



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São José do Rio Preto

Luíza Araujo Braz

**Odilon Redon e Charles Baudelaire: diálogos interartes**

São José do Rio Preto  
2019

Luíza Araujo Braz

**Odilon Redon e Charles Baudelaire: diálogos interartes**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Cláudia Rodrigues Alves

São José do Rio Preto  
2019

B827o Braz, Luíza Araujo  
Odilon Redon e Charles Baudelaire : diálogos interartes / Luíza  
Araujo Braz. -- São José do Rio Preto, 2019  
148 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio  
Preto

Orientadora: Maria Cláudia Rodrigues Alves

1. Literatura francesa. 2. Poesia francesa Séc. XIX. 3. Arte e  
literatura. 4. Crítica e interpretação. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de  
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Luíza Araujo Braz

**Odilon Redon e Charles Baudelaire: diálogos interartes**

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria Cláudia Rodrigues Alves  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientadora

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras  
UFTM – Uberaba

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
27 de novembro de 2019

Aos meus pais, Daniela Araujo e Dulcidio Braz Jr.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensa e primeiramente, aos meus estimados pais, fundamentais para minha formação pessoal e profissional, que jamais deixaram de acreditar na importância da pesquisa e da educação e que me auxiliaram a percorrer os caminhos que trilhei até este momento.

Meu profundo agradecimento à minha orientadora Profa. Dra. Maria Cláudia Rodrigues Alves, que me apresentou a nosso querido Redon, por exercer papel central em meu crescimento enquanto pesquisadora, por todas as orientações e pelo exemplo de coragem e força diante dos grandes desafios que a existência humana nos propõe.

Meu muito obrigada à Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, docente de Língua Italiana durante a graduação, e mentora no início de meus estudos acadêmicos. Minha gratidão ao Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim e ao Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras pela leitura atenta do meu trabalho, pelas importantes considerações, e pela generosidade acadêmica no fornecimento de material bibliográfico essencial para a continuidade de minha dissertação.

Meus agradecimentos, ainda, aos familiares que me apoiaram ao longo da minha jornada acadêmica, especialmente aos muito estimados Rubens de Araujo Rossi e Maria Sant'Angelo Viana, meus maiores exemplos de gentileza e sabedoria, que, infelizmente, não poderão acompanhar de perto a conclusão desse ciclo, mas deixam lembranças e ensinamentos preciosos.

Finalmente, meu agradecimento às amigas e aos amigos, em especial à querida Danatiele Soares Segato, colega muito admirada, sem a qual seria impossível lidar com as angústias da pós-graduação; às parceiras e aos parceiros da Tradução 2013; e às minhas companheiras de república, que tanto me ensinaram durante esses anos de convivência e amizade.

*“Look at those cavemen go  
It’s the freakiest show”*  
David Bowie (1971)

## RESUMO

Em 1889, o pintor Odilon Redon apresenta a seu editor um conjunto de pranchas com interpretações, tal como ele próprio denominaria, referentes a oito poemas da edição de 1868 d'*As Flores do Mal* de Charles Baudelaire e, ainda, a uma sugestão de capa ou frontispício para o livro. No presente trabalho, analisaremos os oito poemas selecionados e as nove gravuras propostas para acompanhá-los, publicadas pela primeira vez no portfólio *Les Fleurs du Mal. Interprétations par Odilon Redon* (1890). As produções do pintor, que constituem a parte pictural de nosso corpus principal, correspondem à sua primeira fase de produção, na qual o artista realizava gravuras denominadas *Noirs*, de temáticas soturnas e personagens habitantes do universo fantástico. Seu primeiro período artístico se encerra por volta de 1900, com o surgimento de sua segunda fase, que conta, em especial, com temas religiosos e mitológicos, retratados por meio de técnicas que permitiram a criação de obras repletas de cores vivas. Realizamos nosso estudo a partir da análise dos aspectos literário e pictural, por meio do confronto das duas arquiteturas textuais. Para tal, apoiamo-nos principalmente nas noções de *paratexto literário/iconográfico* de Gérard Genette (1987) e de *transposição intersemiótica*, apresentada por Claus Clüver no capítulo “Da transposição intersemiótica” e por Leo H. Hoek em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, ambos constituintes da coletânea de ensaios *Poéticas do Visível* (2006), com a finalidade de aproximar os projetos estéticos do poeta moderno e do pintor.

