criança, de modo a abrir para ela um espaço de argumentação, como podemos observar nos seguintes versos: “Depois o garoto explicou:/ Se o muro tivesse dois metros de altura/ qualquer ladrão pulava.” A história que o menino conta é de tamanha importância para o eu-lírico, que ele ainda ressalta um dos detalhes coadjuvantes no terceiro verso, o de que “(Havia um pomar do outro lado do muro.)”, motivo pelo qual talvez as andorinhas aproximem-se, pois, na verdade, alimentam-se de insetos que caçam no ar, abrindo os biquinhos e esperando que entrem.

Ainda quanto ao ladrão e ao ato de pular, o poema, em um primeiro momento, deixa que o ladrão pule: “Se o muro tivesse dois metros de altura/ qualquer ladrão pulava”. Nos versos seguintes, ele segura a palavra ladrão no verso anterior, de forma a impedir que, graficamente, a palavra “ladrão” desloque-se até o verso seguinte, como quem pula deveras: “Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão/ pulava.”.

Pode-se destacar, ainda, que no sétimo verso “Que seria de duas andorinhas”, o eu-lírico faz uso do futuro do pretérito para exprimir uma hipótese. Nos versos décimo e décimo segundo, é usado o pretérito imperfeito no verbo “pulava”, em vez do futuro do pretérito “pularia”, de modo a reproduzir a fala da criança, quando o eu-lírico cede a fala para que o garoto explique seu ponto de vista. Ao final do poema, o eu-lírico, convencido de que o melhor seria mesmo que os muros contassem com essa altura imaginária, também faz uso do pretérito imperfeito “Isso era.”, de forma a construir não só a concordância em relação à visão do menino, mas a ideia de apropriação de seu discurso e de seu saber, que desmonta qualquer métrica seja ela usada para medir o muro, seja para medir o verso.

Se por um lado o poema de Baudelaire envereda-se pelos caminhos traçados socialmente para aquela criança, no poema de Manoel, por outro lado, sua voz é colocada como a de uma autoridade a quem se deve dar ouvidos nas soluções de problemas sociais. Em Baudelaire, nos deparamos com um poema que constrói a cena de um filme que se repete cotidianamente e cuja protagonista não é a criança, mas a mãe a quem não cabe esse status. Uma mãe sozinha, no século XIX, com sua criança, não é a figura de uma mãe propriamente dita, mas antes a encarnação do desamparo, uma “viúva”, uma mulher a quem a morte roubou a única fonte de dignidade: o casamento com um homem provedor. Já em Manoel de Barros, é de comum acordo – entre leitor e eu-lírico – que se pode colher na criança uma razão, ainda que descolada da

realidade palpável. Trata-se de um terreno onde a ordem comum não conta mais e é por isso que a solução elaborada pelo garoto torna-se plausível. É o poeta quem presta atenção ao que a criança tem a dizer. No poema de Baudelaire está: “Au contraire, ils (o poeta e o filósofo) se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contriste, orphelin”. Mas, se no poema francês, chama a atenção a criança órfã e pobre, no brasileiro o raciocínio da criança é que ganha destaque. De qualquer modo, nos dois poemas, ela tem relevância, pois a mãe se sacrifica por ela, ou o poeta lhe dá atenção e reconhece seu raciocínio como válido. A poesia é o campo onde tudo é tornado possível, até mesmo que crianças sejam ouvidas com a mesma seriedade conferida a certos adultos. Ou, como em Baudelaire, onde crianças invisíveis tornam-se visíveis. E isto é verdadeiramente revolucionário.

2.7.3. *Le joujou du pauvre*, Emas, O vidente e Vento

A confecção de brinquedos é algo que faz parte do imaginário infantil há muito mais tempo do que imaginamos. Brincar com objetos pequeninos, com representações de elementos colhidos no meio social ao qual a criança pertence é uma prática que não se perdeu com o tempo e que colabora com sua imaginação. Brincar assume diversas facetas, é um ato que está contido nos jogos, nas atitudes lúdicas, charadas e brincadeiras verbais, e o brinquedo tornado objeto é apenas um desses modos de colocar em exercício essa visão lúdica.

Em seu texto intitulado “Brincando na história”, Raquel Altman percorre a história do brincar no Brasil iniciando pelos povos indígenas. Para ela, trata-se de ferramentas que promovem interações entre crianças, entre crianças e adultos e entre crianças e objetos. Ela diz: “Não são figuras bonitas, são toscas e até grosseiras, feitas por mãos inseguras de crianças ou por mãos rudes de adultos, mas têm importante papel afetivo...” (1999, 234). Diz ainda que dramatizar cenas do cotidiano faz com que muito seja exteriorizado e que haja uma compreensão de sentimentos.

À princípio, mesmo em famílias com poucos ou escassos recursos, brinquedos sempre foram improvisados pelos pais ou pelas próprias crianças, uma vez que, crescendo à margem do seio familiar, satisfaziam suas necessidades do elemento lúdico com bonequinhos de sabugo de milho, pequenos objetos de barro, ou resignificavam objetos outros e davam a eles a destinação de brinquedo. Com o avançar da industrialização, um novo nicho mercadológico foi surgindo, sobretudo na Europa, entre famílias burguesas. Os brinquedos deixavam de ser confeccionados por artesãos e passavam a ser fabricados nos mais diversos materiais, para

diferentes faixas etárias e dividiam-se entre os gêneros, segundo a lógica binária de feminino e de masculino. Para a burguesia europeia, a criança conquistava um novo espaço dentro de casa e passava, então, a participar de conversas e jogos após refeições, por exemplo. Quanto aos brinquedos, eles tornavam-se cada vez mais um objeto de desejo.

No fim do século XIX, pequenas indústrias começam a se estabelecer também no Brasil e o objeto-brinquedo-mercadoria passa a fazer parte do universo infantil. Surgem os carrinhos de madeira, as bonecas de materiais cada vez mais sofisticados, os trenzinhos de metal, objetos de consumo que despertam na criança o sentimento de posse, o desejo de ter, dificultando o prazer de inventar e construir (ALTMAN 1999, 253-254).

Sobre o tema dos brinquedos e das brincadeiras, é possível destacar em *Le spleen* o poema “Le joujou du pauvre”, décimo nono poema, no qual o eu-lírico convida o leitor a uma prática ambígua. Sua ideia é a de carregar consigo, nos bolsos, pequenos brinquedos de pouquíssimo valor para dar às crianças miseráveis que vivem pelas ruas.

[...] Vous verrez leurs yeux s’agrandir démesurément. D’abord ils n’oseront pas prendre ; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s’enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l’homme (BAUDELAIRE 2016, 51).⁷²

Não se sabe exatamente, a princípio, se o eu-lírico o faz como um ato de benevolência para com os meninos pobres ou se para satisfazer um prazer semelhante aos das pessoas que alimentam pombos e apreciam vê-los aproximarem-se com medo. Afinal, os meninos são descritos “como gatos que, tendo aprendido a desconfiar dos homens, comem à distância o bocado que lhes dão.” (BAUDELAIRE 2020). Este poema não é o único em *Le spleen* a tratar das crianças pobres de forma zoomórfica. Segundo o Dicionário de Símbolos, a simbologia do gato é bastante heterogênea. Se para certas culturas o animal representa o mal, o traiçoeiro e até mesmo o que equivale à serpente para o cristianismo, por outras, como no Egito, é visto como um ser divino, ao qual se deve cultuar. Assim, a criança, desconfiada dos adultos benfeitores, é também colocada, socialmente, em posição ambígua. Como os gatos, são obrigadas a crescerem independentes. Abandonadas pelas ruas, tornam-se mais que gatos: gatunos, e aí origina-se a dúvida sobre o que resta de sua inocência e o que é já certa malícia. No mais, são ambíguas pois representam a benção, a pureza, mas também um fardo e um problema social. São gatos porque desconfiam, porque são superiores aos homens adultos, ou porque são animais traiçoeiros. No Brasil do final do século XIX e início do século XX, a situação não é diferente: crianças

⁷² “Você verá como os olhos delas se dilatam desmesuradamente. De início, não ousarão pegar os brinquedos; duvidarão da própria felicidade. Depois, suas mãos agarrarão bruscamente o presente, e elas sairão correndo como gatos que, tendo aprendido a desconfiar dos homens, comem à distância o bocado que lhes dão.” Trad. de Samuel Titan Jr.

abandonadas pelas ruas, sobrevivendo de pequenos furtos e que, por vezes, acabavam em colônias penais para menores infratores, em que se acreditava restaurar a dignidade por meio do trabalho forçado.

Como um confronto à imagem precedente, o eu-lírico aponta também para um outro garoto, desta vez uma criança burguesa, de aspecto angelical: « Sur une route, derrière la grille d'un vaste jardin, au bout duquel apparaissait la blancheur d'un joli château frappé par le soleil, se tenait un enfant beau et frais, habillé de ces vêtements de campagne si pleins de coquetterie. » (2016, p. 51)⁷³.

Foi no século XIX que as crianças europeias começaram a ganhar espaço na indústria da moda. Um dos exemplos que podemos citar é o desenvolvimento dos trajes de pequeno marinho, primeira roupa pensada para os meninos e meninas ditos na “segunda infância”, que compreendia dos dois aos sete anos de idade, aproximadamente. Antes desta idade, eles comumente usavam vestidos - tanto os meninos quanto as meninas, e depois, roupas mais parecidas com os trajes adultos. A cor branca em roupas de crianças também era comum nesta época, pois simbolizava sua pureza e contribuía com as noções de preservação da infância, introduzidas na época, a partir de uma mentalidade burguesa. O garoto no poema aparece brincando no jardim de um palacete, iluminado pelo sol, e o eu-lírico usa as palavras “bonito e fresco”, para referir-se a esta vida tão resplandecente em relação à outra marginal que, assim como aparece, também some, feito um animal selvagem. O menino burguês está iluminado, seu pequeno palácio é branco, da cor de sua inocência: um pequeno rei que vive sua infância na tranquilidade e no conforto que a certeza de um futuro lhe concedem. O eu-lírico explicita a diferença entre essas duas “castas” sociais: “Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis, qu'on les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté (2016, p. 51).

Além de, aparentemente, serem feitos de “matérias” diferentes, há entre eles uma barreira física, o portão que separa não somente suas existências, mas também que delimita os espaços aos quais pertencem: a mansão e a rua. Enquanto o garoto burguês aproveita o dia ensolarado em seu jardim, com seus brinquedos, o eu-lírico observa também um outro menino pobre. E há, então, um encontro entre os dois universos que eles representam:

⁷³ “Do outro lado do gradil, à beira da estrada, entre os cardos e as urtigas, havia outro menino, sujo, mirrado, fuliginoso, um desses moleques-párias em que o olho imparcial descobriria a beleza, se – como o olho do conhecedor adivinha uma pintura ideal atrás de um verniz de carroceiro – fosse capaz de limpá-lo da repugnante pátina da miséria.” Trad. de Samuel Titan Jr.

De l'autre côté de la grille, sur la route, entre les chardons et les orties, il y avait un autre enfant, sale, chétif, fuligineux, un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.

À travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu (BAUDELAIRE 2016, p. 52)⁷⁴.

De um lado, apresenta-se a riqueza atrás das grades que formam para ela um isolamento em relação ao universo miserável em que grande parte da população vive. O termo “marmots-parias”, usado para definir o tipo de criança, faz referência a uma pessoa excluída socialmente ou ao sistema social de castas indianas. Pária é aquele que não pertence à nenhuma delas, considerado um ser impuro. O menino no poema está sujo, “chétif”, ou seja, não só frágil, mas fragilizado em relação ao sistema econômico, que não é capaz de acolhê-lo; “fuligineux”, coberto de fuligem ou enegrecido. Possivelmente se trata de uma criança cujo trabalho era explorado em minas de carvão. No mais, o eu-lírico refere-se à pátina que encobre sua verdadeira beleza, esta camada é a da miséria. Ela precisa ser retirada para que o menino revele sua pureza.

O eu-lírico critica a miséria contida em meio à riqueza e ao luxo que Paris já esbanjava no século XIX, graças à política higienista que, sob o comando do Barão Haussmann, a transformou em uma capital repleta de monumentos, de prédios característicos, alinhados, de parques e praças arborizadas e de largas avenidas como a Champs-Élysées, mas que, para tanto, desapropriou os trabalhadores de habitações mais centrais, realocando todos eles nas periferias, de forma a tornar a cidade mais “limpa”, revelar toda sua riqueza, e a esconder suas contradições. Para Walter Benjamin, em “Paris, capital do século XIX”, a poesia de Baudelaire não lança sobre a cidade um olhar que a reconhece, mas o de um estranho que encontra na multidão, nos diferentes tipos sociais, o seu lugar.

É o olhar do flâneur, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande. O flâneur ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca asilo na multidão (BENJAMIN 2009, 39).

⁷⁴ “Do outro lado do gradil, à beira da estrada, entre os cardos e as urtigas, havia outro menino, sujo, mirrado, fuliginoso, um desses moleques-párias em que o olho imparcial descobriria a beleza, se – como o olho do conhecedor adivinha uma pintura ideal atrás de um verniz de carroceiro – fosse capaz de limpá-lo da repugnante pátina da miséria.// Através das barras simbólicas que separam esses dois mundos, a estrada e o castelo, o menino pobre mostrava ao menino rico seu próprio brinquedo, que este último examinava avidamente, como um objeto raro e desconhecido.” Trad. de Samuel Titan Jr.

Nos poemas selecionados para esta análise, o eu-lírico evidencia o lugar secundário ocupado pela criança pobre, que, em relação aos familiares também pobres, chega a ser uma criatura ainda mais marginalizada. Ao final do poema, porém, a surpresa que reafirma a miséria do menino e a pureza de que compartilham as duas crianças: [...] Ora, o brinquedo que o pequeno sebento cutucava, balançava e sacudia dentro de uma gaiola era um rato vivo! Os pais, talvez por economia, tinham improvisado o brinquedo com o que a vida lhes dava (2020, p. 42).

O eu-lírico revela uma imagem terrível: uma criança que faz de um rato vivo o seu brinquedo. A razão é “a economia”, e o brinquedo é tirado do que a vida ofertava àquela família – miséria, perigo, doença – e que resultava naquilo que apontam os estudos supracitados, sobre altos índices de mortalidade infantil. Por outro lado, ele opõe o brinquedo vivo ao brinquedo “morto”, do menino rico que, entediado de seus bens, passa a deslumbrar-se com o desconhecido que o menino pobre a ele apresenta. As crianças, claramente, não têm idade suficiente para discernir o que é bom do que é mau, o que é limpo e o que é sujo, nem o que tem valor e o que não tem. O menino rico, então, é aquele “olhar imparcial” mencionado anteriormente no poema, capaz de “enxergar beleza” por baixo da feia camada da pobreza que recobre o rosto do menino pobre, bem como o menino pobre enxerga no rato não o risco da doença, mas um animal de estimação – ainda que tornado objeto. No mais, é também ao final que os meninos riem um para o outro e igualam-se na “brancura” de seus sorrisos. Trata-se de, a partir da visão poética, de reatar a pureza que os irmana, representada, no poema, pela única característica que os assemelha: o branco dos dentes, símbolo não só da pureza, mas da singeleza de seus espíritos ainda não embrutecidos pelo sistema.

Para além disso, ao transfigurar o rato em brinquedo, modificando a natureza de suas possibilidades, o eu-lírico confere também uma discussão metapoética sobre a figura do menino. Afinal, se a criança, assim como o poeta, permite-se, em devaneios, transformar o seu entorno, ela também exerce esse poder de forma poética. Poeta e menino passam, então, a ser semelhantes não no branco dos dentes, mas na capacidade de arrancar o ser de sua função, de sua estrutura social, de qualquer ordem em que esteja inserido para dar a ele uma configuração nova e inusitada. O poeta também age assim: retira a poesia do conforto dos versos e faz com que ela se deite na página e torne-se um elemento híbrido, a poesia em prosa.

Na obra de Manoel de Barros também está presente tal comparação. Menino e poeta confundem-se diversas vezes na voz do eu-lírico e instaura-se a discussão metalinguística para além de outras. No poema V, da obra *Menino do Mato* (2010), é possível identificar essas transformações trazidas às vezes pela brincadeira e outras tantas pela ideia do brinquedo:

[...]
 Na beira da noite a gente estava sem rumo.
 Bernardo apareceu e disse que vento é cavalo.
 Então montamos na garupa do vento e logo chegamos
 em casa (BARROS, 2010, p. 455).

No poema, quando Bernardo determina que agora o vento será cavalo, o aspecto lúdico envolve tudo o que precede ao acontecimento. Como em nossas brincadeiras de infância, a palavra flexibiliza suas designações para transmutar-se em outras formas e funções. Assim, quando, dentro do jogo, determina-se que eu sou rainha e que o outro é camponês, a palavra torna-se lei absoluta, e a brincadeira rege-se a partir daquele ponto. “Vento” e “Cavalo” têm em comum a letra “V”, que não por acaso também representa, em número romano, o quinto poema da sequência do livro. Trata-se de um “V” de velocidade, que, quando acionado, faz com que os meninos cheguem mais rapidamente em casa, vivendo a aventura de dominação que a montaria traz. A realidade objetiva não permite dominar o vento e muito menos montá-lo, mas no poema e por meio da linguagem metafórica, o vento assume as características de cavalo – estar propício à montaria; e o cavalo assume as características do vento – a fluidez e velocidade, em perfeita simbiose. A aliteração em “v” reforça a ideia de vento. Aliás, esta não é a única vez em que aparece na obra de Manoel de Barros a ideia de um vento palpável, segundo a visão da criança. Em *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo* (2001), por exemplo, no poema “O vidente”, em que o menino começa a ter visões poéticas:

[...]
 Mas o menino começou a apertar parafuso no vento.
 A turma falou: Mas como é que você pode apertar parafuso
 no vento
 Se o vento nem tem organismo.
 Mas o menino afirmou que o vento tinha organismo
 E continuou a apertar parafuso no vento (BARROS, 2010, p. 405).

No poema “O vidente”, o vento é vítima do menino que aperta nele alguns parafusos. O menino, paralelamente ao poeta, exerce a atividade na contramão da função. Sua tarefa é inútil e não é reconhecida pela comunidade, aqui representada pelos outros meninos que o questionam. Ser capaz de moldar o vento no formato de qualquer coisa que a imaginação permita dentro do brincar pertence tanto ao universo da criança quanto ao universo poético, que, para nós, não se distinguem enquanto visão de mundo. Trata-se de apenas, para o adulto, ser um exercício e, para a criança, parte de sua visão lúdica do entorno. Além disso, enquanto adulto, a figura do homem capaz de revisitar o seu próprio lugar devolvendo-lhe o elemento da

surpresa é associada ao poeta. Menino e poeta, na obra de Manoel de Barros, mas também neste poema de Baudelaire, confundem-se quanto ao modo como enxergam seu entorno.

Em “Emas”, o eu-lírico também traz o elemento da dominação do vento direcionado para a sua brincadeira.

EMAS

Elas ficam flanando no pátio da fazenda.
A gente sabe que as emas comem garrafas
abotoaduras freios pedras alicates e tais.
Nossa mãe tinha medo que uma ema
Comesse nosso cobertor de dormir e os
vidros de arnica da vó.
Eu tinha vontade de botar cabresto em uma
ema
E sair pelos campos montando na bicha a
correr.
A gente sabia que a ema quase voa no correr.
Que a ema racha o vento no correr.
Eu tinha vontade de rachar o vento
no correr (BARROS, 2010, p. 434).

Colocada nos primeiros versos como um animal perigoso, a ema rouba objetos onde dificilmente havia ladrões humanos. A ave também flana pela região, bem como o *flâneur* em Baudelaire. Antropomorfizada, a ave representava uma ameaça para a mãe do menino, mas diferentemente dela, o garoto sonhava em “botar cabresto em uma ema”, em dominá-la e fazer com que sua agilidade estivesse a serviço de sua vontade de “rachar o vento”. O verbo “rachar” é uma escolha lexical que pode denotar tanto violência quanto a ideia de divisão, como “rachar a conta”, em linguagem coloquial. Talvez, rachar o vento, seja também o desejo de dividi-lo em dois.

A poeta e pesquisadora Patrícia Lino, em sua obra *Manoel de Barros e a poesia cínica: O Círculo dos três movimentos com vista ao Homem-Árvore* (2019), chama a atenção para o viés sexual do olhar infantil que, muitas vezes, imprimem os poemas de Manoel de Barros. Em “Emas”, é possível estabelecer também esta relação não no que diz respeito ao *voyeurismo* ou ao exibicionismo, como destacado por Lino em análise de outros poemas, mas aos aspectos da crueldade e do movimento. O primeiro, para Freud, está desassociado da estimulação de zonas erógenas eleitas pela criança, mas tem relação com a ideia de “apoderamento”, uma vez que a capacidade da paixão aparece no indivíduo mais tardiamente. O poema deixa claro o desejo de exercer a dominação sobre o animal quando refere-se a “botar cabresto” na ema. Já o segundo aspecto que podemos observar segundo a psicanálise freudiana, é o do movimento que, desta vez sim, pode acabar estimulando zonas erógenas e genitais, de modo a reproduzir a sensação

de prazer experimentada por crianças embaladas antes de dormir. Para Freud, a sensação de satisfação ao experienciar tais movimentos de repetição são de origem sexual, mas não necessariamente ligadas à genitália, uma vez que o aparelho reprodutor encontra-se longe de atingir a maturidade, no caso de bebês ou de crianças menores. Ele diz o mesmo sobre passeios em transportes:

As sacudidelas das carruagens e, depois, dos trens, produzem um efeito tão agradável nas crianças maiores que todos os meninos, em algum momento, desejam se tornar cocheiros ou condutores. Eles costumam dedicar um interesse misterioso e de grande intensidade às coisas relacionadas aos trens, e na idade da fantasia (pouco antes da puberdade) fazem delas o núcleo de um simbolismo refinadamente sexual. A necessidade de assim ligar viagem de trem e sexualidade procede, evidentemente, do caráter prazeroso das sensações de movimento (FREUD, 2016, p. 113-114).

A ideia de montar os animais, aparece, então, como forma de dominação. Bem como o emprego do termo “rachar” e também a ideia de velocidade e movimento que o menino imagina que a ema possa lhe proporcionar. Na falta de sonhar com carros velozes, com meios de transporte urbanos, o menino mergulha nos elementos de seu próprio imaginário, e que remetem à velocidade e ao movimento, para a construção de seu desejo. Por tratar-se de um animal antropomórfico em suas atitudes: “roubar” e “flanar”, a mãe demonstra medo de que ela “comesse o cobertor de dormir”, em um ato de quem rouba a inocência de sua prole. O verbo “comer” é usual do vocabulário relacionado à atividade sexual – sobretudo o masculino. Por tratar-se de um garoto, seu desejo sexual está atrelado à dominação e montar o animal pode dar vazão aos sinais desse impulso no período pré-puberdade. Assim, haveria estimulação dos órgãos genitais a partir do movimento e satisfação da dominação, imperativa da masculinidade, segundo sua nociva construção cultural. A ema, por sua vez, é um animal ao que nos referimos sempre no feminino. Trata-se de um animal de grande porte, a maior ave brasileira. Sendo assim, no poema parece estar relacionada ao corpo da mulher e, sobretudo, da mulher fatal, que chega àquele território, rouba os pertences dos homens e à qual – feito besta indomada - eles desejam profundamente amansar por meio do ato sexual, imaginando sempre ser esse o motivo de sua revolta ou revolução.

Tanto no poema de Baudelaire quanto no poema de Manoel de Barros, há o elemento da objetificação dos animais. Em “Le joujou du pauvre”, há a impressão de tratar-se de duas crianças menores, às quais o rato vivo serviu como um brinquedo tanto para aquele desprovido de tudo quanto como objeto exótico para o menino a quem o dinheiro jamais compraria tal brinquedo. Já em “Emas”, o desejo é de que o animal torne-se objeto da brincadeira, a serviço

do menino, além do processo de antropomorfização e, em seguida, de objetificação, paralelo ao que sofrem as mulheres nas dinâmicas sexuais e que se estendem às sociais.

Se pensarmos sobre o poema “Vento”, que se segue a “Emas” em *Poemas rupestres* (2004), a questão da crueldade se desenvolve ainda mais. Diferentemente de “Emas”, o menino, agora, atenta contra a integridade do vento. Como vimos anteriormente, Freud identifica na atividade sexual infantil uma correlação com instintos de crueldade. Ele explica que, na criança, essa relação pode acontecer por uma junção danosa de instintos que, auxiliados pela falta da construção da compaixão, própria da infância, pode resultar em uma associação que será mantida na vida adulta.

No poema, a princípio, o menino mostra-se indignado pela falta de reação do vento em relação a seus ataques:

Se a gente jogar uma pedra no vento
Ele nem olha para trás.
Se a gente atacar o vento com enxada
Ele nem sai sangue da bunda.
Ele não dói nada.
Vento não tem tripa.
Se a gente enfiar uma faca no vento
Ele nem faz ui. (BARROS, 2010, p. 435)

As ações hipotéticas do menino são: jogar pedra, atacar com enxada e enfiar faca. Todas ações de violência extrema. O menino parece extrair seu prazer da apreciação do resultado de cada uma dessas ações, no entanto, ele só intenta contra o vento dentro do plano das palavras. Trata-se da íntima associação entre o desenvolvimento sexual e a aquisição ou, neste caso, a apropriação da linguagem. Freud discorre sobre esse processo em seu texto “Análise da fobia de um garoto de cinco anos”, em que a curiosidade sexual do menino Hans apresenta-se ligada à ânsia do saber.

Assim como em “O vidente”, poema em que o eu-lírico-menino diante do questionamento dos outros afirma que o vento tem organismo e dá continuidade a sua ação, no poema “Vento”, há semelhante atestação dessa realidade criada em que o menino exerce sua investigação, valida seu novo código, e, sobretudo, exerce a transmutação do desejo sexual em violência, mas sobretudo uma violência voltada contra a palavra ordinária, de forma a tensioná-la, deformá-la até que se torne um objeto novo: um poema. Dessa forma, o menino que testa a sua linguagem, que investiga, que deseja incorporar a palavra é a figura do próprio poeta em exercício de seu ofício. É com o objetivo de forjar a inauguração de uma linguagem que o poeta se vale de suas facetas infanto-juvenis.

É possível, então, que sob as camadas da infância e de quando se apropria da linguagem supostamente infantil, o poeta esteja sempre atribuindo à voz infantil o recomeço de um código literário, que é sua própria língua elevada ao grau zero: a língua portuguesa, sobretudo aquela falada no Brasil.

2.7.4 *La corde e Raphael*

O trigésimo poema em prosa do *Spleen de Paris* é dedicado ao pintor impressionista Édouard Manet. O poema apresenta um diálogo com a tela “L’enfant aux cerises” (1859), que hoje se encontra no Museu Calouste Gulbenkian, em Lisboa. O quadro ilustra a capa da edição *FolioPlus Classiques*, da qual nos servimos nesse estudo.



“L’enfant aux cerises” (1859), de Édouard Manet (1832-1883) Museu Calouste Gulbenkian

Valérie Lagier, em “Du tableau au texte”, pequeno ensaio em que discorre sobre as correlações entre o poema “La corde” e a pintura de Manet, aponta para alguns fatos que gostaríamos de destacar sobre as duas obras. O primeiro é que, para ela, os poemas em prosa de Baudelaire são como esquetes de uma Paris pós-Haussmanniana, onde há: carroças, multidões barulhentas, concertos de rua, crianças miseráveis, velhas desdentadas e prostitutas cabeludas. A composição desses retratos humanos miseráveis, cuja paisagem é sonoramente

poluída, levariam ao desespero do poeta. Retratar a miséria e a prostituição também era uma prática de Manet, que chega a ser considerado um “aluno” de Baudelaire.

O poema em prosa conta a história de uma criança miserável que deixa sua família e vai trabalhar no ateliê à pedido de um pintor que já gostava de tê-lo como modelo por encontrar nele certa beleza de destaque. O eu-lírico-pintor diz “j’observai souvent un enfant dont la physionomie ardente et espiègle, plus que toutes les autres, me séduisit tout d’abord.”. Apesar de passar de uma situação de inúmeras privações para uma outra consideravelmente melhor, o garoto comete suicídio depois de uma discussão em que o pintor ameaça entregá-lo de volta à sua família. O poema, então, trata, para Valérie Legier da melancolia infantil, da miséria, do amor materno e suas ambiguidades. Acrescentamos que não deixa de representar o lugar ocupado pela criança não-burguesa no século XIX.

À Édouard Manet.

« Les illusions, – me disait mon ami, – sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et quand l’illusion disparaît, c’est-à-dire quand nous voyons l’être ou le fait tel qu’il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel. S’il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable, et d’une nature à laquelle il soit impossible de se tromper, c’est l’amour maternel. Il est aussi difficile de supposer une mère sans amour maternel qu’une lumière sans chaleur ; n’est-il donc pas parfaitement légitime d’attribuer à l’amour maternel toutes les actions et les paroles d’une mère, relatives à son enfant ? Et cependant écoutez cette petite histoire, où j’ai été singulièrement mystifié par l’illusion la plus naturelle. (BAUDELAIRE, 2016, 84)⁷⁵

Nesta espécie de prólogo do poema, o eu-lírico alerta para os seus principais elementos semânticos, todos eles ligados sonoramente pela aliteração em [l]: “les illusions” x “l’être”, misturada à ideia de “mère” e “amour”, que estão marcadas pelo som de [m]: “difficile de supposer une mère sans amour maternel qu’une lumière sans chaleur”. O amor da mãe é tido como o elemento natural da ilusão que nos sustenta. Embora haja, para o eu-lírico, certa curiosidade na realidade, o amor de mãe é um dos sentimentos mais imaculados presentes em nosso imaginário e por isso, haverá surpresa ao final da história: “[...] cette petite histoire, où j’ai été singulièrement mystifié par l’illusion la plus naturelle”. O verbo “mystifier” denota,

⁷⁵ “ ‘As ilusões’, dizia meu amigo, ‘talvez sejam tão inumeráveis quanto as relações dos homens entre si ou dos homens com as coisas. E, quando a ilusão desaparece, isto é, quando vemos o ser ou o fato tal como existe fora de nós, temos uma sensação estranha, complexa, metade pesar pelo fantasma desaparecido, metade surpresa agradável diante da novidade, diante do fato real. Se há um fenômeno evidente, trivial, semelhante e de natureza tal a tornar impossível o equívoco, esse sentimento é o amor materno. É tão difícil imaginar uma mãe sem amor materno quanto uma luz destituída de calor; assim sendo, não é perfeitamente legítimo atribuir ao amor materno todas as ações e as palavras de uma mãe, no que tange a seu filho? E, contudo, ouçam essa historietta, em que fui tão singularmente enganado pela ilusão mais natural.’ Trad. de Samuel Titan Jr. (2020, p. 71)

aqui, o engano sofrido pelo eu-lírico, mas carrega ao mesmo tempo a raiz latina “mysta” (aquele que é iniciado nos mistérios).

O eu-lírico de Baudelaire assume a voz do pintor, que conta sua versão da história de forma direta ao leitor:

« Ma profession de peintre me pousse à regarder attentivement les visages, les physionomies, qui s’offrent dans ma route, et vous savez quelle jouissance nous tirons de cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes. Dans le quartier reculé que j’habite, et où de vastes espaces gazonnés séparent encore les bâtiments, j’observai souvent un enfant dont la physionomie ardente et espiègle, plus que toutes les autres, me séduisit tout d’abord. Il a posé plus d’une fois pour moi, et je l’ai transformé tantôt en petit bohémien tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique. Je lui ai fait porter le violon du vagabond, la Couronne d’Épines et les Clous de la Passion, et la Torche d’Eros. (BAUDELAIRE, 2016, p. 84-85)⁷⁶

A beleza do menino encontra-se apenas nas ilusões forjadas pelo artista. Quando reinventada pela Arte, a criança abandona suas características miseráveis e assume diversos outros papéis. A impressão que temos é que é somente pelo olhar do artista que a criança é capaz de obter um pouco do elemento lúdico próprio das infâncias que conhecemos, como o da brincadeira de transformar-se em outros seres. No mais, a criança aparece como passiva e vítima de sua própria realidade. Por outro lado, vislumbramos também o lugar ocupado pelo arquétipo da criança na Arte em oposição ao seu lugar social: é valorizada nas representações, mas socialmente é representante de um estorvo familiar. A criança é, portanto, melancólica, pois para ela, bem como para o poeta ou para o pintor, representados como aqueles cujo olhar é diferente do de outros humanos “comuns”: “[...] cette faculté qui rend à nos yeux la vie plus vivante et plus significative que pour les autres hommes.” (2016, p. 85), somente a ilusão é um espaço seguro. Quando se veem fora dela, viver torna-se insuportável.

Enfim, o eu-lírico nos descreve a fatalidade da morte do menino a partir das primeiras impressões do pintor ao se deparar com a cena do suicídio.

« Quels ne furent pas mon horreur et mon étonnement quand, rentrant à la maison, le premier objet qui frappa mes regards fut mon petit bonhomme, l’espiègle compagnon de ma vie, pendu au panneau de cette armoire ! Ses pieds touchaient presque le plancher ; une chaise, qu’il avait sans doute repoussée du pied, était renversée à côté de lui ; sa tête était penchée convulsivement sur une épaule ; son visage, boursouflé,

⁷⁶ “Minha profissão de pintor me leva a reparar com atenção nos rostos, nas fisionomias que se oferecem ao longo do meu caminho, e vocês sabem o quanto prazer tiramos dessa faculdade que torna a vida mais viva a nossos olhos, mais viva e mais significativa que para os outros homens. No bairro recuado em que moro, onde vastos espaços cobertos de relva ainda separam as construções, observei muitas vezes um menino cuja fisionomia ardorosa e travessa, mais do que todas as outras, seduziu-me desde o começo. Ele posou mais de uma vez para mim, e eu o transformei ora em jovem cigano, ora em anjo, ora ainda em Amor mitológico. Eu o fiz segurar o violino dos vagabundos, a Coroa de Espinhos e os Cravos da Paixão, ou ainda a Tocha de Eros.” Trad. de Samuel Titan Jr. (2020, p. 71)

et ses yeux, tout grands ouverts avec une fixité effrayante, me causèrent d’abord l’illusion de la vie. Le dépendre n’était pas une besogne aussi facile que vous le pouvez croire. Il était déjà fort roide, et j’avais une répugnance inexplicable à le faire brusquement tomber sur le sol. Il fallait le soutenir tout entier avec un bras, et, avec la main de l’autre bras, couper la corde. Mais cela fait, tout n’était pas fini ; le petit monstre s’était servi d’une ficelle fort mince qui était entrée profondément dans les chairs, et il fallait maintenant, avec de minces ciseaux, chercher la corde entre les deux bourrelets de l’enflure, pour lui dégager le cou. (BAUDELAIRE, 2016, p. 85-86)⁷⁷

Há uma famosa frase atribuída a T.S. Eliot que diz que o humano não tolera tanta realidade. Os detalhes dados pelo eu-lírico de Baudelaire sobre a morte do menino revelam a corrupção até mesmo dos signos sacralizados de nossa civilização, como é o caso do amor da mãe. Nada escapa ao Mal. A cena grotesca do pintor que precisa resgatar o corpo deformado – e antes absolutamente Belo – do menino vem acompanhada do humano em todo seu espectro de formas: do sublime ao grotesco. A carne em que está fincada a corda. O pintor sai de seu local de transformação da realidade pelo crivo da Beleza para lidar com ela de modo a conferir à situação o mínimo de dignidade, mais uma vez, então é o artista quem tenta – sem sucesso – tornar a cena menos caótica. Tenta, com sensibilidade, contar à família da criança sobre o acontecido, mas é recebido com indiferença : “Quant au père, il se contenta de dire d’un air moitié abruti, moitié rêveur : “Après tout, cela vaut peut-être mieux ainsi ; il aurait toujours mal fini !” (2016, p. 87)

Já a mãe do menino, figura de quem, culturalmente, se esperava o amor incondicional, reage de forma surpreendente. Ela deseja ficar com o pedaço da corda com a qual o filho enforcara-se. O pintor, a princípio, não entende o movimento da mulher, mas ao receber cartas e bilhetes dos vizinhos, percebe que a mãe explorou a imagem do filho dando a ela algum novo tipo de atributo “beatifique”, dote mágico, não se sabe ao certo, e tentando conseguir algum valor pela comercialização daquela ilusão.

Mais le lendemain je reçus un paquet de lettres : les unes, des locataires de ma maison, quelques autres des maisons voisines ; l’une, du premier étage ; l’autre, du second ; l’autre, du troisième, et ainsi de suite, les unes en style demi-plaisant, comme cherchant à déguiser sous un apparent badinage la sincérité de la demande ; les autres, lourdement effrontées et sans orthographe, mais toutes tendant au même but, c’est-à-dire à obtenir de moi un morceau de la funeste et béatifique corde. Parmi les signataires il y avait, je dois le dire, plus de femmes que d’hommes ; mais tous, croyez-le bien, n’appartenaient pas à la classe infime et vulgaire. J’ai gardé ces lettres.

⁷⁷ “Quais não fora, meu horror e meu espanto quando, voltando para a casa, o primeiro objeto que me feriu os olhos foi meu homenzinho, o travesso companheiro de minha vida, enforcado no tabique de um armário! Os pés quase tocavam o assoalho; uma cadeira, que ele certamente empurrara com os pés, estava tombada a seu lado; a cabeça pendia convulsivamente sobre um dos ombros; o rosto, entumecido, e os olhos, arregalados com uma fixidez assustadora, de início me deram a ilusão de que estava vivo. Descê-lo dali não era tarefa tão fácil quanto podem achar. Ele já estava muito endurecido, e eu sentia uma repugnância inexplicável à ideia de fazê-lo cair bruscamente no chão. Era preciso sustentá-lo com um braço apenas e, com a outra mão, cortar a corda. Mas isso feito, havia mais: o monstrinho tinha usado um cordão muito fino, que entrou profundamente nas carnes, e agora era preciso, com uma tesoura fina, procurar a corda entre as bordas do inchaço, para assim lhe liberar o pescoço.” Trad. de Samuel Titan Jr. (2020, p. 72)

« Et alors, soudainement, une lueur se fit dans mon cerveau, et je compris pourquoi la mère tenait tant à m’arracher la ficelle et par quel commerce elle entendait se consoler. » (BAUDELAIRE, 2016, p. 87-88)⁷⁸

Assim, evidencia-se que nem mesmo a corda escapa à mercantilização. Mesmo o símbolo da miséria e do sofrimento de um par ganha valor de mercadoria, tamanha a necessidades pelas quais passava aquela mulher habitando aquele contexto. O eu-lírico, guiado pelo imaginário de uma mãe sagrada, se sente ofendido por seu movimento.

O poema “Raphael”, contido em *Poemas concebidos sem pecado* (1937), de Manoel de Barros, também trata da miséria associada à figura infantil.

Quando Juvêncio apareceu
Mascava uma raiz de pobreza coisa que serve!
E cuspiu dentro de casa o amargo em nós.

Na trouxa
Trouxe Raphael

Raphael não era pintor
Nem o anjo de Raphael.

Ponhamos que fosse um anjo
O anjo de sua mãe. (BARROS, 2010, p. 27)

Aparentemente, a figura de Raphael é introduzida no contexto do poema por Juvêncio, um homem adulto que não se sabe ao certo se é seu pai biológico. O eu-lírico evidencia não se tratar do pintor renascentista Raphael (1483-1520). Juvêncio, por sua vez, nos remete, possivelmente ao Ciclo de Juvêncio, contido nas obras do poeta romano Catulo (87 ou 84 a.C. – 57 ou 54 a.C.). E este homem, segundo o eu-lírico, “mascava uma raiz de pobreza”, depois “cuspiu dentro de casa o amargo em nós”. A metáfora se estende para além da situação miserável em que viviam as crianças e sua família, mas também, possivelmente, à miséria humana. A imagem do anjo associada ao bebê também sugere que, com o passar do tempo, a tendência é que sua inocência se perca, já que são todos humanos e um deles esbanjando amargor. “Ponhamos que fosse um anjo/ O anjo de sua mãe”. Neste verso, o eu-lírico escolhe

⁷⁸ “Mas, no dia seguinte recebi um maço de cartas: umas, dos locatários do prédio, outras, dos prédios ao lado; uma, do primeiro andar; outra, do segundo; outra ainda, do terceiro, e assim por diante; ora em estilo quase jovial, como buscando disfarçar, sob a zombaria de fachada, a sinceridade do pedido, ora brutalmente atrevidas e cheias de erros, mas todas querendo a mesma coisa, isto é, obter de minha parte um pedaço da corda funesta e beatífica. Devo dizer que, entre os signatários, havia mais mulheres que homens; mas nem todos, creiam em mim, pertenciam à classe ínfima e vulgar. Guardei comigo essas cartas.// ‘E então, de repente, um clarão se fez em meu cérebro, e entendi por que a mãe insistia tanto em me arrancar o cordão e por meio de qual comércio ela contava se consolar.’” Trad. de Samuel Titan Jr. (2020, p. 74)

“ponhamos”, que pode tanto assumir uma forma reduzida e informal de “suponhamos”, em que convida o leitor a participar da criação no ato da enunciação; quanto também pode-se ler como o verbo “pôr” na primeira pessoa do plural do modo subjuntivo presente, indicando um desejo ou uma probabilidade. De qualquer modo, o eu-lírico já se coloca como um narrador da história, bem como afirma mais adiante no poema “Sou um pobre narrador menso”.

Petrônia descia lavadeira
Pro corgo.
Juvêncio curava do gado as bicheiras
Raphael era um pouquinho miserável
Tal como sua idade o permitia.

À noite vinha uma cobra diz-que
Botava o rabo na boca do anjo
E mamava no peito de Petronia.

Juvêncio acariciava o ofídio
Pensando fossem os braços roliços da mulher.
Petrônia tinha estremecimentos doces
Bem bom. (BARROS, 2010, p. 28)

O eu-lírico expõe as funções nada poéticas de cada uma das personagens apresentadas: Petronia “lavadeira” vai para o “corgo”, Juvêncio cuidava das infecções dos animais do sítio e o pequeno Raphael, por sua vez, era “só um pouquinho miserável”. Apesar de falar de uma vida sofrida de trabalho, essa é a normalidade que se apresenta.

No entanto, à noite, a cobra – animal ambíguo e tradicionalmente apresentado como traiçoeiro, “Botava o rabo na boca do anjo/ E mamava no peito de Petronia”. Essa é uma lenda brasileira a respeito da serpente *Pseudoboa nigra*, também conhecida como cobra-preta ou muçurana. A história conta que a cobra de hábitos noturnos invade o quarto onde dormem a lactante e o bebê, coloca a cauda na boca do bebê a fim de enganá-lo para sugar o leite de sua mãe. Nas histórias contadas, frequentemente a criança morre de fome e a mãe de desnutrição.

Por outro lado, há ainda a leitura que se volta à imagem de Juvêncio. No artigo “Papéis sexuais como mimesis de papéis sociais no Ciclo de Juvêncio de Catulo”, a autora, mestrandia em estudos clássicos, mostra que tanto social quanto poeticamente, a figura da criança denominada *puer delicatus*, uma espécie de escravizado sexual era explorada na antiguidade romana. Ela diz:

Sabendo qual era a homossexualidade considerada inadequada, precisamos também entender quem eram, então, as figuras que poderiam exercer papel passivo sexualmente. O chamado *puer delicatus*, expressão que designa o menino amado, era retratado sempre como um escravo, isto é, alguém socialmente inferior ao amator, validando, mais uma vez, a ideia de que a submissão sexual implicava,

consequentemente, submissão social. Nesse sentido, era comum a objetificação desses rapazes nas relações pederásticas, uma vez que eram propriedade daquele que exercia papel ativo, o qual, por sua vez, via o puer como um instrumento de prazer. (FAVERSANI, 2022, s/p)

A aparição noturna de uma cobra, animal representante tanto do pecado, para uma interpretação cristã, quanto do próprio falo. A cobra vem à noite e põe o rabo na boca “do anjo”. O eu-lírico, como observador da cena, nos oferta essa terrível imagem. O peito da mulher age tanto a fonte de alimentação para o bebê quanto a fonte do prazer sexual para a simbologia da cobra, bem como para Petrônia. As escolhas lexicais também podem nos conduzir a uma interpretação sexual do trecho. Palavras como o verbo “acariciar”, “rabo”, até mesmo a simbologia da sucção contida em “mamar” corroboram a hipótese de leitura. Quando Juvêncio acaricia o “ofídio”, ele estava “Pensando fossem os braços roliços da mulher”. A ausência do “que”, comumente presente após “pensando”, para referir-se ao sentido de achar, supor, sugere também uma segunda possibilidade mais ativa em relação à ação: a de que Juvêncio toca a cobra, ou ainda, o pênis, pensando ou imaginando ser o braço de Petrônia, que por sua vez podia realmente estar tendo “estremecimentos doces” ou estar sendo imaginada exercendo tais estremecimentos. Por fim, essa primeira parte do poema termina com a constatação de um prazer vivenciado: “Bem bom”, mas resta no leitor a dúvida sobre o autor do enunciado. Teria sido dito pelo eu-lírico? Por Petrônia? Por Juvêncio? Não saberemos, mas têm-se, até o momento, um eu-lírico possivelmente ainda menino e, portanto, o envolvimento tanto de Raphael quanto do eu-lírico em uma situação escandalosamente sexualizada e contrária à ideia de pureza com a qual a imagem da criança está comumente associada.

Inicia-se, em seguida, uma segunda parte do poema, em que o eu-lírico parece desistir de alcançar o grande poema sobre as misérias humanas:

Cenário de luar. Segundo ato.
Papagaio louro de bico dourado estava com fome
Desceu das folhas verdes
Ou verdes folhas conforme apreciais melhor
E começou a roer um naco
Um naco da testinha tenra
De Raphael.

Havia estrelas no céu
Suficientes para o poeta mais romântico possível
E eu poderia colocar outras peças
Muitas, além de estrelas. Porém.
Sou um pobre narrador menso
Fosse isto uma Grécia de Péricles, não vê
Que deixava passar este canto
Sem de hexâmetros entrar!

Mandava vir cítaras e eólicas harpas
 Convocava
 Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar.
 Porém.

Nem toco harpas.
 Só uma viola quebrada
 Surda como uma porta
 Mais nada.