**Palavras-chave:** *As Flores do Mal*. Charles Baudelaire. Odilon Redon. *Noirs*.

Transposição intersemiótica.

## ABSTRACT

In 1889, the painter Odilon Redon presents to his editor a set of plates with interpretations, as he would designate them himself, related to eight poems from the 1868 edition of Charles Baudelaire's *The Flowers of Evil*, as well as a cover or frontispiece suggestion for the book. In this study, we present the analyses of the eight selected poems and also of the nine pictures proposed to accompany them, first appeared in the portfolio *Les Fleurs du Mal. Interprétations by Odilon Redon* (1890). The painter's works, which constitute the pictorial portion of our main corpus, correspond to his first phase of production, in which the artist produced engravings titled *Noirs*, of somber themes, containing characters inhabitants of the fantastic realm. Redon's first artistic period ends around 1900, with the emergence of his second phase, which particularly includes religious and mythological themes, portrayed through techniques that allowed the creation of works full of bright colors. We conducted our research from the analysis of the literary and pictorial aspects, confronting the two textual architectures. To this end, we rely primarily on the notions of *literary/iconographic paratext* by Gérard Genette (1987) and *intersemiotic transposition*, presented by Claus Clüver in the chapter “*Da transposição intersemiótica*” and by Leo H. Hoek in “*A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*”, both published in the compilation of essays *Poéticas do Visível* (2006), with the purpose of interconnecting the aesthetic projects of the modern poet and of the painter.

**Keywords:** *The Flowers of Evil*. Charles Baudelaire. Odilon Redon. *Noirs*. Intersemiotic transposition.

## RÉSUMÉ

En 1889, le peintre Odilon Redon présente à son éditeur un ensemble de planches avec interprétations, comme il les appellerait lui-même, qui font référence à huit poèmes de l'édition de 1868 de *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, et aussi à une suggestion de couverture ou de frontispice à l'œuvre du poète. Cette étude analyse les poèmes sélectionnés et les neuf estampes proposées pour les accompagner, d'abord publiées dans le portfolio *Les Fleurs du Mal. Interprétations d'Odilon Redon* (1890). Les productions du peintre, qui constituent la partie picturale de notre corpus principal, correspondent à sa première phase de production artistique, au cours de laquelle l'artiste a fait des gravures appelées *Noirs*, de thèmes sombres et de personnages de l'univers fantastique. La première phase finit vers 1900, avec l'émergence de sa deuxième période de production, où Redon travaille principalement avec des thèmes religieux et mythologiques basés sur des techniques qui lui ont permis de réaliser des œuvres pleines de couleurs vives. Nous avons mené notre étude à partir de l'analyse des aspects littéraire et pictural, en procédant à la confrontation des deux architectures textuelles. Pour ce faire, nous nous appuyons principalement sur les notions de *paratexte littéraire/iconographique* de Gérard Genette (1987) et de *transposition intersémiotique*, présentées par Claus Clüver dans le chapitre «Sobre a transposição intersemiótica»; par Leo H. Hoek dans «A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática», qui font parti du recueil d'essais *Poéticas do Visível* (2006), dans le but de rapprocher les projets esthétiques du poète moderne et du peintre.