De resto
 Juvêncio não é um herói
 Raphael não tem mãe Clitemnestra
 E nenhuma cidade disputará a glória de me haver
 dado à luz.
 Falo da vida de um menino do mato sem importância.
 Isto não tem importância. (BARROS, 2010, p. 28-29)

Neste segundo momento do poema, o eu-lírico enfatiza suas escolhas e o caráter artificial dessa natureza que compõe a paisagem do poema. Há também, a mistura entre os gêneros, pois anuncia: “Segundo ato”. Em seguida também expõe o processo de inversão ao gosto do leitor: “Desceu das folhas verdes/ Ou verdes folhas conforme apreciais melhor”. O papagaio também tem um comportamento violento em relação ao bebê Raphael: “E começou a roer um naco”. A impressão que se tem é de que todos a sua volta, até mesmo os elementos da natureza, como o papagaio, estão corrompidos por um certo Mal. Diferentemente de outros poemas de Manoel de Barros – e talvez sob uma maior influência dos motivos da poesia moderna, já que falamos, neste poema, de sua primeira obra publicada – podemos encontrar aqui uma espécie de degradação humana, na mesma medida que encontramos uma certa degradação da poesia. Se por um lado temos Raphael ainda muito pouco miserável, no meio do caminho temos o eu-lírico, parece-nos, enciumado pela presença do menino menor, talvez em um conflito edipiano em relação a Petrônia, além de tender ao voyeurismo; a própria Petrônia, que possivelmente goza de um prazer sexual no momento da amamentação; e Juvêncio, que “cospe” no eu-lírico e em um “nós” indeterminado seu amargor.

O eu-lírico segue adiante com “Havia estrelas no céu/ Suficientes para o poeta mais de romântico possível/ E eu poderia colocar outras peças”. O eu-poeta escolhe voluntariamente não enfeitar o poema, ou ainda, o ato, com “outras peças”, sejam elas sinônimas de elementos ou designando outras peças literárias como referência para o poema. Lamenta, então, que seu contexto não seja uma “Grécia de Péricles”, pois dessa forma, sim, “Mandava vir cítaras e eólicas harpas/ Convocava/ Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar./ Porém.” A repetição de “porém” traz uma série de pausas que chamam à realidade contrária à

glamourização das questões humanas, mesmo as mais terríveis, próprias da Antiguidade Clássica. O poeta moderno é aquele que toca uma viola surda. Seu poema é inaudível. “Juvêncio não é um herói”, “E nenhuma cidade disputará a glória de me haver dado/ à luz.”. A glória do poeta está perdida em um passado remoto, a humanidade está mais do que degradada, então, conclui que “Isto não tem importância”. As evocações aos nomes da cultura clássica parecem, então, agir como uma medida de contraste com esse poema sem importância.

Conclusão

Conforme pudemos perceber ao longo deste segundo capítulo, as infâncias podem assumir diversas facetas e, por esse motivo, justamente, estão colocadas no plural. Ao tentarmos entender o porquê de a criança estar associada à pureza, por exemplo, constatamos que, muito além disso, esse ideal amplamente difundido carrega em si uma tentativa de acesso à Origem humana. Se guardamos conosco nossas histórias infantis é porque antes nos foram contados diversos outros recortes de episódios narrados sob outras perspectivas de seres que testemunharam o nosso crescimento com maior ou menor grau de atenção aos fatos. Além disso, é na infância que se forma uma coleção de referências sobre os mais diversos elementos do nosso entorno. Isto quer dizer que sabemos o que é mar, horizonte, outono, a partir de percepções que pudemos armazenar nesse período em que o mundo se inaugura a partir do nosso olhar. Assim, se a memória é uma tentativa de retorno a um lugar primeiro – frequentemente idealizado segundo nossa noção de paisagem, conforme vimos no capítulo anterior – a infância, existente apenas na memória, também se torna uma via de acesso ao paraíso primeiro que todos nós podemos pressentir.

Manoel de Barros é um poeta que, explora a figura, mas sobretudo a voz da criança como semelhante à do poeta, ou ainda, como encarnação da própria Poesia, como é o caso do poema “Armário” ou “O vidente”, por exemplo. Isso nos conduz à reflexão do porquê dessa busca incessante e permanentemente fracassada do poeta moderno em relação a esse tempo, espaço e ser primeiro. Já em Baudelaire, embora a criança não ocupe um lugar central, aparece ora como contraponto ao mundo adulto, com outros valores, outras inquietações – bem semelhantes às do poeta, como no poema “Le joujou du pauvre”, outras tantas como sinônimo da Beleza pura, como é o caso do menino enforcado em “La corde”, mas sobretudo frequentemente associado a uma discussão literária que se opõe às velhas vozes românticas e se oferece às possibilidades

de um grito poético novo – que ainda balbucia, como quem reinventa uma linguagem do zero, assim como no poema “Le désespoir de la vieille”.

Mas há também fatores históricos que devem ser ressaltados ao tentarmos pontuar os aspectos que julgamos importantes a respeito desse objeto tão complexo. O primeiro deles é que se trata de uma ideia bastante recente para nós, ocidentais. A infância surge justamente da necessidade de perpetuação da espécie e da formação de mão-de-obra. Se até meados do século XIX as crianças europeias morriam antes de completarem 1 ano de idade, foi por meio da compreensão da infância como uma espécie de categoria humana, que necessitava de cuidados muito diferentes dos adultos, que foi possível aumentar a expectativa de vida dos pequenos. No entanto, esse cuidado se estendia somente a certos núcleos. No Brasil, o recorte revela condições também muito precárias para essas crianças, que até mesmo nos dias de hoje tentam sobreviver ao racismo, à cultura do estupro, à falta de saneamento básico etc.

Sendo assim, as análises que propusemos neste segundo capítulo da tese confrontam dois tempos e dois locais absolutamente diferentes, mas que carregam contradições comuns aos dois mundos. Se por um lado, certa infância é frequentemente representada artisticamente como símbolo de pureza, do próprio artista, da musa Beleza, por outro, tantas vezes também são vítimas de inúmeras violações, mesmo nos poemas em que são retratadas, de modo que tanto Baudelaire quanto Barros, guardadas as devidas proporções a respeito da importância que dão à temática da Infância, apresentam-nos tais paradoxos tal e qual podemos encontrá-los realidade afora. Desse modo, encontramos em certos poemas uma criança muito próxima de sua natureza humana, seja por meio da expressão de sua crueldade ou de sua sexualidade.

III

A poesia no espelho

*João Gilberto falou
E no meu coco ficou
Quem é, quem és e quem sou?*

Caetano Veloso

A poesia é um gênero que parece tender à autorreferência. Não é raro encontrar poetas modernos que escrevam – poeticamente – sobre o próprio processo da escrita. Ou que tragam em um plano secundário o assunto do processo de lida com a matéria-prima poética. No entanto, essas menções ou, por vezes, esses eixos temáticos se desdobram em diversas facetas, como por exemplo, a da linguagem experimental da poesia, a referência a outros poemas, outros poetas contemporâneos ou antepassados da obra, às artes plásticas e, até mesmo, sobre a impotência do ser por trás do poema diante da grande empreitada que é a criação literária, especialmente dentro de contextos capitalistas.

Há ainda, como é o caso da poesia de Baudelaire, projetos literários inteiros que vão se revelando à medida em que os poemas versam sobre a atividade do poeta. Baudelaire visava revolucionar o código poético vigente na época, de modo que tensiona sua escrita até que ela desemboque em algo absolutamente moderno e que, apesar de ter sido inaugurado com “Gaspard de la nuit”, de Aloysius Bertrand, tornou-se amplamente conhecido a partir dos poemas em prosa do *Spleen de Paris*. No prefácio do livro, o poeta revela sua inspiração:

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. (BAUDELAIRE, 2016, p. 7-8)⁷⁹

Nos poemas em prosa, as fronteiras que demarcam cada um dos gêneros literários são dissolvidas e não é mais possível saber se aquela escrita é prosa, se é poesia, se é anedota, entre

⁷⁹ “Tenho uma pequena confissão a lhe fazer. Foi ao folhear, pela vigésima vez ao menos, o famoso *Garpard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand (um livro que o senhor, eu e alguns de nossos amigos conhecemos não tem todo o direito de ser chamado *famoso*?), que me veio a ideia de tentar alguma coisa de análogo e de aplicar à descrição da vida moderna, ou antes, de *certa* vida moderna, mais destilada, ao mesmo procedimento que ele aplicara à descrição da vida antiga, tão estranhamente pitoresca.” (2020, p. 7) Trad. de Samuel Titan Jr.

tantos outros gêneros com os quais ela vai se entrecruzando e acaba por chegar a um outro formato de acomodação dessa linguagem.

Na obra de Manoel de Barros, a Metalinguagem, bem como a Natureza e a Infância, se apresenta como um dos tripés que fornecem uma espécie de base à sua poesia. Em diálogo constante com esses outros dois aspectos, a metalinguagem está mais do que na renovação de um código, mas, até mesmo, na reivindicação de uma língua própria. Neste sentido, aproxima-se, no meu ponto de vista, dos modernistas da primeira geração, e não da terceira, como sugere Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970).

3.1. Reinauguração da linguagem e da língua

Ngũgĩ wa Thiong'o, escritor e intelectual queniano, em seu texto intitulado *Decolonising the mind: The politics of Languages in African Literature* (1986), muito importante para os estudos pós-coloniais, sobretudo no que concerne à questão das línguas, afirma que há no colonialismo uma arma que escapa à materialidade. Para além de um poder bélico, que compõe a ameaça constante aos países colonizados, há também o que chamou de “bomba cultural”. Ele diz: “O efeito de uma bomba cultural é o de aniquilar a crença do povo em seu próprio nome, em sua língua, em seu meio, em sua herança de luta, em sua união, em sua capacidade e, em última instância, em si mesmo.”⁸⁰ (1986, p. 5) Por esta razão, questiona o modo como as literaturas desenvolvidas em países que já foram colonizados é apresentada ao mundo.

Conceitos como a lusofonia, a francofonia e a anglofonia, por exemplo, atribuem à Europa produções que não pertencem a ela. Assim, chama a atenção para o que seria, então, a literatura africana: aquela produzida em solo africano? Aquela escrita por africanos? Ou, ainda, aquela sobre a África ou sobre a experiência africana? O problema se encontra, segundo Thiong'o, menos no que é a literatura africana, mas, acima de tudo, em como as línguas europeias são vistas como único meio de salvar as produções nativas do esquecimento. Para ele, escrever em línguas europeias em detrimento de línguas africanas é corroborar um sistema colonial que ainda hoje nos aprisiona em diversos aspectos. Ele diz: “Por que não criar monumentos literários em nossas próprias línguas?” (1986, p. 8), afinal, ao fugir de sua língua

⁸⁰ Tradução nossa: “The effect of a cultural bomb is to annihilate a people’s belief in their names, in their languages, in their environment, in their heritage of struggle, in their unity, in their capacities and ultimately, in themselves.” (THIONG’O, 1986, p. 5)

materna, talvez a literatura africana produzida em línguas europeias jamais seja reconhecida como um bom uso desta língua introduzida artificialmente, por imposição dos colonizadores.

Para Aimé Césaire, poeta, intelectual e militante pela negritude, em seu texto “O discurso sobre o colonialismo”, de 1955, é preciso reivindicar o direito à personalidade dos povos. Isto é, que os países outrora colonizados possam contar sua própria história a partir de sua própria língua, ainda que seja hoje mestiça, antropofágica. Para ele, não se estabelece nenhuma relação entre colonizador e colonizado. Há uma mitologia que envolve um contato entre civilizações, mas que, na realidade, trata-se somente de dominação e submissão. Isso tudo sob a justificativa de supostas curas de doenças, melhores condições de vida, educação e civilização, mas sempre sob a régua europeia: capitalista em todas as suas perversas implicações. Ele diz: “E eu falo de sociedades esvaziadas, de instituições minadas, de terras confiscadas, de religiões assassinadas, de magnificências artísticas aniquiladas, de extraordinárias possibilidades suprimidas” (1955, p. 15). Devido ao processo de colonização, há por parte das colônias uma demanda por escolas, infraestrutura, entre outras necessidades. Esta mesma Europa, que justifica a colonização ou a “europeização” como sinônimo de progresso e civilização, se nega a ceder recursos às colônias às quais impuseram novos valores, novos modos dos quais eram alheias – de forma que seguiam suas próprias regras, e esses novos paradigmas impostos eram e são sempre calcados na exploração da comunidade colonizada até seu esgotamento.

O romancista nigeriano Chinua Achebe, citado no ensaio de Ngũgĩ wa Thiong'o, diz: “Eu sinto que essa Língua Inglesa é capaz de carregar o peso da minha experiência africana. Mas este terá que ser um novo Inglês, ainda em total comunhão com seu lar ancestral, mas alterado a fim de assumir novos contornos africanos.”⁸¹ (1986, p. 8) Isto é, a aculturação pelas quais passaram as colônias e ex-colônias europeias, aniquilavam muito mais que somente palavras, mas toda a riqueza cultural, as histórias, a mitologia e as nuances da linguagem que só conseguimos entender e expressar na língua que nasceu conosco. A colonização mina a poesia presente nas possibilidades de uma língua. Nesses territórios, para que a poesia aconteça, é preciso tensionar a linguagem até que se rompam seus limites. É preciso desafiar a língua, trazê-la para o jogo e jogá-la a fim de reconquistar a artificialidade até que, cruzadas as culturas, ela se transforme em algo novo, híbrido e, portanto, original. Como quem reinventa o começo.

⁸¹ Tradução nossa do trecho: « I feel that English language will be able to carry the weight of my African experience. But it will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit new African surroundings. » (1986, p. 8)

Assim, chegamos ao ponto da ideia que acreditamos ser um potente investimento metalinguístico da obra de Manoel de Barros: o da incorporação de uma nova Língua Portuguesa. Um português brasileiro por excelência, um português poeticamente rebelde contra as normas de uma língua que não cabe no cotidiano da boca, nem tampouco na escrita do cidadão abaixo da linha dos trópicos – este que, por si só, já é muitos, neste “trópico [que] tropica/ emaranhado no trambique”⁸². Trata-se da reivindicação de uma língua brasileira, ou de línguas brasileiras, calcadas em uma cosmovisão metafórica, livre, sonhadora, tal qual a Poesia deve ser.

Muitas vezes a Arte esteve carregada de ódio e violências raciais e Césaire cuida em apontar, ao longo de seu discurso, diversos momentos em que a única Arte válida, aceita entre os europeus como genuína – o próprio espelho – cumpriu esse papel de colaborar com a exclusão e inferiorização, justificando certos mecanismos coloniais. Para o autor, o povo europeu foi capaz de indignar-se diante do nazismo somente porque ele empregou a lógica colonialista contra a própria Europa e que esta indignação jamais elegeu os árabes argelinos, os indianos ou os africanos que por ela também sofriam. Em suas palavras: “No fim do capitalismo, desejoso de sobreviver, há Hitler. No fim do humanismo formal e da renúncia filosófica, há Hitler.” (1955, p. 10)

Na cultura educacional brasileira, é comum que aprendamos que nossos regionalismos são feios ou são faltas graves diante da língua de Camões, ainda que hoje haja mais discussões a respeito das variações linguísticas em nosso país. Césaire afirma que a violência da lógica colonizadora vem cotidianamente arruinando a humanidade das pessoas e que esse processo serve muito bem ao capitalismo. No fim, acabamos em uma desumanização profunda:

[...] mesmo o homem mais civilizado; que a acção colonial, a empresa colonial, a conquista colonial, fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende; que o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o animal, se exercita a trata-lo como animal, tende objectivamente a transformar-se, ele próprio, em animal. (CÉSAIRE, 1955, p. 13-14)

Nesta mesma lógica, por vezes, antiburguesa, estão as poesias de Baudelaire e, sobretudo de Barros. Diversas vezes ancorados na metapoesia, os poemas de Baudelaire tratam de explorar as vilezas das quais o homem é, ao mesmo tempo, vítima e carrasco. O mal-estar de um tempo em que o capitalismo acabara de se tornar a estratégia de sobrevivência. Por outro lado, Barros busca inverter a ordem de valores, dar maior importância aos animais que aos

⁸² Referência à canção « Tristes trópicos », de Itamar Assumpção, que tem por inspiração a obra do antropólogo Claude Lévi-Strauss.

homens – e fazer a justa ressalva somente àqueles que, metaforicamente, são chutados para escanteio todos os dias.

3.2. A draga, *Le chien et le flaçon* e Comparamento

Um exemplo que pode ser apontado como o de uma visão dessa metalinguagem decolonial na obra de Manoel de Barros está contido no poema “A draga”, já em sua primeira publicação, *Poemas concebidos sem pecado* (1937).

A DRAGA

A gente não sabia se aquela draga tinha nascido ali, no
 Porto, como um pé de árvore ou uma duna.
 - E que fosse uma casa de peixes?
 Meia dúzia de loucos e bêbados moravam dentro dela, enraizados em suas ferragens.
 Dos viventes da draga era um o meu amigo Mário-pegasapo.
 Ele de noite se arrastava pela beira das casas como um
 caranguejo trôpego
 À procura de velórios.
 Gostava de velórios.
 Os bolsos de seu casaco andavam estufados de jias.
 Ele esfregava no rosto suas barriguinhas frias.
 Geleia de sapos!
 Só as crianças e as putas do jardim entendiam sua fala
 de furnas brenhentas.
 Quando Mário morreu, um literato oficial, em
 necrológio caprichado, chamou-o de Mário-Captura-Sapo!
 Ai que dor!
 Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.
 Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic)
 a língua nacional lá dele...
 O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo
 Estado.
 Se não é, merecia.
 A vida tem suas descompensações.
 Da velha draga
 Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as
 expressões: *estar na draga*, *viver na draga* por *estar sem*
dinheiro, *viver na miséria*
 Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de
 Holanda
 Para que registre em seus léxicos
 Pois que o povo já as registrou. (BARROS, 2010, p. 20-21)

No poema, a draga é eleita como símbolo dos desabrigados. Com o passar de um tempo indeterminado, à medida em que também se degrada, ela perde sua função inicial de embarcação ou de estrutura para a retirada de resíduos em ambientes aquáticos e assume a função de abrigo para os desamparados. Assim também é a palavra para a poesia: por vezes, se desgasta, assume facetas impensáveis, para as quais a própria dinâmica da língua em uso

encaminha ou o olhar desabituação da ordem direta da monossímia indica. Dessa forma, a palavra “draga”, que dá título ao poema, acaba por assumir a sinonímia em relação à ideia de miséria: “Da velha draga/ Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as /expressões: *estar na draga, viver na draga por estar/ sem dinheiro, viver na miséria*.”. A linguagem é a portadora da memória. Aquilo que corria o risco de perecer, quando incorporado à comunicação lúdica de um povo, acaba por perdurar.

No segundo momento desta breve análise, atentaremos para a afirmação dos versos: “Ele de noite se arrastava pela beira das casas como um/ caranguejo trôpego/ À procura de velórios./ Gostava de velórios.”. Para Patrícia Lino (2019), a poesia de Manoel de Barros apresenta a morte como um movimento do vergar-se até o chão, que seria a própria representação do poema: onde se pode encontrar o barro primordial. Esse movimento, para Lino, por ser contrário ao do considerado “normal”, está ligado à desconstrução, ou seja, um caminho inverso da linguagem, de forma que seja acentuada a diferença entre o poeta e os “outros”. Os versos destacados revelam uma predileção por velórios, de modo que podemos interpretá-la como uma preferência por estruturas linguísticas anormais e pela produção de imagens díspares, como em “Os bolsos de seu casaco andavam estufados de jias./ Ele esfregava no rosto as suas barriguinhas frias./ Geleia de sapos!”. A aliteração em [s] faz com que todas as imagens de sapo e umidade se mantenham unidas à ideia da geleia: doce, deleitosa. Mário-pega-sapo, é, então, aquele que flerta com a morte, bem como o poeta moderno, com a decadência. Em vez de ter os bolsos cheios de dinheiro, tem: “[...]bolsos estufados de jias” e o seu prazer está, justamente, na mistura da consistência da palavra “geleia” com a doce sensação do frio da barriga de uma “jia” no rosto, por meio da aliteração em [j]. Abastado em riquezas outras, o eu-lírico, em seguida, afirma: “Só as crianças e as putas do jardim entendiam a sua fala/ de furnas brenhentas”. Isto nos mostra a junção de dois mundos opostos por meio dessa linguagem única: a das crianças, puras, em quem a língua é recente e, portanto, experimental; e as putas, profanas, representantes de uma outra linguagem “fácil”, livre, sensual, sexual, e que, por comportar o estigma da impureza, se desvencilha das regras e se deita com outras tantas, despudorada. Assim, a Poesia se mostra ambivalente, mas frequentemente voltada para esse apego à desconstrução, aqui representada pela aproximação com a morte.

Podemos também destacar a crítica do eu-lírico em relação ao uso da língua portuguesa, segundo as normas urbanas de prestígio, em prol do uso e incorporação de termos coloquiais, provindos da fala, ao poema. Na ocasião da morte da figura de Mário-pega-sapo, o literato refere-se ao homem como “Mário-captura-sapo” e a nova estrutura causa dor ao eu-lírico: “Ai

que dor!”, ele exclama não somente pela morte de um amigo, mas pelo assassinato do nome do amigo. Mário jamais diria “captura”, nem tampouco o eu-lírico o chamaria assim. A dor se produz pois, mesmo depois de morto, tentam encaixá-lo em uma língua portuguesa que não representa aquela comunidade, que não a contempla e que, portanto, não seria capaz de homenagear seu amigo morto. O modo “caprichado” como o literato redige o documento, isto é, o modo rebuscado e distante da linguagem local representa para o eu-lírico essa segunda morte do amigo.

Não resta ao popular nem ao menos conservar sua identidade linguística e esse desprezo à língua mestiça praticada no cotidiano, sobretudo por pessoas de origem humilde, é fruto de uma “colonização da mente”, para relembrar o termo que dá título ao ensaio de Ngũgĩ wa Thiong’o.

O processo de colonização, para Silviano Santiago (1982), é uma operação narcísica, em que o outro é convertido em eu. Disso, desdobra-se uma nova alteridade, que o autor chama de fictícia, como é o caso do indígena como o Outro europeu. Sob o ponto de vista decolonial, seria, então, interessante que, em vez de buscar pertencer a este eu imposto como o modelo a ser seguido, buscássemos reconhecer e reafirmar nossa alteridade. A fim de evitar aquilo sobre o que Santiago discute no trecho a seguir:

Duplamente despojado: a História europeia é a estória do indígena. Resta-lhe memorizar e viver com entusiasmo uma “ficção” europeia (portuguesa, em particular) que transcorre num grande palco que é a sua própria terra. E já no século XX nem mais a terra é sua. Terceira, última e definitiva ação de despejo operada pelos colonizadores. (SANTIAGO, 1982, p. 15)

No poema, o eu-lírico deixa claro que esse não é o seu português, mas “a língua nacional lá dele...”, em que “lá” produz um efeito de distanciamento e “dele” acaba por tornar evidente que essa língua está sendo negada. Além disso, as escolhas lexicais também evidenciam que o literato tem aversão à coloquialidade: “Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial”. No primeiro verso destacado, por meio da língua que se distingue daquela do Outro, o eu-lírico misura o afastamento que há entre aqueles que falam a língua socialmente aceita, herdeira da metrópole, e o literato. Ele, que, pelo distanciamento que promove também se aproxima de certos políticos e de seus discursos que não contemplam o povo: “O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo/ Estado./ Se não é, merecia.”

Como quem debocha da linguagem do literato, o eu-lírico emprega palavras que não ocorrem com frequência na oralidade, e ainda bem menos no meio social ao que parece pertencer. “Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial./ Queria *captura* em vez de *pega*

para não macular (sic)/ a língua nacional lá dele... / O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo/ Estado.” Os usos dos pronomes relativo “cujo” e oblíquo átono “lhe”, e também da ênclise “fazia-lhe”, demonstram desvios da norma, porém, eles parecem estar sendo usados de forma intencional e irônica, como um arremedo, uma provocação infantilizada contra aquelas figuras cheias de modos, que buscam, incessantemente, o padrão linguístico destoante do lugar ao qual pertencem. Artificial é a linguagem dita culta, mas a linguagem cotidiana, oral e desabituada de regras, é viva: sonha, delira – e provoca, seja na fala ou no poema. Por essa razão, o eu-lírico exige que seja reconhecida por dicionários e validada pela forma escrita, representada, aqui, pela menção ao filólogo Aurélio Buarque de Holanda: “Para que as registre em seus léxicos/ Pois que o povo já as registrou”.

Dessa forma, o eu-lírico denuncia que, por não terem acesso ao mundo em que essa língua, que é a mesma, mas da qual estão apartados, os populares também, hoje, a rejeitam e por ela nutrem o asco. E o fazem porque de nós é exigida a erudição, mas de nós, colonizados ou neo-colonizados, só fazem roubar de tudo, material e metaforicamente, inclusive nossa própria identidade. Aos colonizados, é imposto um modo de viver, de pensar capitalista, que nem sequer fazia ou faz sentido. É exigida uma tal educação – eurocêntrica, mas também é destruída qualquer possibilidade de “crescimento”, dentro de sua própria lógica imposta e com a ajuda de políticas que não servem às demandas do povo, restando ao nosso país todo o trabalho de reestruturação para que se sobreviva a este novo modelo. Apesar de sempre caber a nós o papel do abastecimento, da mão-de-obra, a nós jamais cabe o do gozo, exceto esse rebelde: pela nossa língua transgressora, pelos jogos de palavras, pelo nosso falar maculoso.

O poema “Le chien e le flacon”, oitavo poema de *Le spleen de Paris*, apresenta, em um primeiro plano de leitura, o eu-lírico oferecendo a um cachorro um frasco cujo conteúdo é “um excelente perfume comprado na melhor perfumaria da cidade”.⁸³ O animal, por sua vez, não corresponde às expectativas do eu-lírico quanto à apreciação do perfume e isto desencadeia, nele, uma reação furiosa. Por conta da quebra dessa expectativa, o eu-lírico compara o cão ao seu público, a quem, segundo ele, seria melhor oferecer lixo⁸⁴.

No primeiro parágrafo, quando o eu-lírico ainda oferece o frasco para que o cachorro o fareje, mas ainda não obtém sua resposta, notam-se aliterações em [l], como em “excelllent”, “le meilleur”, “la ville”; e em [f] como nas palavras “chien”, “approchez”, “acheté” e “chez”,

⁸³ Tradução nossa : «[...] un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville. »

⁸⁴ O termo empregado é « ordure », na última linha do poema em prosa.

de modo que as três últimas também apresentam uma repetição de assonâncias em [e], o que produz no poema uma cadência mais próxima de uma canção, de um poema metrificado, ou ainda, da maneira como entoamos as palavras quando nos comunicamos com crianças e animais. Há também as rimas entre “*meilleur*” e “*parfumeur*”⁸⁵. O eu-lírico parece estar ainda mais preocupado com a forma e a musicalidade de sua suposta fala. Isto porque o perfume pode ser lido como o próprio poema. E o homem, em um segundo plano de leitura, pode encarnar a imagem do poeta, que tenta agradar um mundo medíocre, ao qual a Beleza não tem tanto valor quanto a mercadoria.

O perfume não tem serventia senão para dar prazer a um dos nossos cinco sentidos. Ao perfume estão associadas memórias, diversas vezes irrecuperáveis, senão por meio do olfato. No poema, há um aroma da mais refinada qualidade. O cachorro, apesar de ser um animal dotado de uma capacidade olfativa muito mais aguçada que a do homem, é desprovido de sensibilidade para que tal fruição aconteça. Dessa forma, o homem distingue-se do animal, pois é capaz de gozar da Beleza escondida nas sinestesias, mas com ele se revolta, afinal, seu melhor amigo é incapaz de compreendê-lo completamente por conta de suas naturezas distintas.

Na primeira linha, ao evocar o cachorro, o eu-lírico se refere a ele como: “– Mon beau chien, mon bon chien, mon cher toutou...”, o que demonstra apreço pelo animal. Talvez esse sentimento até remonte à infância, época que, quando recordada, tende à romantização ou a um enobrecimento dos fatos por parte da memória. Isto porque o termo “toutou”, segundo o dicionário Le Robert, faz referência à linguagem infantil.⁸⁶ Por outro lado, a outra acepção do mesmo termo, aquela que o associa à mediocridade, já anuncia o que virá adiante: o desprezo pelo “público”, aquele incapaz de apreciar as obras do artista.

Sendo assim, no poema também se estabelece uma discussão de cunho literário e uma oposição entre a figura do poeta, encarnada pelo homem, e a de seu público, encarnada pelo animal, conforme o próprio poema indica ao final: “Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public...”⁸⁷. Se, por um lado, o poema evidencia as características que distinguem esses dois seres, por outro, elege o cão como metáfora de seus leitores pois ele carrega o estigma do “melhor amigo do homem”. Dessa forma, também o poeta

⁸⁵ Grifos nossos.

⁸⁶ « TOUTOU n. m. – 1640 ; mot expressif de formation enfantine. Chien, bon chien, chien fidèle. – PAR COMPAR. *Suivre qqn comme un toutou* (cf. *comme un chien*). *En peau de toutou* : de médiocre qualité, nul. (1995, s/p)

⁸⁷ « E a verdade é que nisso, indigno companheiro de minha triste vida, tu te pareces ao público...” Trad. de Samuel Titan Jr.

é inseparável de seus apreciadores, ainda que esteja entregando “pérolas aos porcos”. Ao remontarmos à origem da expressão, encontramos, ainda, a passagem bíblica contida no Evangelho de São Mateus: “Não deem o que é sagrado aos cães, nem atirem suas pérolas aos porcos; caso contrário, estes as pisarão, e aqueles, voltando-se contra vocês, os despedaçarão”.⁸⁸ Bem como o que foi previsto na passagem bíblica, o cão, ao se aproximar do frasco age da seguinte maneira: “[...] reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi, en manière de reproche.”⁸⁹

No terceiro parágrafo, em que o eu-lírico discute com o animal, pode-se perceber a indignação do poeta diante da recusa do cão por seu requintado produto. Além disso, o eu-lírico se refere ao cachorro como “vous”, iniciando uma conversa em primeira pessoa, o que nos dá espaço para pensar que o “vous” também serve para se referir diretamente ao animal miserável que somos. O eu-lírico aponta: “[...] vous-même, indigne compagnon de ma triste vie [...] à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats qui l’exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies. ”. O verbo “exasperer” possui duas definições, a primeira tem relação com enfurecer e a segunda com tornar algo mais vivo. O poeta lamenta que para o cão não se deva jamais apresentar algo que o enfureça, o retire do conforto de seu pensamento embrutecido pela lógica burguesa, nem tampouco algo que, por provocar suas convicções, o faça se sentir mais vivo que antes. O eu-lírico diz que se lhe tivesse servido excrementos, o cão aceitaria, possivelmente referindo-se à poesia ruim à qual o público está acostumado, talvez o único tipo de poesia que saiba apreciar: “[...] si je vous avais offert un paquet d’excréments, vous l’auriez flairé avec délices et peut-être dévoré.” (2016, p. 21) Para o eu-lírico, o que se deseja, segundo a lógica burguesa, é o lixo bem apresentado, uma curadoria do óbvio, prática que se estende ainda aos dias atuais: a lógica do que é exclusivo e não necessariamente de qualidade, mas aquilo que somente o dinheiro ou o *status* permitem acessar.

Partamos, agora, para o poema “Comparamento”, de Manoel de Barros:

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trambolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de
chegar ao poema.

⁸⁸ A definição completa da expressão pode ser encontrada em <https://www.dicio.com.br/dar-perolas-aos-porcos/#:~:text=Significado%20de%20P%C3%A9rolas%20aos%20porcos&text=Origem%20da%20express%C3%A3o%2Ccontra%20voc%C3%AAs%2C%20os%20despeda%C3%A7ar%C3%A3o%22>. Acesso em 27/12/21 às 15h19.

⁸⁹ “[...] de repente, recuando assustado, começa a latir para mim, à guisa de repreensão.” Trad. de Samuel Titan Jr para a Editora 34.

As palavras, na viagem para o poema, recebem
 nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
 E demais escorralhas.
 As palavras se sujam de nós na viagem.
 Mas desembarcam no poema escurtidas: como que
 filtradas.

E livres das tripas do nosso espírito. (BARROS, 2010, p. 382)

O poema “Comparamento”, que compõe a obra *Ensaio Fotográficos* (2000), de Manoel de Barros, traz a comparação entre as palavras e o corpo de um rio. Para o eu-lírico, os dois se assemelham à medida em que carregam resíduos por onde passam: “Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,/ folhas secas, penas de urubu/ E demais trambolhos./ Seria como o percurso de uma palavra antes de/ chegar ao poema.”. O próprio título indica que haverá uma comparação, mas assumindo um sufixo nominal “mento”, em vez de “ção”, que é o usual. Solange Mendes de Oliveira, doutora em Linguística e professora da Puc-PR, trata da questão dos sufixos “-são” e “-mento” no artigo intitulado “Os sufixos nominalizadores -são e -mento”⁹⁰ que evocamos, aqui, a fim de entender que o sufixo “-são” está sempre ligado a verbos que denotam ação e estão associados a causas externas. O sufixo “-mento”, por outro lado, parece estar relacionado a verbos que denotam mudança a partir de causas internas. Assim, “comparação” e “comparamento” comportam sentidos opostos. Trata-se, então, do primeiro indício de que o poema estabelece comparações que fogem à lógica da linguagem informativa. Normalmente, uma comparação é estabelecida a fim de criar no imaginário do interlocutor uma aproximação entre dois objetos distintos, de modo que um deles sirva de referencial objetivo para o outro. Mas aqui, a comparação é inusitada: palavras em trânsito para o poema são comparadas ao rio, que flui e incorpora resíduos em seu curso. “Comparamento”, ou seja, com adornos, com enfeites, pode ser uma segunda camada da leitura do título, uma vez que a linguagem poética é a linguagem decantada, mas que não serve à comunicação direta. Trata-se de um objeto estético, um ornamento de Beleza e pela Beleza.

Considerando-se que o poema é composto por forma e fundo, há aliterações em [p] e em [b] que acontecem ao longo desses primeiros cinco versos destacados acima: “Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,/ folhas secas, penas de urubu/ E demais trambolhos./ Seria como o percurso de uma palavra antes de/ chegar ao poema.” (grifos nossos). Por consistirem em duas facetas de um mesmo som, surdo e sonoro, eles reproduzem os elementos que vêm

⁹⁰ Disponível em: <http://www.gel.hospedagemdesites.ws/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2007/sistema06/09.PDF> (acesso em 10 de abril de 2023)

interromper a fluidez dos sons, mas que acabam por compor uma musicalidade, que retoma tanto o som de “palavra” quanto o de “poema”.

Assim, para se referir às impurezas que o rio carrega, o eu-lírico escolhe a palavra “trambolhos”, já mais adiante no poema, como referência às sujeiras que, segundo ele, conferimos às palavras antes que cheguem ao poema – que parece ser apontado como o destino final de toda a lapidação da palavra. Ele emprega também a palavra “escorralhas”, o que resta da decantação de um líquido no recipiente, uma espécie de borra. Quanto à sonoridade, os termos são próximos, o que faz com que o rio e a palavra também sejam irmanados.

Há ainda, ao longo do poema, o emprego de palavras que remetem ao ambiente aquático. O substantivo “percurso”, para se referir ao rio, é também utilizado com relação à palavra, no quarto verso do poema. “Viagem”, no sexto verso, também empregado em relação à palavra e ao poema, embora seja um pouco mais abrangente, também compõe um campo lexical ligado à navegação. Tal como são empregados os verbos “desembarcar”, no décimo verso, e o substantivo “tripas”, no último verso, que se refere tanto ao intestino humano, símbolo das impurezas do corpo, quanto pode ser lido como sinônimo das amarras, ou os prendimentos do espírito humano, conforme a definição no dicionário.⁹¹ Os dois significados de “tripas” corroboram a criação da imagem do resíduo, da sujeira que nós, humanos, ou ainda, nós, poetas, partindo da voz do eu-lírico, atribuímos às palavras: no sétimo verso “[...] nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades”, alimentado pela aliteração em [s], que retoma diversas vezes a palavra “nós”. Ou seja, tudo aquilo que pertence à natureza humana e que contamina a palavra como se ela mesma pertencesse a uma natureza apartada do homem, como se a poesia fosse uma inteligência autônoma, um corpo vivo, como um rio. E o poeta, ainda que em contato com essa entidade, não cumpre o papel de criador, mas antes o de mediador, um porta-voz corrupto, sujeito a falhas, como nos é próprio. Essa ideia rompe com a visão romântica de que o poeta seria um ente profético e faz com que essa figura seja humanizada, evidenciando sua tentativa de pertencer a um outro lugar, mas também a impossibilidade de desprender-se do seu entorno, o que também o aproxima de Baudelaire.

Finalmente decantadas, nos versos finais, as palavras poéticas “[...] desembarcam no poema escorreitas: como que/ filtradas./ E livres das tripas do nosso espírito.”. Não à toa, as palavras chegam ao poema “escorreitas”: “[...] que não tem defeito, falha ou lesão”, segundo

⁹¹ Estralheira auxiliar dos amantinhos no subimento e descimento das vergas dos papa-figos. (Antigo – marinha)

sua definição. Assim, a palavra poética assume o lugar de perfeição que nem o homem comum e nem tampouco o poeta são capazes de acessar. Por isso se mostra autossuficiente, embora seja a linguagem uma habilidade essencialmente humana. Neste sentido, o poema “Comparamento” pode ser aproximado do poema “Le chien et le flacon”, de Baudelaire, analisado anteriormente neste capítulo, uma vez que, o poema é semelhante tanto ao rio quanto ao perfume. Ambos carregam a imagem daquilo que passa por uma purificação, até que se atinja somente a essência. É por meio dela que o paraíso se torna possível ao homem, este ser em permanente fracasso na busca pelo divino.

Se o poema é um perfume, como em Baudelaire, ele é também aquilo que ativa as sensações e os sentidos, mas que dentro de um mundo dominado pela serventia, não possui utilidade, é caro, simboliza um trabalho delicado primeiro de extração de essências, depois, de combinações olfativas. Movimento que contraria o trabalho das máquinas, realizado no menor tempo possível e com o máximo de aproveitamento. Finalmente, é invisível, usado em pequenas porções para adornar o corpo humano. É, ao mesmo tempo, natural, na medida em que se exala como flores, frutos, madeiras aromáticas; e artificial, pois essa não é uma característica inata, mas uma fabricação humana. Se é rio, como em Manoel de Barros, o poema recebe a palavra ainda suja, mas benze seu corpo à medida em que retira dela nossos vícios e vísceras. O processo de extração de uma essência é semelhante ao da purificação da água que corre no rio. O rio é um corpo autolimpante. Há trechos em que pode, por ação humana, estar contaminado e quase sem vida, mas outros em que sua regeneração se faz completa sem qualquer intervenção.

Assim também é o poema, e aqui, tratamos dele sob o viés da metapoesia: Em Baudelaire, ainda há a intervenção de um poeta como mediador – e esse movimento é já um grande passo da poesia moderna ainda no século XIX, mas em Barros, talvez atravessado pelas artes vanguardistas do início do século, o poema está desvencilhado do homem que o escreve: é um objeto que se sustenta como a faca caindo de ponta sobre a mesa. Pode-se afirmar, então, que em ambos, apesar de pertencerem a épocas diferentes, há a metáfora da decantação e da autonomia do poema, embora em estágios diferentes de liberdade em relação às mãos que o materializam.

No poema “A draga”, fica estabelecida uma discussão poética ainda mais aguçada em relação aos dois anteriormente citados: a da reivindicação da poesia como um espaço fluido de criação diante de um universo de opressão contra certas linguagens. Trata-se, aqui, de a poesia servir de abrigo para que o lirismo da língua seja exercido livremente, em seu estado mais original – e, neste caso, seu estado de impureza. Porque a origem de uma língua não é fixa, é

antes algo em constante movimento. O que respinga nela de outras culturas é bem-vindo. Não se trata do mesmo tipo de resíduo do poema “Comparamento”, em que o poema é um rio que purifica a palavra de seus vícios, mas de um outro que incorpora as diferentes formas, imagens, a fim de compor uma terceira linguagem em que a liberdade seja a única condição.

3.3. *Le mauvais vitrier, À une heure du matin e Les fous*

O poema em prosa “Le mauvais vitrier”, em seus dois primeiros parágrafos⁹², apresenta um retrato de pessoas às quais ele confere uma “natureza contemplativa” e que, segundo o eu-lírico, compõem uma oposição às pessoas movidas pela ação. No entanto, o eu-lírico afirma que, certas vezes, esses mesmos seres são tomados por uma energia irresistível, de forma que são levados a agir sobre aquilo que, por muito tempo, procrastinaram. Tais pessoas, então, supostamente tomadas por uma cota energética, saem de seu estado de estagnação para um outro polo ativo.

Tel qui, craignant de trouver chez son concierge une nouvelle chagrinante, rôde lâchement une heure devant sa porte sans oser rentrer, tel qui garde quinze jours une lettre sans la décacheter, ou ne se résigne qu’au bout de six mois à opérer une démarche nécessaire depuis un an, se sentent quelquefois brusquement précipités vers l’action par une force irrésistible, comme la flèche d’un arc.⁹³ (BAUDELAIRE, 2016, p. 22)

A musicalidade do poema em prosa, embora não esteja disposto em versos, nem tampouco obedeça a uma forma fixa, reforça a ideia de inércia da qual fala o texto nestes dois primeiros parágrafos. O primeiro recurso sonoro apresentado é o da repetição de “Tel qui”, seguido das rimas internas, que criam assonância em [e], como em “trouver”, “rentrer”, “décacheter”, “opérer”, “précipités”, com o auxílio de aliteraões em [ʁ], como em “craignant”, “trouver”, “chagrinante”, “concierge” e “rôde”⁹⁴. A repetição desses sons gera a sensação de que se está lendo uma ladainha, algo de monótono e que vai se repetindo. Até que a última frase, em que já se anuncia, tanto no sentido quanto na forma – a aliteração em [f], aquilo que virá nos momentos seguintes: “uma força irresistível, como a flecha de um arco.”⁹⁵

⁹² Por se tratar de um poema em prosa relativamente longo, consideraremos parágrafos cada uma das partes do texto, a fim de facilitar a identificação delas ao longo da análise.

⁹³ “Um sujeito que, temendo encontrar às mãos do zelador uma notícia penosa, bate perna diante da própria porta por toda uma hora, sem ousar entrar; outro que guarda uma carta por quinze dias, sem ousar romper o lacre, ou ainda um terceiro que só depois de seis meses resigna-se a tomar uma providência necessária há mais de um ano, todos eles, uma hora ou outra, sentem-se bruscamente precipitados à ação por uma força irresistível, como a flecha de um arco.” (2020, p. 19) Trad. de Samuel Titan Jr.

⁹⁴ Grifos nossos.

⁹⁵ Trad. De Samuel Titan Jr.

A sonoridade das frases poéticas que se seguem vêm, principalmente, de aliterações em [p], como em “prétendent”, “peuvent”, “pas”, “expliquer”, “paresseuses”, “voulptueuses”, “incapables”, “accomplir”, “plus”, “simples”, “pour”, e a repetição de “plus” mais duas vezes até o final do parágrafo, formando uma regularidade no som:

[...] Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d’où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes paresseuses et voluptueuses, et comment, incapables d’accomplir les choses les plus simples et les plus nécessaires, elles trouvent à une certaine minute un courage de luxe pour exécuter les actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux.⁹⁶ (BAUDELAIRE, 2016, p. 22)

No entanto, quando anuncia, finalmente, o “ato perigoso” de que se é capaz quando as pessoas descritas acima são tomadas de tal força, a sonoridade ganha outros elementos, como se o verso fosse picotado por sons de [k], [gz] e [ks], como em “courage”, “executer”, “actes”; “executer”; e “luxe”, respectivamente. Esses pequenos cortes parecem produzir na frase um efeito de rompimento com a monotonia anterior, demonstrando o ímpeto que os leva à atitude inesperada, uma quebra na regularidade sonora do poema, e comportamental daqueles indivíduos.

O eu-lírico exemplifica, no terceiro parágrafo, com um amigo que certa vez “a mis une fois le feu à une forêt pour voir”⁹⁷, mas o fogo não pegava, talvez pelo sopro dos sons surdos e sonoros que formam, nesse verso, aliterações em [f] e [v], de forma a apagar a chama. O amigo, tomado por tal energia misteriosa, insistiu e, na décima primeira tentativa, o fogo produzido foi muito mais expressivo que o esperado. O eu-lírico destaca que o objetivo dessas figuras que vão de um estado ao outro era apenas: “pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée”⁹⁸. Atear fogo sem outro objetivo que o de observá-lo agir é, certamente, uma imagem da ordem artística, literária. Passar de um estado de inércia ou de tédio para o da ação envolve o ato de criação de um movimento. Muitas vezes, desprovido de qualquer iluminação extraordinária, é necessário que o exercício artístico seja realizado diversas vezes até que algo de significativo possa surgir. Como a letra da canção da poeta Alice Ruiz e do artista Itamar Assumpção, que diz: “A cada mil lágrimas sai um milagre”⁹⁹. Até que o fogo seja provocado, incendeie toda a existência poética e restem somente as cinzas do passado da poesia, para que uma nova Fênix possa surgir daquele substrato. Esta é a essência da poesia de Baudelaire. Reaprender a escrita do zero: errar

⁹⁶ “O moralista e o médico, que alegam tudo saber, não sabem explicar como, tão subitamente, uma energia tão demente toma essas almas cheias de preguiça e volúpia, nem como, incapazes de fazer as coisas mais simples e mais necessárias, elas encontram, da noite para o dia, uma suntuosa coragem para executar os atos mais absurdos, quando não os mais perigosos.” (2020, p. 19) Trad. de Samuel Titan Jr.

⁹⁷ “[...] ateou fogo a uma floresta só para ver” (p. 19), Trad. de Samuel Titan Jr.

⁹⁸ *idem*

⁹⁹ A canção citada se chama “Milágrimas”.

dez vezes e na décima primeira criar algo inimaginável. Reanimar a energia contida no tédio, transformar, de forma furiosa, em fogo, em criação: “C’est une espèce d’énergie qui jaillit de l’ennui et de la rêverie.”¹⁰⁰(2016, p. 24)

O eu-lírico ainda exemplifica nos parágrafos seguintes, até o sétimo, citando histórias de pessoas que, segundo ele, teriam sido tomadas por essa energia nascida do tédio. No segundo parágrafo, o eu-lírico afirma que: “Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d’où vient si subitement une si folle énergie...” (2016, p. 22). Mais adiante :

Un autre, timide à ce point qu’il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu’il lui faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans un café ou passer devant un bureau d’un théâtre, où les contrôleurs lui paraissent investis de la majesté de Minos, d’Éaque et de Rhadamante, sautera brusquement au cou d’un vieillard qui passe à côté de lui et l’embrassera avec enthousiasme devant la foule étonnée.