**Mots-clés:** *Les Fleurs du mal*. Charles Baudelaire. Odilon Redon. *Noirs*. Transposition intersémiotique.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – REDON, O. *La Nuit*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 200 cm x 650 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2Pd13gW>. Acesso em: 5 dez. 2019. ....34
- Figura 2 – REDON, O. *Le Jour*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 200 cm x 650 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2E7RxFA>. Acesso em: 5 dez. 2019. ....34
- Figura 3 – REDON, O. *Le Silence*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 46 cm x 106 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2RKxghh>. Acesso em: 10 out. 2019. ....35
- Figura 4 - CLAVAUD, A. Pranchas. [18--]. Jardim Botânico de Bordeaux.....37
- Figura 5 – REDON, O. *Et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques*. Paris: Ambroise Vollard, 1896. 1 litografia sobre China aplicada, 31 cm x 22,4 cm. Décima terceira prancha ilustrando *La Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951120n>. Acesso em: 5 dez. 2019.....39
- Figura 6 – REDON, O. *Un masque sonne le GLAS FUNÈBRE*. Paris: G. Fischbacher, 1882. 1 litografia, *Chine* aplicada sobre velino, 15,8 cm x 19,2 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2rHkSnv>. Acesso em: 05 dez. 2019. ....41
- Figura 7 – REDON, O. *Les Origines [couverture-frontispice]*. Paris: Lemerancier & Cie, 1883. 1, litografia, 30,5 cm x 22,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2LOPBWA>. Acesso em: 5 dez. 2019. ....42
- Figura 8 – REDON, O. *Le Bouddha*. [entre 1906 e 1907]. 1 giz pastel sobre papel bege, 90 cm x 73 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2Ea7WcH>. Acesso em: 05 dez. 2019.....44
- Figura 9 – REDON, O. *L'arabe*. 1893. 1 óleo sobre tela, 50 cm x 44 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2YRrtft>. Acesso em: 05 dez. 2019. ....44
- Figura 10 – REDON, O. *L'œil, comme un ballon se dirige vers l'infini*. Paris, 1882. 1 litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 26,2 cm x 19,8 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2RJ2J3h>. Acesso em: 05 dez. 2019.....46
- Figura 11 – REDON, O. *Les fleurs du mal* [page de couverture-frontispice]. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 44,2 cm x 30,5 cm (folha). Disponível em: <https://bit.ly/364q305>. Acesso em: 10 out. 2019. ....61
- Figura 12 – REDON, O. *La FLEUR du MARÉCAGE, une tête humaine et triste*. Paris, 1885. 1 litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 27,5 cm x 20,5 cm. Obra pertence a *Hommage à Goya*. Disponível em: <https://bit.ly/2rtuanf>. Acesso em: 10 out. 2019. ....65
- Figura 13 – REDON, O. *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, / Ô vase de tristesse, ô grande taciturne...* Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 25 cm x 17, 9 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MN3q95>. Acesso em: 10 out. 2019. ....66
- Figura 14 – BAUDELAIRE, C. *Jeanne Duval*. Fotografia da *Collection Archives Larbor*. Disponível em: <https://bit.ly/2PF9qAJ>. ....72
- Figura 15 – BAUDELAIRE, C. *Jeanne Duval*. Disponível em: <https://bit.ly/2EdeZ4k>. ....72

- Figura 16 – REDON, O. *Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, /D’où jaillit toute vive une âme qui revient*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 24,5 cm x 16,8 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2rF7790>. Acesso em: 10 out. 2019. ....75
- Figura 17 – REDON, O. *Si par une nuit lourde et sombre, /Un bon chrétien, par charité, /Derrière quelque vieux décombre/ Enterre votre corps vanté*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 23,2 cm x 18,3 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2WaRa5i>. Acesso em: 10 out. 2019. ....86
- Figura 18 – REDON, O. *Serpent, auréole*. 1890. 1 litografia em preto sobre *Chine* aplicada sobre velino, 57,2 cm x 39,6 cm. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0881N1996>. Acesso em: 10 out. 2019. .90
- Figura 19 – REDON, O. *Le Cube*. 1880. Carvão artístico sobre papel, 43 cm x 29 cm. Disponível em: <https://bit.ly/34aAYDj>. Acesso em: 10 out. 2019. ....92
- Figura 20 – REDON, O. *Volupté, fantôme élastique !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,8 cm x 11,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MMYJRb>. Acesso em: 10 out. 2019. ....94
- Figura 21 – REDON, O. *La naissance de Vénus*. [ca. 1912]. Óleo sobre tela, 143 cm x 62 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79201>. Acesso em: 10 out. 2019. ....97
- Figura 22 – REDON, O. *Volupté, fantôme élastique !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,8 cm x 11,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MMYJRb>. Acesso em: 10 out. 2019. Fonte: esquemas da autora. ....99
- Figura 23 – REDON, O. *Sur le fond de nos nuits Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 21,2 cm x 18,7 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2pdtXmW>. Acesso em: 10 out. 2019. ....101
- Figura 24 – REDON, O. *Écllosion*. 1879. Litografia, 32,8 cm x 25,6 cm. Nova York, Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/192448>. Acesso em: 05 dez. 2019. ....106
- Figura 25 – REDON, O. *Sans cesse à mes côtés s'agite le démon*. 1890. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 21,4 cm x 18 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2BK8Hz>. Acesso em: 10 out. 2019. ....109
- Figura 26 – REDON, O. *Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs / Du ciel où tu régnes, et dans les profondeurs / De l'enfer, où vaincu, tu rêves en silence !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,4 cm x 18 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2pQYbMr>. Acesso em: 10 out. 2019. ....114
- Figura 27 – REDON, O. *Cul-de-lampe*. 1890. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 11,8 cm x 9 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2BKqb72>. Acesso em: 10 out. 2019. ....123

Figura 28 – ALLEGORIE op de vergankelijkheid. [entre 1645 e 1674]. 23,9 cm x 18,8 cm. Amsterdã, Rijksmuseum. Disponível em: <https://bit.ly/34fmDpk>. Acesso em: 10 out. 2019. ...126

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – " <i>Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne</i> " .....	66
Tabela 2 – " <i>Le Flaçon</i> " .....	75
Tabela 3 – " <i>Sépulture</i> " .....	86
Tabela 4 – " <i>La Prière d'un païen</i> " .....	94
Tabela 5 – " <i>Le Gouffre</i> " .....	101
Tabela 6 – " <i>La Destruction</i> " .....	109
Tabela 7 – " <i>Les Litanies de Satan</i> " .....	115
Tabela 8 – " <i>L'Amour et le crâne</i> " .....	124

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	15
<b>2 O PORTFÓLIO <i>LES FLEURS DU MAL</i>. INTERPRÉTATIONS PAR ODILON REDON</b>	19
2.1 Charles Baudelaire e Odilon Redon	19
2.2 O laboratório científico de Odilon Redon: a influência de Armand Clavaud	36
2.3 Odilon Redon: pintor escritor	42
2.4 Os olhos e olhares na obra de Odilon Redon	44
2.5 Questões editoriais	47
<b>3 UM DEBATE INTERSEMIÓTICO</b>	50
3.1 Relações transtextuais	50
3.2 Transposição intersemiótica	53
3.3 Estudos da Imagem	58
<b>4 ODILON REDON: INTÉRPRETE DE CHARLES BAUDELAIRE</b>	61
4.1 Sugestão de capa ou frontispício	61
4.2 “ <i>Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne</i> ”	66
4.3 “ <i>Le Flacon</i> ”	75
4.4 “ <i>Sépulture</i> ”	86
4.5 “ <i>La Prière d’un païen</i> ”	94
4.6 “ <i>Le Gouffre</i> ”	101
4.7 “ <i>La Destruction</i> ”	109
4.8 “ <i>Les Litanies de Satan</i> ”	114
4.9 “ <i>L’Amour et le crâne</i> ”	123
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	131
<b>REFERÊNCIAS</b>	134
<b>ANEXO A – Tradução do poema “XXIV”</b>	144
<b>ANEXO B – Tradução do poema “<i>Le Flacon</i>”</b>	144
<b>ANEXO C – Tradução do poema “<i>Sépulture</i>”</b>	145
<b>ANEXO D – Tradução do poema “<i>La Prière d’un païen</i>”</b>	145
<b>ANEXO E – Tradução do poema “<i>Le Gouffre</i>”</b>	145