Pourquoi ? Parce que... parce que cette physionomie lui était irrésistiblement sympathique ? Peut-être ; mais il est plus légitime de supposer que lui-même il ne sait pas pourquoi. (BAUDELAIRE, 2016, p. 23)¹⁰¹

O eu-lírico supõe que, nem a medicina, nem a moral, nem tampouco os próprios indivíduos acometidos por essa energia, seja ela interna ou externa ao ser, são capazes de explicar o motivo pelo qual ela ocorre. Para o eu-lírico, não saber explicar de onde vem essa força que pulsa e movimenta todas as crenças que buscamos achatar com a racionalidade, a civilidade e outras demandas sociais, abre espaço para que criemos em explicações sobrenaturais para tais eventos. Ele mesmo afirma já ter vivenciado tal experiência e, assim, se inicia a pequena história que dá título ao poema.

Em resumo, a história consiste em um desses dias em que a força misteriosa toma conta do eu-lírico, ele abre a janela e enxerga o vidraceiro transportando e oferecendo seus produtos pela rua. O eu-lírico, então, pede para que o homem suba até seu quarto, no sexto andar, fingindo querer comprar a mercadoria. Ao subir, o vidraceiro sofre para equilibrar todos os frágeis objetos e o eu-lírico se diverte com o acontecimento. Quando chega ao quarto, ele diz:

« Comment? vous n’ayez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n’ayez pas même de vitres qui fassent

¹⁰⁰ idem

¹⁰¹ “Outro ainda, tão tímido que baixa a vista mesmo diante do olhar de outros homens, tão tímido que lhe é preciso reunir toda sua pobre vontade para entrar num café ou passar diante do guichê de um teatro, onde os bilheteiros lhe parecem investidos da Majestade de Minos, Éaco e Radamanto – esse mesmo sujeito saltará bruscamente ao pescoço de um velho que vai passando a seu lado e o abraçará com entusiasmo, diante da multidão pasma.// Por quê? Porque... talvez porque essa fisionomia tenha parecido irresistivelmente simpática a seus olhos? Talvez; mas é mais legítimo supor que ele mesmo não saberia dizer por quê.” Trad. de Samuel Titan Jr. (2020, p. 20)

voir la vie en beau ! » Et je le poussai vivement vers l’escalier, où il trébucha en grognant¹⁰². (Grifos nossos.) (BAUDELAIRE, 2016, p. 24)

Ao final, ele espera que o homem desça as escadas com seus produtos e atira lá de cima, com sadismo, um vaso de plantas sobre o chassi de carga do pobre homem.

Quando o eu-lírico questiona o vidraceiro sobre a originalidade de seus produtos, podemos novamente enxergar uma discussão metapoética que o poema engendra. Todo o parágrafo é bastante sonoro, alternando aliterações em [f] e em [v], conforme destacado no trecho acima, bem como o é todo o poema.

Há, pelo menos, duas vertentes interpretativas que gostaríamos de destacar. A primeira delas diz respeito a uma camada mais evidente do poema, em que se estabelece uma “guerra” – e esta palavra chega a ser dita em: “je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre...”¹⁰³ (2016, p. 24), entre o desejo e a moral. Se essa energia à qual o eu-lírico se refere é aquilo que escapa de nosso desejo mais íntimo e atinge a superfície, é plausível que ele o encare como uma possessão, mas não de um demônio exterior ao homem, e sim o de um que habita seu próprio âmago, o de uma faceta socialmente reprimida, em que tudo o que é mais animalesco, os desejos e sentimentos mais primitivos vêm à tona e se precipitam sobre o outro sem qualquer empecilho. O eu-lírico diz: “J’ai été plus d’une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés.”¹⁰⁴ » (2016, p. 23)

Ademais, podemos também enveredar por uma revolta em relação ao âmbito estético. Aquela calcada sobre a possibilidade de se criar algo novo. O vidro colorido que o eu-lírico deseja, “des vitres magiques, des vitres paradis¹⁰⁵” (2016, p. 24), carregam em si a magia, o paraíso da nova poesia. O vidraceiro é, então, o mau poeta. Aquele que está acomodado nas formas (se é que isso é possível), o que trabalha dentro de sua zona de domínio e que satisfaz a demanda pelo conforto do ordinário. Como para o eu-lírico tanto quanto para a poética de Baudelaire, o interessante é a captação do instante, a produção de uma realidade que possa, por um segundo que seja, se afastar de sua realidade “suja” e “pesada”, o eu-lírico o faz e o fará sempre que for necessário, a qualquer custo: “Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril,

¹⁰² “Como assim ? O senhor não tem vidros coloridos? Vidros cor-de-rosa, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros paradisíacos? Que descaramento! O senhor ousa andar por bairros pobres sem nenhum vidro que torne a vida mais bela!?”. E o empurrei com vigor de volta à escadaria, por onde se foi, aos tropeços e resmungos.” Tradução de Samuel Titan Jr.

¹⁰³ “[...]deixei minha máquina de guerra cair perpendicularmente...”. Trad. de Samuel Titan Jr.

¹⁰⁴ “Mais de uma vez, fui vítima dessas crises e desses ímpetos que nos autorizam a crer em Demônios maliciosos que se infiltram em nós e nos fazem cumprir, à revelia, suas mais absurdas vontades.” Trad. de Samuel Titan Jr.

¹⁰⁵ “vidros mágicos, vidros paradisíacos” Trad. de Samuel Titan Jr.

et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ?¹⁰⁶ (2016, p. 25)

O poema “À une heure du matin” consiste em uma espécie de desabafo do eu-lírico: homem moderno, morador de uma grande capital, após um dia exaustivo de trabalho. Ao voltar para sua casa, ele vivencia um profundo estado de tédio e cansaço cuja principal origem parece ser a obrigatoriedade de exercer um ofício que não seja poético, avesso ao seu desejo de poeta.

Os dois primeiros parágrafos do texto são iniciados com exclamações que revelam o alívio do eu-lírico por chegar em casa e, “Enfin! seul!”, poder aproveitar de um pouco de isolamento e de silêncio. As escolhas lexicais desse trecho tendem à criação de uma atmosfera de tédio e de cansaço quando buscam demarcar as diferenças entre esse universo interior, em que há espaço para a poesia, e um outro exterior, onde ela não vinga. São empregados termos como “attardés” e “éreintés” para se referir aos transportes que passavam pela rua, em seguida ele menciona a “tyrannie de la face humaine”, que, à noite, dá trégua. Até chegar à conclusão de que a vida na cidade é “Horrible vie! Horrible ville!”, de forma a promover uma aproximação sonora, por meio da assonância em [i], contida tanto na repetição de “horrible” quanto nas palavras “vie” e “ville”.

Nos poemas de Baudelaire, as vozes se mostram quase sempre contrárias ao ambiente da cidade grande. Essa acaba por ser uma constante metapoética e filosófica em sua obra: o lugar que o poeta e a poesia ocupam no mundo. A sensibilidade e o pensamento dissolvidos na monotonia da vida. Também engendra a busca por esse lugar. Neste poema não é diferente, ele detesta a ideia de pertencer ao caos de Paris. Enumera os martírios cotidianos aos quais é submetido: conviver com falsos letrados, “avoir vu plusieurs hommes de lettres, dont l'un m'a demandé si l'on pouvait aller en Russie par voie de terre...”¹⁰⁷; discussões no ambiente de trabalho com patrões que menosprezam os trabalhos alheios; cumprimentar muito mais desconhecidos que conhecidos, entre outras práticas de interação social elencadas a seguir:

[...] être monté pour tuer le temps, pendant une averse, chez une sauteuse qui m'a prié de lui dessiner un costume de *Vénustre* ; avoir fait ma cour à un directeur de théâtre, qui m'a dit en me congédiant : « - Vous feriez peut-être bien de vous adresser à Z... ; c'est le plus lourd, le plus sot et le plus célèbre de tous mes auteurs, avec lui vous pourriez peut-être aboutir à quelque chose. Voyez-le, et puis nous verrons » ; m'être vanté (pourquoi ?) de plusieurs vilaines actions que je n'ai jamais commises, et avoir

¹⁰⁶ “Essas brincadeiras nervosas não são despidas de perigo, e muitas vezes se paga caro por elas. Mas que importa a eternidade da danação para quem encontrou, no espaço de um segundo, o infinito do prazer?” Trad. de Samuel Titan Jr.

¹⁰⁷ “Recapitulemos a jornada : encontrar diversos homens de letras, entre os quais um que me perguntava se é mesmo possível chegar à Rússia por via terrestre (talvez pensasse que a Rússia fosse uma ilha)” (2020, p. 22)

lâchement nié quelques autres méfaits que j'ai accomplis avec joie, délit de fanfaronnade, crime de respect humain ; avoir refusé à un ami un service facile, et donné une recommandation écrite à un parfait drôle ; ouf ! est-ce bien fini ?¹⁰⁸
(BAUDELAIRE, 2016, p. 27)¹⁰⁹

O eu-lírico está cansado do teatro humano, de ter de fingir ser o que não é ou que não pode ser, ou, ainda, das vaidades, representadas, aqui, pela “sauteuse” pedindo-lhe de forma miserável um traje de “Vénustre”. Ele parece querer ressaltar uma baixa moral e intelectual tanto pela escolha da palavra “sauteuse”, que para o dicionário TLFi, é sinônimo de prostituta, naquela época¹¹⁰, quanto pela deformação da palavra Vênus, que em sua boca torna-se “Vénustre”.

Quando, finalmente, chega ao seu quarto e pode atravessar para um outro ambiente, alienado, em que consegue deixar fluir seu eu sem esbarrar em convenções sociais, o eu-lírico exerce a poesia. Ilhado, ele desfruta da paz tomando distância das trivialidades que o viver em sociedade e, mais do que isso, em uma sociedade capitalista, impõe: “[...] dans le silence et la solitude de la nuit”¹¹¹ é que o poeta encontra a poesia.

Isso ocorre, mas não sem esforço. O poeta se enfraquece diariamente ao ser submetido à banalidade, por isso roga àqueles que cantou, às almas que amou, agita o que há de mais poderoso e que se preserva em seu íntimo apesar dos pesares: “[...] fortifiez-moi, éloignez-moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde...”¹¹². A imagem do vapor remete tanto àquilo que se dispersa no ar com facilidade, quanto às máquinas à vapor, que simbolizam aquele momento de industrialização e de um suposto desenvolvimento. E esse vapor corrompe, segundo a visão do eu-lírico. O Dicionário Littré em sua versão eletrônica também apresenta como definições de “vapeur” como aquilo que corpos em decomposição exalam, aquele que

¹⁰⁸ “[...] subir para matar o tempo durante uma chuvarada, para a casa de uma corista, que me pediu que lhe desenhasse um traje de *Venas*; cortejar um diretor de teatro, que me disse, na hora de me dispensar: “Talvez o senhor devesse ir ter com Z...; é o mais maçante, o mais tolo e o mais célebre dos meus autores, talvez voltamos a conversar”; gabar-me (por quê?) de diversas infâmias que jamais cometi, e negar covardemente algumas outras baixezas que fiz com alegria – delito de fanfarronada, crime contra o respeito humano; recusar a um amigo um favor fácil, e recomendar por escrito um perfeito imbecil; ufa, já basta, não?” (2020, p. 22) Trad. de Samuel Titan Jr.

¹⁰⁹ “[...] subir para matar o tempo durante uma chuvarada, para a casa de uma corista, que me pediu que lhe desenhasse um traje de *Venas*; cortejar um diretor de teatro, que me disse na hora de me dispensar: “Talvez o senhor devesse ir ter com Z...; é o mais maçante, o mais tolo e o mais célebre dos meus autores, talvez com ele o senhor conseguisse fazer alguma coisa. Vá vê-lo, e depois voltamos a conversar”; gabar-me (por quê?) de diversas infâmias que jamais cometi, e negar covardemente algumas outras baixezas que fiz com alegria – delito de fanfarronada, crime contra o respeito humano; recusar a um amigo um favor fácil, e recomendar por escrito um perfeito imbecil; ufa, já basta, não?” Trad. de Samuel Titan Jr. (2020, p. 22)

¹¹⁰ TLFi: « [...] 2.1834 subst. fém. « femme de mœurs légères » (BOISTE). » Retirado de: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?80;s=1219982475;r=6;nat=;sol=0>; acesso em 18 de janeiro de 2022.

¹¹¹ “[...] no silêncio e na solidão da noite” (2020, p. 22)

¹¹² “[...] fortificai-me, sustentai-me, afastai de mim a mentira e os vapores corruptos do mundo” (2020, p. 23)

obscorece a vista, ou ainda, o efeito inebriante do vinho quando consumido em grande quantidade.¹¹³ O vapor não só corrompe, como também confunde o eu-lírico. É por isso que também pede a Deus: “[...] et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !”¹¹⁴ (2016, p. 27) O eu-lírico, apesar de nutrir desprezo pelos homens comuns, reconhece também sua fraqueza ao rogar que as forças para além da realidade o fortifiquem. Ele sabe que é passível de corrupção, cedo ou tarde, pois ele mesmo admite ter cometido vilanias:

[...] m’être vante (pourquoi?) de plusieurs vilaines actions que je n’ai jamais commises, et avoir lâchement nié quelques autres méfaits que j’ai accomplis avec joie, délit de fanfaronnade, crime de respect humain ; avoir refusé à un ami un service facile, et donné une recommandation écrite à un parfait drôle... (BAUDELAIRE, 2016, p. 27)¹¹⁵

O convívio com as pessoas comuns faz com que o *spleen* se manifeste diariamente na vida do poeta, mas é na solidão da noite que ele encontra a possibilidade da criação poética. Portanto, é na recriação de um espaço cotidiano que o poeta, apesar de inserido na realidade da grande cidade que é Paris no século XIX, tenta forjar uma outra atmosfera. Esse local seguro só se concretiza por meio de sua escrita.

No poema “Les Foules”, o eu-lírico ressalta o prazer que experimenta ao se colocar em meio às multidões. Ele afirma que “jouir de la foule est un art¹¹⁶” e que essa arte não é um domínio de todos. Trata-se de uma capacidade daqueles que gostam do disfarce e que possuem “la haine du domicile et la passion du voyage”. (2016, p. 31) A imagem não se refere somente à viagem literal, mas ao ser que se abre para sorver seu entorno.

A segunda estrofe do poema é iniciada pela oposição “Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée”. (2016, p. 31), que coloca os termos como equivalentes tanto no âmbito do que significam para o poeta, quanto em razão dos sons finais idênticos que apresentam em uma rima interna. Para o eu-lírico, estar na multidão não significa sentir-se acompanhado. É, antes, o domínio do vazio. E essa é sua virtude: poder preencher seu espírito de tudo aquilo que se mostra disponível, ao seu alcance. Há no eu-lírico uma predileção por desabitar-se, como no verso de Manoel de Barros, que diz: “Do lugar onde estou já fui

¹¹³ Littré : <https://www.littre.org/definition/vapeur> acesso em 01 de março de 2022.

¹¹⁴ “[...] e vós, Senhor meu Deus, concedei-me a graça de produzir alguns versos belos, que me provem, a mim mesmo, que não sou o último dos homens, que não sou inferior àqueles que desprezo!” (2020, p. 23)

¹¹⁵ Ver nota 83.

¹¹⁶ “[...] desfrutar das multidões é uma arte” (2020, p. 26)

embora.”¹¹⁷ O poeta se põe disponível para o que chamou de “universelle communion” e essa comunhão com outros seres, sobretudo não-humanos, está muito presente também na obra de Manoel de Barros.

O eu-lírico-poeta está sempre sendo esvaziado e preenchido por novos acontecimentos, sentimentos, estilos. Por isso, não se encontra estático. É, antes, um ser em movimento: “Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque”¹¹⁸. (2016, p. 32) Ou seja, para poder receber o entorno, é preciso não estar completamente fechado para o outro, partir de uma observação atenta do que o cerca.

Uma nota trazida pela edição “Folio Plus Classiques” aponta para duas referências principais. A primeira delas se apresenta logo no título “Les Foules”, em que há intertextualidade com o conto de Edgar Allan Poe intitulado “O homem da multidão”¹¹⁹. É sabido que Baudelaire nutriu grande admiração pela literatura de Poe, e a semelhança entre os textos é bastante explícita. No conto, o narrador cita uma frase de um terceiro texto alemão, cuja tradução é “não se deixa ler”. Assim é que, para o narrador de Poe, se apresenta o homem da multidão: aquele que não se deixa decifrar.

Por mais que o narrador o persiga noite a dentro, trata-se da ideia do mistério daqueles que compõem as grandes massas de pessoas circulando dia e noite pelas grandes cidades:

Ele não deu conta de mim: continuou a andar, enquanto eu, desistindo da perseguição, perdi-me em pensamentos, vendo-o afastar-se. “Esse velho” — disse comigo, por fim — “é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão.” (POE, 2017, p. 217)

A angústia do narrador de Poe se transfigura no gozo do narrador de Baudelaire: o da “multitude” e da “solitude”. O de estar rodeado de pessoas, mas poder sentir o conforto de ser anônimo, e por isso, perceber um espaço em que é possível viver desobrigado das relações sociais. A solitude, que é homógrafa ao mesmo termo em português, é a escolha pela solidão. É lá que o eu-lírico se sente em casa, apesar de em outros momentos de *Le spleen de Paris* ele lamentar o fato de viver na metrópole. Na multidão, ele está disfarçado.

¹¹⁷ Poema “O livro sobre nada” (2010, p. 348)

¹¹⁸ “Aquele que esposa facilmente a multidão experimenta prazeres febris, dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado em si mesmo como um cofre, e o preguiçoso, encerrado como um molusco.” (2020, p. 26) Traduções de Samuel Titan Jr.

¹¹⁹ « L’Homme des Foules » (*Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1857)

Há um diálogo do filme *Waking life* (2001), de Richard Linklater, que pode ilustrar uma das sensações do anonimato, que parece também ser uma crítica em certa camada do poema de Baudelaire. Embora esteja mais próxima de um olhar para o indivíduo e não propriamente para a multidão, assim como no texto de Poe, ele pode ser colocado em diálogo com um determinado trecho de “Les Foules”. Eis a transcrição da cena em que, na entrada para o metrô, dois desconhecidos se esbarram e a mulher volta para dizer ao homem de aparência cansada:

- Podemos começar de novo? Sei que não nos conhecemos, mas eu não quero ser uma formiga. Passamos pela vida esbarrando uns nos outros... sempre no piloto automático, como formiga. Não sendo solicitados a fazer nada de verdadeiramente humano. “Pare”. “Siga”. “Ande aqui”. “Dirija ali”. Ações voltadas apenas à sobrevivência. Toda comunicação servindo para manter ativa a colônia de formigas de um modo eficiente e civilizado. “O seu troco.”; “Papel ou plástico?”; “Crédito ou débito?”; “Aceita ketchup?”. Não quero um canudo. Quero momentos humanos verdadeiros. Quero ver você. Quero que você me veja. Não quero abrir mão disso. Não quero ser uma formiga, entende?
- Sim, não. Eu também não quero ser uma formiga. Obrigado por ter me sacudido desse jeito, eu tenho andado feito um zumbi, no piloto automático. Não me sinto como uma formiga, mas pareço com uma. DH Lawrence teve a ideia de duas pessoas se encontrarem, e, ao invés de apenas passarem aceitarem o “confronto entre suas almas”. É como libertar os deuses corajosos e inconsequentes que nos habitam.
- Parece que já nos encontramos antes. (LINKLATER, 2001)

No filme, a crítica do modo como a sociedade capitalista foi conduzindo os costumes e, sobretudo as percepções, elevando o individualismo ao seu máximo grau, parece mais evidente. O que o eu-lírico de Baudelaire propõe não é exatamente um contato direto com cada um dos indivíduos, mas estar atento ao tempo e às pessoas em suas complexidades: suas emoções, suas misérias, suas delícias. Trata-se de um observador que não só olha, mas também enxerga.

O mesmo ensinamento se volta para a linguagem. O poeta está cansado de interações linguísticas e sociais justamente porque essa linguagem é sempre monossêmica, direta e mostra pouca abertura para ser em sua totalidade de significação, como o espaço que a poesia lhe concede. Há em Baudelaire também essa crítica do capitalismo que afeta a linguagem e o pensamento, tornando tudo o mais plano e raso possível.

Nesse aspecto, o que delineia o intento poético de Baudelaire está muito próximo aos desígnios da poesia de Manoel de Barros. Isso porque nela há também um convite para uma apuração do olhar, de modo que esse passa a ser o exercício para o desvio do ordinário e do protocolar que o viver capitalista impõe. Barros atenta não somente para as pessoas, mas a partir da observação dos elementos naturais, dos animais ditos sem importância, faz com que

recobremos nossa humanidade enquanto espécie não superior, mas como parte de uma Natureza maior, mais dinâmica e mais complexa.

O eu-lírico, em “Les foules”, aponta: “Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe.” (2016, p. 32) Nesse trecho, traz palavras de um campo lexical ligado ao divino, ao reino espiritual contrastando com outras apegadas justamente ao seu contrário, de cunho sexual, carnal, de forma dialética, como propõe a natureza humana: “ineffable orgie”, “sainte prostitution”, “âme”, “poésie”, que o eu-lírico dispõe ao lado de “charité”, criando a imagem da doação, da abertura ao desconhecido, bem como no diálogo do filme de Linklater.

Octávio Paz, em *O arco e a lira* (1956), afirma que a poesia quando é lida, ela mesma também lê o sujeito, estabelecendo um pacto de comunhão:

O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante. A sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem. A leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia. (PAZ, 2013, p. 33)

Assim, sendo a poesia um exercício de recriação, podemos pensar que, para Baudelaire, a fuga de Paris está não somente na proximidade com a Natureza, mas em revisitar poeticamente a mesma cidade e os mesmos habitantes. Dentro do anonimato que a multidão desperta no indivíduo, é possível que o sujeito exerça seus múltiplos eus sem estar exposto. Porque ele percebe a massa semovente da multidão, mapeia seus passos, imagina o que quer que seja e deseja, mas a multidão jamais o olhará de volta.

No último parágrafo do poema em prosa, está presente uma inversão de perspectiva, a fim de criticar aqueles que desfrutavam apenas de “felicidades comuns”:

Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses ; et, au sein de la vaste famille que leur génie s’est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste¹²⁰. (BAUDELAIRE, 2016, p. 32)

O prazer, para o eu-lírico baudelaireano, está no isolamento: no desbravamento do desconhecido, representado no poema como “les fondateurs de colonies” e no exílio espiritual,

¹²⁰ “Os fundadores de colônias, pastores dos povos, os padres exilados nos confins do mundo decerto conhecem algo dessas misteriosas ebriedades; e, no seio da vasta família que seu gênio criou para si, talvez eles se riam, vez por outra, de quem os lamenta por sua sorte tão atribulada e por sua vida tão casta.” (2020, p. 27)

como o dos “prêtres missionnaires”¹²¹. Por outro lado, por não se encaixar nessas categorias, o espaço que o poeta acaba por encontrar é o da página em branco. A poesia torna-se, então, mais uma vez, um lugar de refúgio do delírio, é lá que lhe é permitida a embriaguez, estar fora do controle social, lá onde a mediocridade não alcança.

3.4. Quando o nada apareceu

Ao iniciar seu capítulo em *O grau zero da escritura* (1953) sobre o questionamento de se existe ou não uma escrita poética, Barthes estabelece uma distinção entre uma poética clássica, que visava a um discurso ornamentado, ou o que chamou de:

[...] somente uma inflexão de uma técnica verbal, a de “exprimir-se” segundo regras mais bonitas, portanto mais sociais do que aquelas da conversação, isto é, de projetar de fora de um pensamento interior brotado, todo armado do Espírito, uma palavra socializada pela evidência mesma de sua convenção. (BARTHES, 2004, p. 38)

Isto porque a poesia clássica estava envolvida no jogo social, desdobrava-se entre suas funções litúrgicas, políticas, lúdicas, etc. Portanto, não estava distante do discurso comunicativo, na medida em que consistia somente em uma espécie de “prosa enfeitada”. Desse modo, não visava alcançar determinados efeitos estéticos, como o que pretende a poesia moderna. No capítulo “A função da forma poética”¹²², Huizinga explicita as origens comuns do jogo, da religião, da poesia, e diz:

A improvisação de versos em frases paralelas era um talento sem o qual ninguém podia facilmente passar no Extremo Oriente. O sucesso de uma embaixada anamita em Pequim podia por vezes depender do talento do embaixador para a improvisação em verso. Todos os membros das embaixadas precisavam ser constantemente preparados para toda a espécie de perguntas, e saber as respostas para as mil e uma charadas e enigmas que o Imperador ou a seus mandarins apetecia perguntar. Era a diplomacia sob forma lúdica. (HUIZINGA, 2007, p. 141)

Barthes, ao afirmar que a poesia clássica não passava de uma “prosa ornamentada”, alinha-se ao que disse o historiador e linguista holandês e reitera a ideia do jogo social contido neste tipo de poesia. Em dado momento, o princípio da personificação de ideias, que provém desta época em que a poesia partilhava de funções para além da estética, perde força. É quando o uso da alegoria abandona a função religiosa que esse tipo de criação torna-se material da poesia por ela mesma, aproximando-se da poesia moderna e autorreferente, iniciada em

¹²² HUIZINGA, Homo Ludens. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Baudelaire, ou mesmo em Rimbaud, conforme o que diz Barthes. Para ele, na modernidade, “A Palavra não é mais dirigida de antemão pela intenção geral de um discurso socializado...” (2004, p. 43) Isto quer dizer que, sob essa perspectiva, o leitor recebe a palavra em seu estado mais puro, em que nenhuma parte pertencente a ela ainda fora amputada, o que Barthes chamou de “a palavra enciclopédica”. Para ele, a palavra poética: “Cumpre então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia [...] reduzido a uma espécie de grau zero, preenhe ao mesmo tempo de todas as especificações passadas e futuras.” (BARTHES, 2004, p. 43)

Trata-se, portanto, de uma palavra em estado selvagem. Para grande parte da poesia moderna ocidental, a polissemia da palavra, seu estado mais livre, representa uma condição de existência. Desde Rimbaud, os poetas ocidentais desejam alcançar uma língua própria, que seja capaz de universalizar a poesia, e, ao contrário da poesia clássica comunicante, a poesia moderna ocidental muitas vezes visou somente experimentar sua própria ordem estética ou, até mesmo, criar espaços para o silêncio, conforme a ideia de ausência, explorada por Blanchot¹²³. Em *O prazer do texto* (2004), tratando justamente da literatura moderna (não necessariamente só da prosa ou da poesia), Barthes diz que o prazer é construído na dinâmica entre duas margens de texto: a margem sensata, língua em estado canônico e o que chama de “a outra margem”, que se desconstrói a ponto de vislumbrar a morte da linguagem. Ele diz que “é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.” (BARTHES, 2004, p. 12) Na medida em que brinca com sua própria natureza, a poesia moderna acaba por promover um resgate da ideia de jogo. Move as palavras costumeiras num tabuleiro poético. Talvez não se trate mais o do jogo social clássico, aquele que envolve as relações políticas, diplomáticas, nem tampouco se apresenta em sua função litúrgica, didática, mas antes traz de volta o caráter lúdico contido na mistura de gêneros, quando se apropria de jogos verbais, de estruturas fixas da língua, para ressignificá-las, quando se encontra na fenda da qual falou Barthes.

No capítulo “O mito de Mallarmé”, Blanchot traz a ideia do poeta sobre a existência do que seriam dois tipos de linguagens: uma “essencial” e outra “bruta”. A linguagem bruta é como uma moeda de troca, trata-se a da linguagem comum, enquanto a essencial teria como resultado a criação de uma ausência daquilo a que se refere, a uma presença da palavra-poética que se põe “de pé”, autônoma, uma palavra-objeto. O desejo do poeta moderno parece ser o de radicalizar a palavra a ponto de silenciar seu significado e lançar sobre a mesa somente o

¹²³ BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

significante: a palavra emudecida e, portanto, portadora de uma duração no espírito do leitor. Enquanto a palavra em sua função pragmática se esvai assim que seu sentido é contemplado pelo receptor da mensagem, a palavra poética ou minimamente polissêmica alcançaria uma maior duração no horizonte significativo do leitor. Quanto maior a poeticidade do texto, maior o efeito sobre seu receptor. O silêncio da poesia seria, então, o momento em que o poeta alcança os múltiplos significados de uma palavra no texto. A coloca livre sobre a página e ela, prismática, reflete todas as suas possibilidades criando uma ausência onde antes habitava a presença contida na adoção de uma só acepção ou conceito. Sobre isto, Blanchot afirma que o poeta moderno encara o silêncio como uma obsessão. Muito embora pareça ser o contrário da palavra, o silêncio é, para ela, uma condição de existência, sua “intenção secreta” (1997, p. 42) Ele diz: “[...] mais ainda, a condição da palavra, se falar é substituir uma presença por uma ausência e, através das presenças cada vez mais frágeis, perseguir uma ausência cada vez mais suficiente. (1997, p. 42)

A angústia do poeta moderno e, por consequência, boa parte da construção poética ocidental estão calcadas sobre o paradoxo da construção de um silêncio materializado. De um lado está um poeta que deseja construir no espaço da página, usando de significantes, o poema mudo, objeto autônomo, expressão máxima da literatura não comunicante sobre a qual Barthes se debruçou, principalmente em relação à prosa. De outro lado, temos a tentativa do silêncio almejado tornando-se coisa na medida em que se materializa na palavra, no poema sempre à beira do fracasso da mudez.

3.5 Alarme para o silêncio

O esvaziamento da palavra, conforme vimos, é um dos objetivos dos poetas que seguem certa linha estética da modernidade. Mallarmé, segundo Blanchot, desejou que o poema fosse algo de autônomo em sua polissemia, e por conta disso, que se sustentasse sozinho. Nem sempre foi possível chegar perto desse objetivo, mas o poeta moderno também é consciente de sua incapacidade diante da criação de um poema “neutro”, portanto, sua fabricação também está calcada sobre a tentativa e o insucesso do silêncio.

Muitos poetas trouxeram para a sua poesia a empreitada de Mallarmé. No Brasil do século XX, Manoel de Barros iniciou um processo semelhante em sua poesia: elegeu como fonte da palavra o antiutilitarismo. Para ele, a única matéria-prima possível para a criação de seus versos. Em suas representações contemplou os loucos, os bêbados, as prostitutas, as crianças, os

pequenos animais, como alguém que põe uma lupa sobre o mundo a fim de desvendá-lo. O poeta também se coloca como grande apreciador do silêncio e da ausência como condições para o fazer poético. A expressão máxima dessa premissa em sua obra talvez esteja no *Livro sobre nada* (1996), do qual retiramos alguns poemas brevemente analisados sob o viés do silêncio e da ausência, trabalhados por Barthes e Blanchot. Aqui, o próprio título já carrega a ideia do projeto poético desejado naquele momento e em muitos outros da obra de Manoel de Barros. Na abertura do livro, no primeiro texto podemos ler:

PRETEXTO

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo estilo. Mas o nada de meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora. (BARROS, 2010, p. 327)

Em “Pretexto”, o poeta brinca, já no título, com duas apreensões possíveis da expressão. A primeira indicaria um pré-texto, bem como o é de fato: uma nota explicativa sobre o livro que o leitor está prestes a ler. Ao mesmo tempo, apresenta também um pretexto, uma razão que é colocada para encobrir o verdadeiro motivo de uma ação. Pretexto este que seria o de escrever para dizer “coisa nenhuma”. Diz ainda que sua escrita é “um alarme para o silêncio”, um “brinquedo”, “abandono por dentro e por fora”. Sendo um alarme para o silêncio, lançando duas ideias totalmente opostas, vem denunciar a mudez do poema que já não deseja comunicar, mas ser apenas poema, um brinquedo de palavra, beirando a um estado ininteligível de escrita, testando os limites da língua, bem como pode ser lido e foi explicitado na primeira parte dessas considerações, quando falamos sobre “O mito de Mallarmé”, de Blanchot. Toda a poesia de Manoel de Barros, pode-se dizer, traz o princípio da inutilidade como fonte de sua estética. Essa desvalorização se dá em relação aos valores capitalistas, que se estendem à linguagem funcional e ao valor de troca da linguagem cotidiana, em relação à pequena duração da palavra comum no espírito do leitor. Blanchot diz:

Mallarmé comparou a palavra comum a uma moeda de troca, a tal ponto que quase sempre nos bastaria, para nos fazer compreender, “tomar ou colocar na mão de alguém, em silêncio, uma moeda.” Mas quererá ele dizer, como indica o comentário de Valéry, que essa linguagem é nula porque, estando a serviço da função de compreensão, desaparece completamente na ideia que ela comunica ou no ato que ela anuncia? Pelo contrário: “Para que serve”, diz Mallarmé, “a maravilha de transpor um fato da natureza, em seu quase-desaparecimento vibratório segundo o jogo da palavra,

todavia, se não para que dele emane, sem o embaraço de um próximo ou concreto lembrete, a noção pura?”. (BLANCHOT, 1997, p. 37)

A poesia, para Mallarmé, é um meio de se alcançar essa origem da palavra e do homem. Sua noção pura carrega em si os primórdios do mundo. Se a ordem poética inverte os valores da ordem pragmática, há, então, uma valorização dos elementos marginalizados que o poeta traz para dentro do poema. Assim também acontece com a hierarquia dos significados. Um não se sobrepõe ao outro. Fica estabelecida, dessa forma, uma equivalência entre os seres representados e também entre os significados possíveis para cada palavra do poema.

Passemos agora ao sexto poema do mesmo livro, para algumas considerações.

6.
Carrego meus primórdios num andor.
Minha voz tem um vício de fontes.
Eu queria avançar para o começo.
Chegar ao criancimento das palavras.
Lá onde elas ainda urinam na perna.
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que
não tem.
Pegar no estame do som.
Ser a voz de um lagarto escurecido.
Abrir um descortínio para o arcano. (BARROS, 2010, p. 339)

O poema traz no eu-lírico o poeta e seu desejo de construir uma poética. O primeiro e segundo versos dizem “Carrego meus primórdios num andor./ Minha voz tem um vício de fontes.” A definição de “andor” é aquela de um objeto feito para transportar imagens de santos, bastante comum nas procissões católicas, por exemplo. Ao dizer que carrega seus primórdios no local em que também se carregam os santos, pode-se afirmar que o eu-lírico-poeta não só carrega, como também cultua seus primórdios, sacralizando a palavra ligada à Origem. A seguir afirma que sua voz tem um “vício de fontes”. Quando escolhe a palavra “fonte”, a polissemia se estabelece: nascente, origem, causa, língua-fonte (se quisermos emprestar um termo da linguística), etc. Aceitamos para esta leitura, ao menos, duas acepções, a de origem e a de nascente, que também acaba por gerar uma metáfora visual para a imagem que o eu-lírico desenvolve ao longo do poema.

Nos versos seguintes o eu-lírico diz: “Eu queria avançar para o começo./ Chegar ao criancimento das palavras./ Lá onde elas ainda urinam na perna.” Aqui, há no terceiro verso uma contradição: “avançar para o começo”, revelando primeiramente que, para o poeta, retornar à origem da palavra é a evolução da poesia. Trata-se do desenvolvimento da ideia do poema à beira do silêncio, sobre a qual falamos anteriormente, nas considerações feitas sobre certa

tendência da poesia moderna, descendente de Mallarmé. O eu-lírico-poeta deseja chegar ao que chama de “criançamento” da palavra, ao seu estado menos educado, mais livre, mais polissêmico, em que, segundo ele, elas ainda “urinam na perna.” A palavra de uma criança pequena é disforme, muitas vezes trata-se apenas da vocalização de sons aleatórios numa tentativa de comunicação. É claro que sua linguagem está repleta de expressão corporal, de choro e de riso. Por isso, geralmente, os responsáveis por ela são capazes de inferir certas demandas e certas emoções da criança. Para o eu-lírico, o ideal da poesia é acessar esse momento de constituição da linguagem, o momento em que ela ainda é agramatical, e, portanto, livre. A ideia de retorno à uma linguagem original é também a ideia do retorno às origens do homem, do pensamento.

Barthes explica que, para Lacan, “nenhum objeto está numa relação constante com o prazer” e que, para o escritor, esse objeto é a língua materna tensionada até os limites. Dessa tensão é possível que nasçam a desfiguração ou o embelezamento da linguagem. Ele diz:

O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe (remeto a Pleyne, sobre Lautréamont e sobre Matisse): para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido: eu iria a ponto de desfrutar de uma desfiguração da língua, e a opinião pública soltaria grandes gritos, pois ela não quer que se “desfigure a natureza”. (BARTHES, 2004, p. 46)

Sendo na figura da criança, da mãe ou de ambas como uma representação da natureza, apresentada por Barthes, o eu-lírico parece propor a invenção de uma nova linguagem, que enxergue beleza em sua própria destruição. É a volta que produz a revolta. Bem como também desejou Rimbaud em sua carta endereçada à Paul Demy. ¹²⁴ Linguagem esta calcada sobre a descoberta, sobre o olhar revigorado do poeta em relação à palavra, em um período anterior à alfabetização, à fôrma da gramática: “Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos. / Quando a criança garatuja o verbo para falar o que / não tem.” Dessa forma, é que o poeta “pega no estame do som” e “descortina o arcano”, o incompreensível. Vejamos agora o poema 14, do mesmo livro.

14.

O que não sei fazer desmancho em frases.

Eu fiz o nada aparecer.

(Represente que o homem é um poço escuro.

Aqui de cima não se vê nada.

Mas quando se chega ao fundo do poço já se pode ver o nada.)

¹²⁴ Referência às “Cartas do vidente”, em que Rimbaud propõe ao seu professor uma nova forma de fazer poesia.

Perder o nada é empobrecimento. (BARROS, 2010, p.343)

O poema se inicia: “O que não sei fazer desmancho em frases.” A utilização do verbo desmanchar dá indício daquilo que o poeta considera um fator determinante para o fazer poético: o estremecimento das bases gramaticais do texto, da frase que, ao romper consigo mesma, é capaz de se transformar em verso. “Eu fiz o nada aparecer.”, verso seguinte, vem acompanhado de dois espaços vazios na página. Tanto em cima quanto embaixo, o poema mostra vácuos na mancha tipográfica, o que leva a crer que o nada revelado é a própria poesia. Por um instante, o eu-lírico se põe bem sucedido em relação à sua missão de silenciar a palavra, de criar o nada, o zero, e recriar o momento original: refazer os passos de um *big bang* poético. O que nasce “nonada”, para relembrar também o início de *Grande Sertão: Veredas* (1956), é a própria poesia. No entanto, torna-se objeto no momento em que se faz material, poema. Estabelece-se, então, o paradoxo sobre o qual discorreu Blanchot e que foi citado na primeira parte destas considerações. O poema deseja ser nada, no entanto, no instante em que se realiza, passa a ter corpo, mesmo que um corpo cuja intenção seja a de alcançar a inexistência.

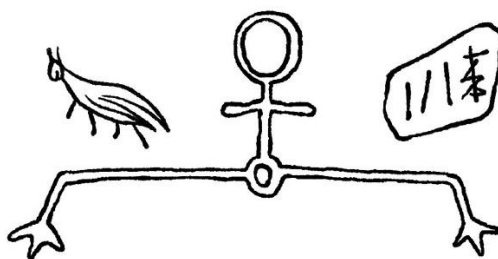
Em seguida, o poema apresenta uma analogia mais explícita entre o homem e um poço escuro. Para o eu-lírico, é no fundo do poço que se encontra o nada: seja ele este humano-poço, profundo, obscuro; ou ainda o “fundo do poço”, expressão que indica um estado lamentável de uma pessoa cujas forças e perspectivas foram esgotadas. Neste verso, “o nada”, encontra-se sozinho, como que representando o fundo do poço do poema e do homem. Se o fundo do poço escuro é também o ser humano, sua natureza, então é só dentro do humano que se faz possível o encontro com o nada, o vazio. Além disso, se é dentro do ser que se encontra o nada, e também dentro do poema foi possível encontrá-lo, estabelece-se a fusão: Humano-poema-nada. Dentro de uma lógica quase budista, o eu-lírico afirma que “Perder o nada é empobrecimento.”. Dessa forma, o fundo do poço, para o homem se faz um momento de reflexão e terreno fértil da criação. Por outro lado, para certa tendência da poesia moderna, o nada representa bem mais que um eixo temático, um projeto estético a ser seguido na dinâmica da tensão entre o vazio e o poema, entre o silêncio e o som.

3.6. Poesia, origem e modernismo

O Modernismo brasileiro, como é sabido, inspirado das efervescências culturais europeias do início do século XX, buscou questionar sobre qual seria, afinal de contas, a identidade brasileira. Ou melhor: sobre quais suas identidades. Para além da estética, tratava-se de novas formas de posicionamento diante de certas mentalidades provindas da colonização portuguesa e de seus incontáveis desdobramentos em nosso país. Mais do que isso, havia um desejo de que – com toda a matéria cultural digerida, fosse cusvida e esculpida uma nova peça: uma escultura que fosse metade herança, metade mudança; outra metade progresso; outra, ainda, que fosse distorção dos ecos, um canto novo para uma cultura já rica, mas que pouco valorizava sua própria voz.

Se pensarmos sob o viés de uma refundação da pátria-amada, figuras pertencentes à primeira geração modernista, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade ou Patrícia Galvão, entre vários outros nomes de extrema importância para as artes brasileiras, ocuparam o espaço da página com desenhos que retraçam nossa história e, conseqüentemente, a história de nossa língua, desde seus primórdios. É como se partissem de uma pré-palavra a fim de reescrever uma narrativa por cima de uma outra história já muito conhecida, sob o viés da criação artística, em que quase tudo é possível. Volta-se, então à pré-história, para enfim concebê-la de outro modo. Em *Macunaíma* (1928), por exemplo, na ocasião da morte de sua mãe, o irmão do herói sem caráter, Maanape, escreve um epitáfio com desenhos de estética primitivista, que lembram as pinturas rupestres brasileiras.

Figura 1: Epitáfio da mãe de Macunaíma



Fonte: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Imagem publicada na página 23, 2012

Grande parte das pinturas rupestres encontradas na Serra da Capivara, por exemplo, trata de representações de animais em situações cotidianas: em emboscadas, com seus filhotes, e são interpretadas como anotações sobre o cotidiano da comunidade. Até mesmo cenas de sexo, beijos trocados até 50 mil anos atrás estão lá eternizados.

No documentário *A caverna dos sonhos esquecidos*, dirigido por Werner Herzog, e lançado ao final de 2011, discute-se a respeito das pinturas na caverna de Chauvet, localizada no sul da França, que datam do paleolítico. Os roteiristas Werner Herzog e Judith Thurman, em dado momento do filme, questionam se nós, hoje, seríamos capazes de compreender – e ousar acrescentar fruir – “[d]a visão dos artistas através desse abismo do tempo?”. Uma outra questão ainda é levantada: Há no local um monumento natural chamado *Pont d’Arc*, que como o próprio nome já revela, lembra uma ponte em formato de arco, por baixo do qual corre o rio. Uma linda paisagem, então, compõe a região onde se encontram essas cavernas. A pergunta é se, de alguma forma, a vantagem estética da paisagem teria atraído ou despertado naqueles seres pré-históricos o ímpeto do registro, ou ainda mais do que isso, do registro artístico: da transformação de uma paisagem por meio da imaginação, dada a ocorrência de tantos exemplares de arte primitiva na região.

A complexidade humana passa por momentos em que não há código que supra nossas necessidades de dizer, de registrar uma determinada criação. Justamente por sua originalidade, é possível que seja necessário lançar mão de associações inéditas, tamanha a força do indizível, daquilo que não podemos nomear. Assim, na passagem citada da obra literária se não a mais, uma das mais conhecidas do modernismo brasileiro, o epitáfio da mãe também fica registrado por meio do desenho, como se não houvesse na língua portuguesa recursos para a realização de tal homenagem. Um epitáfio pode também assumir a forma de um poema. E assim sendo, há aqui a ressignificação do significante, que torna os significados infinitamente plurais. A linguagem reinventa-se poética. Blanchot em seu ensaio “O mito de Mallarmé”, já anteriormente citado, menciona a existência de dois tipos de linguagem: uma bruta e outra essencial. A primeira diz respeito à linguagem cotidiana, direta e objetiva; a segunda é aquela que se despe dos significados a tal ponto que a palavra porte todos eles e nenhum, que seja coisificada, que entre em estado de objeto, assim podendo ser exposta em suas mil possibilidades de ser.

No ensaio “Esboço de cosmologia yawalapíti”¹²⁵, o antropólogo Viveiros de Castro, ao estudar esse povo do Alto Xingu, tenta sistematizar, a partir do código linguístico, algumas de suas noções cosmológicas. Em certa passagem, atentando para o fato de que um mesmo modificador (sufixo) assume diversas nuances, acaba por revelar que para a visão de mundo

¹²⁵ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Esboço de cosmologia yawalapíti. In.: _____ *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

dos Yawalapíti, não há, por vezes, diferenças entre o que chamou de “seres empíricos” e “seres mitológicos”. (2020, p. 29). Ele diz:

A analogia entre os diversos significados de *-kumã* – grande, outro, feroz, invisível, distante – ilumina o fundo cosmológico desse modificador. Há interseções entre o mundo da experiência cotidiana e esfera das coisas-*kumã* por excelência, que são os espíritos e os seres míticos; há animais e (coisas) – *kumã* que são experiencialmente ordinários, os seres-*kumã* que são os *apapalutápa*, entidades extraordinárias: “espíritos”. O mundo como um todo parece dispor-se entre um polo *-kumã*, cosmológicamente exterior, e a região das entidades *-rúru*, *-mína*, ou *-malú*, modos diversos da interioridade cosmológica. “Real” e “imaginário” não são noções que façam qualquer sentido nesse contexto; a oposição relevante é entre as coisas superlativas, originais, arquetípicas e/ou monstruosas, e as coisas próprias, autênticas e atuais, mas que são também réplicas minoradas dos modelos. (CASTRO, 2020, p. 30)

De modo muito semelhante, a poesia, como a conhecemos, assume uma visão de mundo bifurcada. Ela aceita a palavra em estado primitivo, isto é, dentro de todas as suas possibilidades. Não força a palavra a escolher entre uma ou outra acepção, mas a deixa ser em sua totalidade. Quando se apaga a palavra e se dá lugar ao desenho, ainda mais ao desenho primitivista, o leque de significações ainda se expande. Como na tela de Magritte, “A traição das imagens” (1929), a representação do objeto é cachimbo e não é cachimbo. É pintura e não é pintura. É representação e enigma. Basta que se avise: isto não é um cachimbo, e ele deixa de sê-lo para ganhar as inúmeras possibilidades que sua existência compreende.