<b>ANEXO F – Tradução do poema “<i>La Destruction</i>”</b>	<b>146</b>
<b>ANEXO G – Tradução do poema “<i>Les Litanies de Satan</i>”, “As litánias de Satã”, por Ivan Junqueira</b>	<b>146</b>
<b>ANEXO H – Tradução do poema “<i>L’Amour et le crâne</i>”</b>	<b>148</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Odilon Redon, pintor, gravador e escritor francês, contemporâneo ao século XIX, apresenta duas fases de produção bastante heterogêneas, que coabitam seu percurso enquanto artista gráfico, e que são guiadas pelo mesmo fio condutor: o onirismo. O álbum *Les Fleurs du Mal. Interprétations par Odilon Redon* (1890), que contém nove pequenos desenhos, é constituinte de seu primeiro momento pictural, dos chamados *Noirs*, assim denominados em virtude de sua composição monocromática. Nesse portfólio, encontramos, além de oito interpretações para poemas de *Les Fleurs du mal* (1975) de Charles Baudelaire, uma sugestão de capa ou frontispício para a obra literária, que finda a ser publicada como capa do próprio álbum de Odilon Redon.

Realizados a partir de caneta e carvão artístico, os *Noirs* foram reproduzidos a partir do método de impressão de Evely em cobre (DESTREE, 1891, p. 56). Foram selecionados excertos dos poemas para acompanhar as interpretações contidas na primeira edição do álbum, utilizada para a realização dessa pesquisa. Os fragmentos escolhidos, segundo o artista, de maneira arbitrária, apresentados sob cada uma das pequenas gravuras, funcionam ora como legenda, ora como uma espécie de título, de modo tal a situar o leitor/observador e possibilitar a identificação da referência às obras do escritor, atuando como forte influência na apreensão do conteúdo do portfólio.

Destacamos que Odilon Redon, embora utilize os poemas contidos na edição de 1868, já que alguns dos textos interpretados só foram adicionados na edição póstuma, entra em contato com *Les Fleurs du mal* desde seu surgimento em 1857. Por esse motivo, apreciaremos em nossas análises alguns trechos dos poemas que foram modificados ao longo do processo editorial, mas que consideramos profícuos para nossas considerações. Além da ligação explícita entre Charles Baudelaire e Odilon Redon promovida pela publicação do álbum, que nos motiva espontaneamente ao cotejo entre ambos, a estética e temática dos *Noirs*, de modo geral, também impulsionam o apontamento de paralelos entre o poeta e pintor.

Desse modo, no presente estudo, propomo-nos a analisar os poemas selecionados por Redon e suas respectivas interpretações, para, em seguida, compará-los entre si, com a finalidade de aproximar os projetos estéticos do escritor e do artista gráfico. Além disso, o corpus selecionado propicia uma breve reflexão a respeito da segunda fase de produção do pintor, bem como sobre alguns dos temas que tocam embates científicos e sócio-históricos da segunda metade do século XIX.

O segundo capítulo de nosso estudo, intitulado “O portfólio *Les Fleurs du Mal. Interprétations par Odilon Redon*”, é dedicado à relação de Redon com a literatura em todos os seus desdobramentos. Nele, exploramos brevemente as especificidades do trajeto e da produção do pintor e do poeta, a fim de aproximá-los ao longo do capítulo, verificando entrelaçamentos diretamente a partir da produção do portfólio e indiretamente por suas temáticas e concepções a respeito do fazer artístico.