3.6.1 Isto não é um poema

Partindo do caráter inaugural de obras como o *Caderno do aluno de poesia* (1927), de Oswald de Andrade e de *O álbum de Pagu* (1929), de Patrícia Galvão, teceremos algumas breves análises comparativas com *O guardador de águas* (1989), de Manoel de Barros. Esta obra, inclusive, guarda em seu título uma referência à obra de um dos grandes nomes da poesia portuguesa, *O guardador de rebanhos* (1925), do heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro. Pretende-se, a partir destas observações, sobretudo dos elementos imagéticos que compõem essas obras, refletir sobre como a linguagem modernista buscou no passado um espelho para um futuro cosmogônico. E sobre como escrever nas paredes das páginas foi o grito encontrado para reivindicação dessa nova independência cultural do Brasil, de modo a subir mais alguns degraus em direção à metalinguagem.

O primeiro caderno do aluno de poesia

O *Primeiro caderno do aluno de poesia* (1927), de Oswald de Andrade, carrega em sua capa, uma espécie de brasão ilustrado por Tarsila do Amaral, a quem também pertence o projeto gráfico do livro. Trata-se de desenhos que formam uma moldura no título, como em um arranjo de flores. Cada uma das flores traz em seu miolo dizeres como “castanha do Pará”; “Capital federal”; “Cergipe”; “Guanabara”; “Goyabada”; “Rio Parahiba”; “Santa Catharina do menino Jesus”; “Lá no Piauí”; “San Paulo”, na flor localizada abaixo, ao centro, e que aparece maior que todas as outras desenhadas; “Diamantina”; “Pinho do Paraná”; “Santos”; “Amazonas”; “Secca do Ceará”; “Vento Zul”, em que a letra S aparece em sentido invertido, de modo a parecer-se com um Z; “Fernanbuco”; “Na Ba = hia tem”. As referências a lugares e elementos da cultura brasileira, escritas em caixa alta e letra de forma, lembram a letra e os desenhos rudimentares de crianças em fase escolar. Pode-se observar também uma série de experimentações como em “goyabada”, em vez de “goiabada”, “fedeiral” em vez de “federal”, entre outros desvios linguísticos.

Destacamos tais desvios a fim de mostrar como a ideia de uma realfebetização por parte do poeta modernista está em curso. A pergunta que se coloca talvez seja sobre que língua é essa que o aluno aprende, portadora da novidade? Trata-se de uma língua e de uma linguagem de invenção, na qual cabe também o elemento lúdico, o desenho, o jogo e o humor contido no imprevisto das novas formas de se escrever o que já é conhecido. No topo da página, encontramos uma reprodução tosca do brasão de armas, também conhecido como brasão da República, um dos quatro símbolos da República Federativa do Brasil. Assim, a mensagem que podemos ler é de que o país agora está tomado por elementos brasileiros e de que nem as representações mais solenes escaparão ao jogo de reapropriação que se inicia no *Primeiro caderno do aluno de poesia* (1927).

Além disso, o espaço da página – majoritariamente ocupado por palavras, serve, agora, de tela para quem pinta um novo começo: um Brasil moderno. Mas a modernidade-modernista parece buscar no passado as referências necessárias – de origem, para sonhar com um futuro diverso daquele já traçado pelos rastros do pensamento colonialista. O desejo é, então, o de cortar a cabeça do inimigo e devorá-la para que suas forças se incorporem às nossas. Essa é a antropofagia em sua essência. Devorar o ouro do outro, degluti-lo, para transformar a velha matéria em obra inédita, desprovida de moral, de costumes, de pompa e, até mesmo, misturar as artes pictóricas às artes da palavra.

Figura 1: O primeiro caderno do aluno de poesia



Capa de Tarsila do Amaral
1ª edição, 1927

Fonte: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Imagem publicada na página 113, 2020.

Em seu ensaio “O valor do riso” (1905), Virgínia Woolf discorre sobre como o riso é associado às crianças e às mulheres como sendo símbolo de “tolice e frivolidade”, em oposição à pompa e à honra que a sisudez do comportamento, bem como o pensamento masculino impõem. Para ela, “[...] é um som inarticulado como o latido de um cão ou o balir de um carneiro, e exprimir-se assim é indigno de uma espécie que se dotou de linguagem.” (2014, p. 20) O riso parece ser, antes de tudo, uma reação provinda do espanto. A surpresa em relação àquilo que se desvia do que para nós é conhecido ou ordinário é o que produz essa reação. Virgínia Woolf diz:

O humor é das alturas; só as mentes capazes de escalar o pico de onde a totalidade da vida pode ser contemplada como num panorama; mas a comédia, que anda pelas estradas, reflete o trivial e acidental – os erros desculpáveis e as peculiaridades de todos os que passam por seu reluzente espelhinho. Mais do que qualquer outra coisa, o riso preserva nosso senso de proporção; lembra-nos sempre que somos apenas humanos, que não há homem que seja um herói completo ou inteiramente um vilão. (WOOLF, p. 25-26)

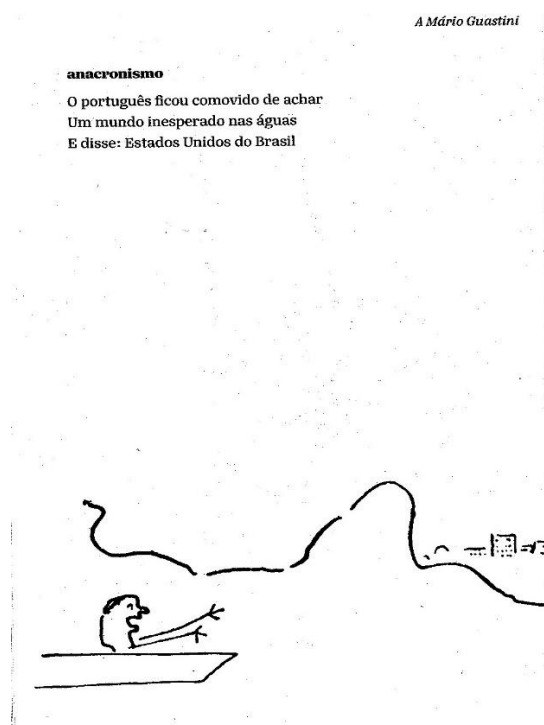
Por ser essencialmente humano e lembrar-nos dessa forma que jamais poderemos ultrapassar, aquilo que causa riso é evitado onde a seriedade impera. Onde a palavra não tem volta, morre e mata pela honra, o riso é evitado a todo custo, porque surpreende e se deixa surpreender, ou seja, se desarma. A linguagem dita séria, é uma flecha que se dispara em uma só direção. Por isso, é bélica. A poesia é de outra ordem, por esse motivo, nesse sentido, enquanto cosmovisão, se aproxima do riso, embora nos bancos escolares, nos tenham feito acreditar que a poesia de verdade jamais ri.

Poetas brasileiros como Oswald de Andrade e Pagu, sobretudo aqueles da primeira geração de modernistas, posicionaram-se de modo oposto à hierarquia da melancolia sobre o riso, perpetuada há muito tempo nas tradições estéticas ocidentais e que apareceu com força entre os simbolistas e românticos, por exemplo. Essa oposição veemente que se coloca em prol do riso na poesia brasileira do início do século XX, parece antes ser de cunho decolonial: Assume-se esse lugar de uma baixeza da linguagem como solo fértil do poder poético de reinauguração da cultura, em que parte-se do supostamente baixo para alcançar a identidade, como propunha o movimento antropofágico.

O poema intitulado “anacronismo”, traz em três versos seguidos de ilustração o momento do batismo do país. O homenzinho representado pelo desenho parece estar contente. A terra que encontra entre as águas já está dotada de construções que remetem a prédios. Além disso, Estados Unidos do Brasil foi o nome do país entre a Proclamação da República, em 1889 até 1968. Dessa forma, o colonizador português, ao se deparar com as terras brasileiras, encontra um país já consolidado em conformidade com aquilo que viria a ser considerada a “solidez” de um povo. Levando em conta o caráter decolonial do *Manifesto Pau-Brasil*, escrito anteriormente, e que para o aluno de poesia é a escola¹²⁶, desmonta-se todo e qualquer pretexto do qual possa se valer o português para a colonização.

Figura 2: Anacronismo

¹²⁶ Na página 115 lê-se: “Escola: Pau-Brasil/ Classe: primário/ Sexo: masculino/ Professora: A Poesia. // Viva o anno de 1922”.



Fonte: ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Imagem publicada na página 120, 2020.

Aimée Césaire, no primeiro capítulo de seu *Discurso sobre o colonialismo* (1950), questiona:

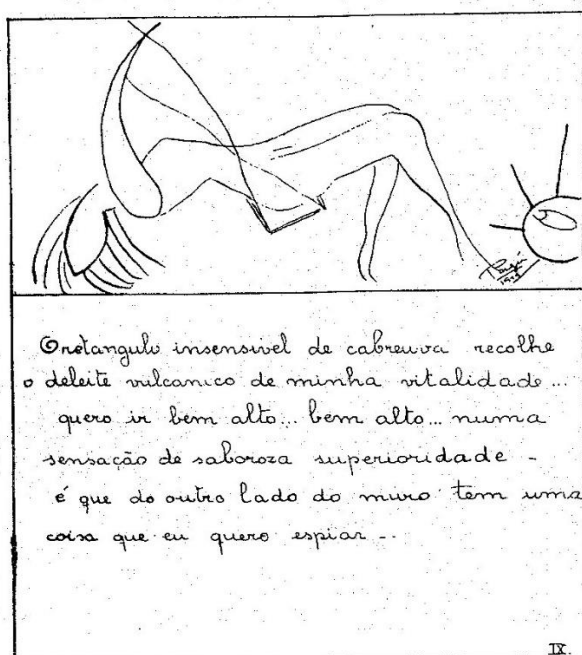
[...] o que é, no seu princípio, a colonização? Concordemos no que ela não é; nem evangelização, nem empresa filantrópica, nem vontade de recuar as fronteiras da ignorância, da doença, da tirania, nem propagação de Deus, nem extensão do Direito; admitamos, uma vez por todas, sem vontade de fugir às consequências, que o gesto decisivo, aqui, é o do aventureiro e do pirata, do comerciante e do armador, do pesquisador de ouro e do mercador, do apetite e da força, tendo por detrás a sombra projectada, maléfica, de uma forma de civilização que a dado momento da sua história se vê obrigada, internamente, a alargar à escala mundial a concorrência das suas economias antagônicas. (CÉSAIRE, 1978, s/p)

Tal questionamento vem a convergir com a reflexão suscitada pelo poema de Oswald de Andrade. A colonização sempre usou de pretextos civilizatórios para fazer valer seus princípios de exploração impiedosa de outros povos, até o esgotamento de seus recursos, de sua dignidade e sua aculturação. Apesar de não apagar de seu desenho a figura do colonizador português, o aluno de poesia ironiza a função daquele que aporta em terras brasileiras e sente-se no direito de impor a elas um nome. Por outro lado, o português pode também ser lido como o português enquanto língua: aquele que nomeia – e, dessa forma, pode-se pensar também no título – de modo anacrônico, qualquer coisa sobre essa terra que já fala uma língua própria (ou uma infinidade delas) e, mais do que isso, que já possui sua própria dicção artística.

O álbum de Pagu

O álbum de Pagu (1929) radicaliza ainda mais essa ruptura e propõe a reescritura de sua própria história em três atos: Nascimento, Vida, Paixão e Morte, mas na obra de Patrícia Galvão, o desenho se sobrepõe à escrita. Trata-se de uma espécie de história em quadrinhos, em que a personagem principal, ela mesma, aparece sempre nua. Para Augusto de Campos, em *Pagu Vida-obra* (2021), o livro escrito em um caderno e dado de presente a Tarsila do Amaral, revela uma tentativa original de união entre os elementos verbais e não-verbais. O título de cada uma das partes mostra uma analogia à vida de Cristo, o que propõe, então, contar a história heroica de uma salvadora ocupando não apenas o lugar do herói tradicionalmente preenchido pelo masculino, mas o do filho do Deus cristão, aquele que salva toda a humanidade. Abaixo estão algumas passagens que gostaríamos de destacar.

Figura 3: Trecho de *O álbum de Pagu*



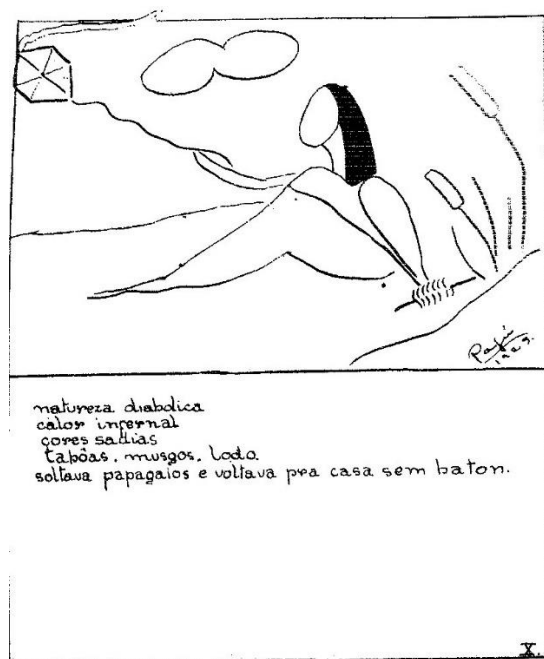
Fonte: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida-obra*. Imagem publicada na página 100, 2021.

Essa superioridade, que aparece nos quadrinhos, pode se referir a um corpo feminino, uma espécie de Eva reinaugurando sua história de primeira mulher. Ela aparece deitada sobre um balanço, como as crianças fazem, para alcançar maior impulso e projetar o corpo ainda mais para cima. Ela se lança: “quero ir bem alto... bem alto... numa sensação de saborosa superioridade”, diz. Sua cabeça está para baixo, tal qual seus pés. O quadril se evidencia. Apesar de os traços do desenho serem minimalistas, seu sexo também está exposto. A cabeça da mulher

representada está em sentido contrário ao que se encontra comumente e isso abre espaço para uma interpretação contra lógica, muito alinhada aos modernistas, mas a partir de um ponto de vista feminino, o que faz de Pagu uma artista absolutamente moderna e de sua obra um grito feminino e feminista – de certa maneira – que já não se contém.

No canto inferior direito, nota-se um desenho que se parece com um sol. A mulher que refunda a história, essa mulher mitológica parte do baixo, mas chega ao sol – e talvez seja queimada por ele. Mais do que isso, ela o ultrapassa e se projeta para além do grande astro símbolo do masculino. A obra de Pagu não se desvencilha de sua própria imagem artística, mas performa de modo a trazer ao centro a história de uma mulher, de sua luta política, íntima, de seus desejos e dúvidas e dar a tudo isso a relevância da Arte – conforme a suposta leveza das temáticas modernistas brasileiras.

Figura 4: Trecho de *O álbum de Pagu*



Fonte: CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida-obra*. Imagem publicada na página 100, 2020.

Ainda sob a perspectiva dos mitos de fundação, a mulher aparece nesse desenho com cabelos escuros, tal qual uma nova Iracema, cujos cabelos eram “mais negros do que a asa da graúna” mas que, ao contrário, se apresenta em meio a poucos traços que lembram alguma vegetação. Essa mulher não traz uma natureza grandiloquente, sublime, mas “diabólica”, em que o “calor [é] infernal/ cores sadias/ taboas, musgos, lodo.” São as impressões do observador sobre a paisagem. Não se trata de uma natureza idealizada. Tampouco a própria mulher é pura

e casta como é apresentada nossa Iracema: solta papagaios e volta para casa sem batom. A pipa com que brinca – virtude normalmente atribuída à criança – traz uma rabiola que escapa um pouco ao próprio quadro do desenho e nesse sentido é comparável ao desenho anterior. A pipa é livre e voa até mesmo para fora dos limites da página. Quem segura essa liberdade é a heroína. Além disso, há também o peso da artificialidade representado pelo batom. Sabe-se que a maquiagem não era bem vista na época, segundo os valores sociais mais tradicionais. Tratava-se de um recurso de beleza muito associado à prostituição, por exemplo. Assim, o batom mostra a rebeldia da mulher representada, que funda para si mesma uma nova imagem sobre outra quase santa. Seu batom é retirado da boca. A nós cabe imaginar se por um beijo, se por um copo de bebida, ou qualquer que seja a razão que o tenha borrado. De qualquer modo, borrar o batom antes presente é sinal de que pôs em prática algum dos desejos quase proibidos às mulheres, segundo a moral da época.

O guardador de águas

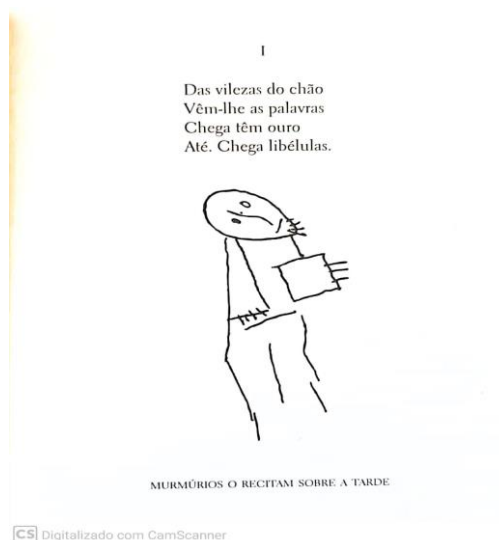
Em *O guardador de águas* (1989), muitos anos depois das produções de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade, o poeta Manoel de Barros radicaliza sua experiência com a página e traz também à tona o elemento do desenho, não como silêncio, mas como pré-linguagem. É sabido que em sua poesia há uma incessante busca pela Origem, ou pelas Origens. Se pensarmos que a infância evocada diversas vezes pelo eu-lírico, seus modos de brincar com as estruturas consolidadas da língua portuguesa, estão procurando, por meio da infância, uma via de acesso à origem humana sobre a terra, tópico já explorado nessa pesquisa, quando tratamos da temática das infâncias. Mas há também uma origem da linguagem, que parte de uma busca para reconquistar a própria língua. E nesse ponto, os poemas de Manoel de Barros, apesar da distância temporal, fazem ecoar as primeiras demandas estéticas – e por que não políticas? – da primeira geração de modernistas.

A folha em branco é um convite ao eu-lírico, que, de modo rústico, compõe desenhos acompanhados de palavras. Em suas representações aparecem, ao centro, figuras humanas em traços, por vezes, desproporcionais. Algo próximo dos desenhos de crianças, imprecisos, em que o rosto humano quase sempre está voltado para cima, a cabeça desenhada numa espécie de diagonal, o que podemos ler como aquele que se volta para o céu, para a imensidão, etc. Devemos atentar também para o título que dialoga com “O guardador de rebanhos”, de

Fernando Pessoa, um dos poetas portugueses de maior prestígio e representante de certa tradição da poesia portuguesa.

Vejamos o poema a seguir, contido na sequência “Passos para a transfiguração”:

Figura 5: Poema I



Fonte: BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. Imagem publicada na página 21, 2013.

O poema I apresenta uma quadra em que o eu-lírico coloca o humano recolhendo do chão o material de onde vêm suas palavras. Pode-se, então, partir do pressuposto de que o humano é a própria figura do poeta. Em seguida, impressionado, dirige-se ao leitor como quem conta: “Chega têm ouro/ Até. Chega libélulas.” E nos perguntamos onde é que pode haver ouro e até libélulas. Nas vilezas e nas palavras. A ambiguidade permite essa ambivalência. Sua linguagem também é oposta ao que se convencionou ser a linguagem digna, portanto desvia-se da norma: em vez de “Chega a ter ouro”, o eu-lírico prefere “Chega tem”, como é comum nas linguagens orais. Além disso, libélulas, no poema, para o eu-lírico e para a figura do poeta são ainda mais valiosas que o ouro. No desenho, o humano mostra na palma de sua mão ao leitor e nela não há nada. A mão que se estende está vazia. E o nada é a matéria-prima da poesia de Manoel de Barros. Ao final da página, lê-se em caixa alta: “MURMÚRIOS O RECITAM SOBRE A TARDE”, que parecem ser os passos para que o humano se torne de outra carne diversa – a transfiguração pretendida pelo título. O murmúrio é a voz da natureza. É ela, então que age sobre o corpo humano. Ele deixa de praticar ações e passa a ser passivo diante dos sons. Vejamos mais um exemplo de poema seguido de desenho.

Figura 6: Poema III

III

Anda lugares vazios
Em que inúteis
Borboletas o adotam
Por petúnias...



UM RIO ESTICADO DE AVES
O ACOMPANHA

CS Digitalizado com CamScanner

Fonte: BARROS, Manoel de. *O guardador de águas*. Imagem publicada na página 23, 2013.

O terceiro poema da sequência “Passos para a transfiguração”, mostra os caminhos por onde anda o humano em transfiguração. Por onde anda, os elementos da natureza o reconhecem: “Borboletas o adotam/ Por petúnias...” (2013, 23) As aliterações alternadas entre [b] e [p] e entre [d] e [t] promovem uma mistura entre os elementos. A natureza, embora o reconheça em petúnias, ainda não sabe a qual espécie ele pertence. Este, que já passeia por ela, em lugares ermos, “Anda lugares vazios”, mas que ainda não se sabe de qual criatura se trata.

A representação do humano no desenho já perde um pouco suas formas originais e seu braço alonga-se até o chão. Embaixo da página é possível ler: “O RIO ESTICADO DE AVES O ACOMPANHA”. Assim, no desenho pensamos que seu braço transformou-se em rio durante o caminho de modo que a figura vai aparecendo, a cada página, mais misturado à natureza. Chegando à última imagem da sequência, ele aparece como que fundido com a paisagem. Seus braços se abrem formando o horizonte e, seu formato é como o de um pássaro que plana.

3.6.2. Nas paredes das cavernas

Como se fizessem das páginas, paredes de cavernas, nesses desenhos, os poetas vão redesenhando a história da humanidade a partir de novas perspectivas. Com humor, contra o rigor – aqui, representado pelo traço impreciso acompanhando os três poetas – que a poesia antes impunha, os modernistas e alguns de seus herdeiros exploram a página como os primeiros sapiens, como aqueles que viram a linguagem nascer entre nós. O que esses poemas tocam, cada um a seu modo, é a *reorigem* impossível. No caso de Oswald de Andrade, aquela em que o colonizador português que chega em terras brasileiras e já não impõe mais nada, pois aqui já temos uma República e construções só nossas. No caso de Pagu, trazendo para si a encarnação da primeira mulher do mundo, uma outra que morde a maçã, mas que não peca, que se atira e se lança ao infinito do céu, somente porque é possível, porque pode, deseja e não haverá quem possa impedi-la.

Já Manoel de Barros, parece empreender também essa mesma busca pelas origens não somente em *O guardador de águas* (1989), mas em toda a sua obra. Inclusive, denomina um de seus livros *Poemas rupestres* (2004), em que o eu-lírico aparece no poema “No aspro” afirmando que deseja a palavra “sem colarinho”, “limpa de solene”. Tais origens, para os poemas analisados, podem revelar, então, a busca pela origem humana, pela origem da linguagem, pela origem da língua portuguesa brasileira, portadora de identidades plurais e próprias, que já não devem nada à ex-metrópole, nem mesmo suas referências culturais. Se a incorporam, é para satirizá-las. Como Barros atravessou o século, é possível traçar essa aproximação com duas figuras de tamanha importância para o Modernismo brasileiro sem qualquer receio. Afinal, o movimento foi um marco histórico e cultural cujos ecos reverberam ainda hoje espalhados e misturados à tendências posteriores. À medida em que se perpetuam e se transfiguram ao longo do tempo, trazem em si o ar fresco que as rebeldias costumam carregar.

Os heróis e heroínas que se apresentam nessas poéticas, são muito semelhantes àqueles que desejamos – ainda hoje – representar em grandes esculturas pelo país a fora. Por cima das velhas estátuas dos bandeirantes, dos capitães, dos colonizadores, que são heróis de uma história que há muito já não nos cabe. Os poemas se valem, aqui, de vozes de crianças, por vezes, como representantes da origem humana; das mulheres livres, como Pagú (acentuado, como ela mesma preferia); dos descobridores inúteis, que nada descobrem, mas que são invasores, saqueadores violentos impondo suas vontades sobre outros humanos.

Não é à toa que o Modernismo, cem anos depois da Semana de Arte Moderna, ainda representa a arte liberta e libertadora. O Modernismo brasileiro ainda está em voga – ainda que em forma de eco, porque, cem anos depois, ainda estamos à procura de espaço para o nosso canto. Ainda nos valemos dessa chama acesa para iluminar as paredes das cavernas, onde tentamos, a todo custo, reimprimir nossa cultura.

Conclusão

A metalinguagem, conforme pudemos perceber ao longo das análises dos poemas de Baudelaire e de Manoel de Barros, juntamente com as temáticas da Natureza e da Infância como ideias de retomada da Origem, podem representar um tripé, se pensamos na poesia de Barros. Para Baudelaire, esse acesso é muito mais representado pela Natureza e pela Metalinguagem, embora a figura da criança às vezes também esteja associada à do poeta. Guardadas as devidas proporções, cada um dos dois poetas apresenta um projeto de poesia autorreferente, em que a metapoesia se desdobra em diferentes facetas.

Em Baudelaire, apresenta-se como experimentação de estilos, mostra-se como gênero fragmentado que visa reconstituir a partir de partes diversas um vitral em que se possa vislumbrar o passado da poesia, mas, agora, revisitada, híbrida, múltipla ao modo moderno. Já em Manoel de Barros, poeta do século XX, em contato com as artes vanguardistas, tendo vivenciado o Modernismo brasileiro, a metalinguagem aparece como a recobrada de uma língua e de uma cultura. Trata-se da poesia como antídoto à monotonia dos tempos, dos valores coloniais. Ela se oferece como movimento contrário e de libertação de uma língua em que a poesia é orgânica e se manifesta cotidianamente na boca dos falantes que a reinventam.

Tanto em Baudelaire quanto em Barros, ela é o perfume, aquilo que é refinado e que não se submete à serventia; ou ainda, a draga, objeto descartado, usado até o esgotamento e rejeitado, mas que se reinventa enquanto abrigo aos olhos que se recusam ao hábito. A poesia é, então, a transformação do mundo, caminho que se abre ao novo humano – farto, esgotado, apartado, e, por vezes, abobado, no sentido em que se volta ao sobrenatural do cotidiano ou ao reencantamento do ambiente em que vive, de forma voluntária ou por algum desvio que o empurra para a margem social. Assim, a poesia se faz como um olhar que resiste à normalidade imposta e permite que as palavras corram como um rio em seu sentido mais natural possível: o da polissemia, o da invenção.

Na terceira parte de *Livro sobre nada* (1996), denominada “O livro sobre nada” podemos notar que temática da ausência se intensifica, inclusive no plano tipográfico. Poemas muito curtos, às vezes de um só verso trazem à tona um projeto poético defendido pelo poeta e discutido nos poemas acima. Exemplificamos com o quarto poema da terceira parte: “Tem mais presença em mim o que me falta.” (BARROS, 2010, p. 345) Trata-se da construção de uma estética da ausência, que visa à desconstrução da linguagem cotidiana, funcional, eleita para comunicar. Nesse sentido, certa tendência da poesia ocidental chega bastante longe. Na medida em que abandona a função de abrilhantar a relação entre a humanidade e a divindade, esta poesia se desvencilha também de certos princípios estéticos sublimes. Passa, então, a conviver com a ideia do fracasso e, ao mesmo tempo, busca resgatar aquilo que de mais atávico possa haver na linguagem: a experiência da palavra que se faz ausência, primitiva, polissêmica.

A poesia de Manoel de Barros cumpre, conforme pudemos brevemente elucidar acima, o papel de afastar-se em *forme et fond* da comunicabilidade, conforme os princípios poéticos modernos iniciados, segundo Barthes, em Rimbaud e levado às últimas consequências pelos poetas do século passado e também do nosso século. Um exemplo que vale a pena ser citado é o do poeta catalão Joan Brossa, que literalmente chegou a usar objetos em suas composições poéticas. No Brasil, citamos os trabalhos dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, junto ao movimento Concretista, que resgataram este princípio e também incorporaram elementos do Modernismo brasileiro e das chamadas Vanguardas Europeias do início do século XX. Mais recentemente, a poeta portuguesa Patrícia Lino – também presente neste trabalho em sua obra crítica, com sarcasmo põe em xeque o orgulho do colonialismo português na obra *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020)¹²⁷, em que cria objetos que colocam o leitor entre o riso e o estranhamento, parodiando manuais, lembrancinhas vendidas em lojas de *souvenirs* para turistas, a fim de transformar o poema em objeto, em jogo e, assim, questionar valores coloniais muito enraizados nas mentalidades europeias e que também respingam nos valores cultivados nas ex-colônias, como em vários poemas é possível enxergar nossa própria realidade.

Embora a poesia de Manoel de Barros colha na fala elementos para sua fabricação, trata de um reencantamento das palavras, à medida em que são retiradas de suas funções primeiras para a resignificação poética. Nesse processo, figuramos a confecção de uma poesia aparentemente “simples”, ao passo que incorpora elementos do falar cotidiano, no entanto, sua

¹²⁷ LINO, P. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2020.

acessibilidade não desestabiliza a sofisticação de seus recursos. O silêncio em Manoel de Barros se constrói enquanto se institui em seu fazer poético uma estética da recusa do valor por meio de sua inversão. Trata-se, aqui, da eleição da voz dos menos favorecidos: da comparação da voz do poeta à voz do andarilho, à voz da pedra, ou mesmo ao silêncio do fundo do poço. Além disso, podemos também elencar a criação de espaços na mancha tipográfica da página, representativas de um silêncio no plano material do poema; a utilização de poemas de um ou dois versos de extensão, ou seja, bastante curtos; e a insistência do desregramento das normas de prestígio da língua, que, para ele, necessita de um processo de “criançamento”. Dessa forma, concluimos que dentro do que foi possível observar nesta amostragem de sua poesia, uma preocupação com os princípios da inutilidade, com a presença do “nada”, do silêncio e do afastamento da mensagem monossêmica em favor da construção de uma ausência polissêmica e absoluta. Conforme o que diz um de seus pequenos poemas de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001): “O silêncio/ está úmido/ de aves.” (BARROS, 2010, p.415).

Considerações finais

Ao longo desse processo de análise comparativa entre poemas do poeta brasileiro Manoel de Barros e do poeta francês Charles Baudelaire, em poemas em prosa do *Spleen de Paris*, nos propusemos a pensar, sobretudo, como aparecem nesses poemas as temáticas da Natureza, da Infância e da Metalinguagem. A obra de Baudelaire representa uma grande reviravolta tanto nos âmbitos temáticos, quanto na radicalização dos poemas, que romperam as fronteiras de gênero de sua forma tradicional, em versos, ainda conservada em *Les fleurs du mal* (1857), embora seja ela mesma símbolo de absoluta modernidade. *Le Spleen de Paris* é uma obra permeada pelo sarcasmo, que traz em si alguns flagrantes ácidos da vida e do pensamento modernos.

Já a poesia de Barros, que se inaugura em 1937, quase um século após os escandalosos lançamentos das obras de Baudelaire encontra-se diacronicamente alinhada com a terceira fase do Modernismo brasileiro, embora esteja mesmo em harmonia com os primeiros experimentos modernistas com a linguagem. Trata-se de uma poesia singular, mas que certamente se constrói sobre ecos modernos, vanguardistas e modernistas, na medida em que dialoga com a tradição literária ocidental, por vezes evocando poetas de outras épocas e, tantas outras, aludindo às mitologias grega ou romana, à poesia greco-latina etc, como é o caso, por exemplo, do poema “Raphael”, último poema analisado nessa tese, no capítulo que trata das Infâncias.

Mesmo havendo poucas evocações diretas ao nome ou à obra de Baudelaire na obra de Manoel de Barros, há uma herança moderna que se instaura de maneira já tão simbiótica nos valores estéticos a partir do início do século XX, que seria difícil que a obra barreana pudesse escapar a certas referências europeias como é o caso da obra baudelairiana. No entanto, há ainda uma aproximação temática possível entre seus poemas e, assim, discorreremos a respeito delas durante os três capítulos. Por se tratar de temáticas abrangentes, procuramos, primeiramente, delimitar as noções de Natureza, Infância e Metalinguagem sobre as quais iríamos nortear as análises dos textos.

No primeiro capítulo da tese, que versa sobre a temática da Natureza, buscamos verificar o caráter artificial que ela carrega em nosso imaginário, criado a partir da noção de Paisagem. A artificialidade parece se opor à ideia de Natureza em prol de um laço possível com uma esperança de acesso ao momento original. Esse lugar, sonhado por nós e há muito buscado pela Poesia e por outras artes, conforme vimos, pode vir de uma impressão que remonta aos

primeiros humanos, caçadores-coletores, portanto nômades, que provavelmente passaram a imaginar um lugar e um tempo em que a dificuldade de sobrevivência fosse superada. Esse desejo de criação de um tempo e de um espaço de abrigo muito provavelmente impulsionou a capacidade criativa humana para perto de uma Natureza paradisíaca, harmônica e, sobretudo, estática.

Por outro lado, lidamos com os desvios dessa busca pelo Bom, pelo Belo e pelo Justo, quando esbarramos em nossas próprias corrupções, conforme ilustra a obra de Baudelaire. A modernidade encontra-se já distante demais desse caminho de volta. Não se recorda de seu acesso, mas tenta incessantemente e falha em sua busca. O poeta moderno fracassa na procura pela Natureza, então cria seu próprio *locus amoenus*, mais humano, mais ambíguo, afastado da perfeição e da harmonia que a proximidade com a Natureza pressupõe em nosso imaginário paradisíaco: às vezes, apenas a mata onde os olhos do eu-lírico acompanham o recolhimento dos músicos, que voltam para dormir na floresta, onde o ambiente não os devora, como na história contada pelo menino-poeta em “*Les Vocations*”, ou ainda, no próprio cair da tarde, quando a noite se anuncia por meio da beleza das cores oferecidas aos olhos sensíveis do poeta, como no poema “*Le crépuscule du soir*”. A poesia é, então, o paraíso possível desse poeta que debocha da própria existência.

Nos poemas de Manoel de Barros, a Natureza chega, por vezes, a se animar enquanto voz de seres não-humanos. Ao assumir perspectivas diversas, como é o caso da rã que reivindica sua importância e faz do eu-lírico seu advogado, no poema intitulado “A rã”, a Natureza chama a atenção para uma inversão de valores bem como de vozes. Nesse sentido, além de compor um refúgio para o poeta, fala com o leitor e convida a repensar a realidade pelo viés da poesia. Em “Mundo renovado”, por exemplo, sua força de expressão está na água, símbolo de purificação, que se derrama e transforma o mundo porque dá vida aos brotinhos e se abre à surpresa dos cogumelos surgidos do estrume. Do lixo diretamente para o luxo. Bastou umedecer o entorno com a água benta da poesia, para que nele brotassem novas possibilidades. Assim, a proximidade da Natureza se oferece como uma volta ao Paraíso.

Há momentos, em que se mostra por meio do erotismo bem como do exotismo, como por exemplo em “*La belle Dorothée*”. A mulher ganha atributos de uma paisagem jamais vista, mas sonhada. Lá, o eu-lírico descobre os encantos do sol, do calor, por meio do corpo da figura feminina, como um paraíso a ser descoberto. Há também a evocação da Natureza pela utópica Cocanha, que aparece em “*L’invitation au Voyage*”. Lá, a Natureza encontra equilíbrio em recursos ao alcance de todos. Todos os prazeres se oferecem aos convidados à viagem.

No mais, por vezes, sua representação transita para o lado oposto ao da harmonia em que tradicionalmente se apoia. No embate entre Cultura e Natureza, ela pode assumir o papel representativo do abandono e do descaso, como no caso do poema “Desprezo”, em que a contraposição com a cidade grande, o avanço, revelam a precariedade daqueles que são esquecidos dentro de certa organização social e que, portanto, não possuem acesso aos bens da dita civilização. Na obra de Baudelaire também encontramos, diversas vezes, um eu-lírico alimentado por uma paisagem opressora e matizada pelo Mal, quase sempre representada pela escuridão da noite, pelo frio, pelas auroras boreais, embora também nelas esse eu-lírico seja capaz de encontrar gozo em uma Beleza devoradora, afinal o Mal é um importante componente estético da obra baudelairiana.

Já no segundo capítulo da tese, quando pensamos em retratar um percurso das Infâncias nas análises comparativas travadas, neste trabalho, entre os poemas de Barros e de Baudelaire, podemos destacar, primeiramente, que para Baudelaire, a Infância não compõe junto à Natureza e à Metalinguagem um tripé indissociável, bem como pudemos observar na obra de Manoel de Barros. Trata-se antes de representações esporádicas que vão normalmente dialogar com a figura do poeta e de outras personas sociais, por exemplo, a burguesa, como em “*Les Vocations*” ou em “*Le joujou du pauvre*”, que denuncia a discrepância entre a burguesia e a classe operária, mas também opõe o (mau) gosto burguês às novas tendências estéticas. Podem agir como representantes dessa nova poesia que se inaugurava no século XIX, como em “*Le Désespoir de la vieille*”, em que a voz do bebê preenche o espaço vazio deixado pela figura oposta, a de uma velha de aparência grotesca, símbolo dos antigos hábitos literários com os quais se desejava romper, ou ainda, como signo da própria Beleza, mas aquela que encontra conforto apenas na morte, talvez como um passaporte para o outro lado que se busca incessantemente. A Beleza no poema “*La Corde*” não sobrevive ao entorno tomado pelo Mal. Assim, em Baudelaire percebemos que a imagem da criança está mais associada a uma função metapoética do que propriamente à esfera da Natureza.

Na obra de Manoel de Barros, a Infância ocupa lugares diversos, aparece mais frequentemente e em posição de maior destaque. Sua perspectiva assume, por vezes, a da voz poética. Por estar próxima da Natureza enquanto Origem, por representar o frescor do despertar da palavra, o poeta se apropria de sua fala polissêmica e experimental como método de criação. A memória infantil se confunde com a própria memória da existência, de modo que seu *modus operandi* sirva como uma possibilidade de acesso a esse primeiro momento do mundo. O poeta

deseja o reencontro com o nascimento da palavra, que coincide com o do ser, por isso investe na criança como guia conhecedor desse trajeto que ambiciona.

Há também uma característica pouco mencionada pela crítica e que buscamos ressaltar em nossas análises. Em oposição a uma representação calcada sobre a ideia da pureza do espírito infantil, em certos poemas de Manoel de Barros a criança aparece como agente de pequenas crueldades contra animais. Misturados às brincadeiras, as crianças – frequentemente meninos – tentam exercer sua dominação contra alguns animais e, conforme vimos, esse comportamento revela o despertar da sexualidade na criança, que por ser um tema considerado tabu, não recebe a devida atenção por parte da crítica da obra de Barros. A descoberta do amor, a curiosidade sexual fazem parte do desenvolvimento da criança e assim são tratadas na obra de Manoel de Barros: aparecem como parte da vida. Os valores poéticos invertem uma série de valores pré-estabelecidos fora da ordem da Poesia, portanto, na poética baudelaireana, os juízos de valores também partem de um olhar oblíquo sobre o mundo. O que nos parece natural, nesse universo poético, pode ganhar novos contornos e causar estranhamento. Com a figura da criança não haveria de ser diferente.

No terceiro e último capítulo da tese, tratamos da temática da Metalinguagem, primordial tanto para a poética de Baudelaire, considerado pai da poesia moderna, quanto para o estilo experimental da poesia de Manoel de Barros. Para os poemas do primeiro bem como para os do segundo, a autorreferência e a discussão literária são unanimidade entre as camadas de leitura possíveis. Trata-se, no caso de Baudelaire, da proposta de renovação de um código poético que já não dá conta das múltiplas transformações sociais da época, da ambiguidade de um humano que reconhece seu fracasso frente aos valores cultivados até então. Assim, uma nova forma poética, que versasse sobre o sublime, mas também sobre o grotesco, que tentasse abarcar a imensidão, mas também as mesquinharias humanas, se anunciava. Em Barros, por outro lado, há ainda o fator de reivindicação de uma língua, de uma história, de uma origem à altura dos sonhos de uma cultura outrora colonizada. Se a Poesia é a ressignificação da realidade, nem mesmo os mitos de formação podem escapar ao seu crivo.

Na modernidade, o poeta deixa de ser um ente superior ao humano comum para se tornar – no máximo – o mediador fracassado entre dois lados incomunicáveis. Um ser cuja voz é inaudível, não por ser mais digna, mas por não ter o peso da autoridade: o andarilho, o bocó, o *flâneur*, a criança. O poeta espia o mundo e narra uma história que não tem importância. O poeta é o cão, é o menino, é aquele que conversa com a pedra e com a rã. Não possui lugar demarcado em meios reconhecidos, é o artista que, quando toca sua música, como em “*Les*

Vocations”, não encontra quem a aprecie; quando oferece aos sentidos do cão o mais refinado perfume, como no poema “*Le chien et le flacon*”, o animal, bem como seu público, rejeita seu feito por não poder compreendê-lo. O poeta é também aquele que atenta contra o mau-vidraceiro, símbolo da velha poesia, como que dizendo que se não sabe fazê-la, melhor então que a destrua.

Assim, a metalinguagem se apresenta em diversos âmbitos desses poemas. Seja no diálogo com a tradição, quando, por exemplo, o eu-lírico baudelairiano evoca o mito da Cocanha, muito conhecido na literatura francesa; ou quando os poemas de Baudelaire ou de Barros trazem em seu cerne uma discussão acerca da própria feitura da poesia, seu diálogo inflamado com outras tradições; ou ainda quando se propõe a revelar o não-lugar ao qual pertence a voz que se oferece à prática poética.

Este trabalho se propôs a investigar a formação de um *locus amoenus* por meio da criação poética. Pode-se dizer que tanto Barros quanto Baudelaire engendram na Poesia um local de abrigo, um *au-delà* contrário à realidade que os expulsa, mas semelhante o suficiente para refletir o lado em que nos encontramos. A poesia diante de um espelho por vezes enxerga o silêncio. Quer ser desenho, experimentação sonora, objeto. Quer ficar muda. Não quer dizer nada. É feita da mesma matéria maleável do sonho. Tudo quanto é possível sonhar, também é possível dizer e criar sob a ótica da Poesia.

Referências

De Baudelaire

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Penguin Companhia, 2019. (Edição bilingue)

_____. *Le spleen de Paris*. Paris : Folio Plus Classiques, 2016.

_____. *O spleen de Paris : Pequenos poemas em prosa*. Trad. TITAN JR, Samuel. São Paulo: Editora 34, 2020.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In. : _____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Paris, capitale du XIX siècle*. Paris : Allia, 2003. (version électronique)

GOMES, Álvaro Cardoso. A desconstrução do paraíso. *Miscelânea*. Assis, v. 23, p. 11-25, jan-jun, 2018.

SCEPI, Henri. « Genre et registre ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris : Folio Plus Classiques, 2016. p. 169-192.

_____. « L'écrivain à sa table de travail ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris : Folio Plus Classiques, 2016. p. 193-203.

LAGIER, Valérie. « Du tableau au texte : l'enfant aux cerises d'Édouard Manet ». In : BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Paris : Folio Plus Classiques, 2016. p. 139-145.

De Barros

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo, Leya, 2010.

_____. *Memórias inventadas: As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2008.

_____. *O guardador de águas*. São Paulo: Leya, 2013.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. *A construção poética de si mesmo: Manoel de Barros e a Autobiografia*. 2007. Tese (Doutorado). Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

LINO, Patrícia. *Manoel de Barros e a poesia cínica: O círculo dos três movimentos com vista ao Homem-Árvore*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

_____. “Manoel de Barros e a poética do rewind”. In.: _____. COUTINHO, A. P.; OUTEIRINHO, M. F.; EIRAS, P.; MARTELO, R. M. *Materiais para salvação do mundo I*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa, 2021.

Natureza

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. ed. Bilingue. São Paulo : Penguin Companhia, 2019.

_____. *Le spleen de Paris*. Paris : Folio Plus Classiques, 2016.

_____. *O spleen de Paris : Pequenos poemas em prosa*. Trad. TITAN, Samuel. São Paulo: Editora 34, 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Esboço de cosmologia yawalapíti. In.:_____ *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In.:_____ *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu editora, 2020.

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2000.

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

_____. Paysage, poésie et sensation. *Revista de Letras*. v. 1, n. 34, p. 7-16, jan./jun., 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e idade média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des a priori - recherche de l'origine* (1980) – Microfiche

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus Editora, 2020.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEVIS, Carolina. *Persistent effects of pre-Columbian plant domestication on Amazonian forest composition*. *Science*. Vol. 355, 925, p. 925-931, fevereiro, 2017.

SAID, Edward. *Orientalismo : O oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.

ZIEGLER, Damien. *Traité du paysage moderne*. La Fresnaie-Fayel : Otrante, 2019.

Infância

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da Experiência e Origem da História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 9 - 107.

BACHELARD, Gaston. *Les rêveries vers l'enfance*. In: _____. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF, 1986, p. 84-123.

BECCHI, Egle. Le XIX^e siècle. In : BECCHI, Dominique; JULIA, Dominique.. *Histoire de l'enfance en occident : du XVIII^e siècle à nos jours*, Tome 2. Paris: Éditions du Seuil, 1998, p. 147-223.

CORSINI, Carlo. Le XX^e siècle. In: _____. *Histoire de l'enfance en occident: du XVIII^e siècle à nos jours*. Tome 2. Paris: Éditions du Seuil, 1998. p. 273-303.

DUFRENNE, *L'inventaire des A Priori : Recherche de l'originare*. Paris : Christian Bourgois Editeur, 1981 (Microfiche) .

FREUD, S. *Obras completas volume 8: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIAGET, J. *A linguagem e o pensamento da criança*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1973.

DEL PRIORE M. *A história da criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991.

SANTOS, M. Criança e criminalidade no início do século XX. In: PRIORE, M. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

Metalinguagem

BARTHES, R. "Existe uma escrita poética?" in: *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 37-46.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Lisboa: Temas e Debates, 2003.

HUIZINGA, Johan. O jogo e a poesia; A função da forma poética. In: *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

THIONG'O, Ngugi wa. *Decolonising the mind*. Harare: Zimbabwe Publishing House, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Outros

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (Saraiva de bolso), 2012.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. São Paulo: José Olympio, 2020.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROBERT, Paul. *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire Alphabétique et Analogue de la Langue Française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

WOOLF, Virgínia. O valor do riso. In: _____. *O valor do riso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