No subcapítulo 2.1 “Charles Baudelaire e Odilon Redon”, apresentamos de que modo se dá a publicação de *As Flores do Mal* e seu contexto de recepção; elencamos alguns de seus temas centrais; refletimos igualmente a respeito de Baudelaire enquanto poeta da modernidade e das múltiplas leituras de sua poética apreendidas ao longo dos tempos. Para tal, solicitamos sua fortuna crítica, obra poética, fragmentos póstumos e a crítica por ele produzida. Além disso, evidenciamos, principalmente a partir de dados biográficos e novamente de sua fortuna crítica, o tortuoso caminho artístico percorrido por Redon e as apreciações que acompanhavam sua contínua impopularidade na França, tecendo considerações a respeito de quais seriam os alicerces da estética de sua produção artística.

Dedicamos o subcapítulo 2.2 “O laboratório científico de Odilon Redon: a influência de Armand Clavaud” à figura do botânico e professor, apontado como uma das principais ou até mesmo a mais importante influência na trajetória do pintor. A descrição das interferências dessa personalidade é essencial para a compreensão de algumas premissas da obra do intérprete de Baudelaire e, portanto, relevante como base à descrição da relação entre o pintor, a literatura e os avanços da ciência de seu tempo.

Em 2.3 “Odilon Redon: *pintor escritor*”, por sua vez, explanamos de que maneira se estabelece o diálogo entre o pintor e a literatura, descrevendo brevemente sua relação com os textos de Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert e Edgar Allan Poe, autores cujas obras foram igualmente interpretadas por Redon. Nessa seção, ressaltamos o entrecruzamento de temáticas presentes nos autores citados e nos poemas selecionados para compor o álbum *Les Fleurs du Mal* (1890). Ainda em “Odilon Redon: *pintor escritor*”, expandimos as fronteiras do entendimento do pintor enquanto intérprete da literatura de outrem, apresentando-o também como escritor de contos e narrativas ficcionais, publicados em *Odilon Redon: Nouvelles et contes fantastiques* (2011), que nos auxiliam em nosso estudo e que permitem que reforçemos os aspectos da estética de Redon tecidos até esse momento de nosso estudo. Em 2.4 “Os olhos e olhares na obra de Odilon Redon” tratamos brevemente da importância da temática do

globo ocular e do olhar na estética da obra do artista gráfico. No subcapítulo final da primeira seção de nosso trabalho, 2.5 “Questões editoriais”, aprofundamo-nos na produção do álbum de Redon, detalhando as técnicas utilizadas para sua realização.

O capítulo 3 “Um debate intersemiótico” é dividido em três subcapítulos. Nele, reunimos subsídios para iniciar o cotejo entre âmbitos literário e pictural. Em sua primeira parte, 3.1 “Relações transtextuais”, a partir do conceito de relações transtextuais apresentado por Gérard Genette (2010) e refletimos à luz de Tiphaine Samoyault (2008) sobre a maneira pela qual se dá a intertextualidade entre âmbitos verbal e visual. Além disso, a partir do conceito de *paratexto literário/iconográfico* de Gérard Genette (1987), demonstramos as influências das escolhas editoriais do portfólio, tomando-o igualmente como um elemento paratextual d’*As Flores do Mal* e verificando os constituintes de seu próprio paratexto.

O subcapítulo 3.2 “Transposição intersemiótica” alicerça-se no conceito de mesmo nome, apresentado por Claus Clüver no capítulo “Da transposição intersemiótica” e por Leo H. Hoek em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, em *Poéticas do Visível* (2006). Apresentamos igualmente algumas considerações de Odilon Redon em relação a seus *Noirs*. A partir disso, refletimos a respeito do processo criativo do artista no portfólio. Os conceitos de *relações homológicas* e a *correspondência entre modelos estruturais* revisitados por Aginaldo Gonçalves (1997) são igualmente discutidos ao final desse subcapítulo.

*Direcionamento de tensões* e *peso visual* representam dois dos principais conceitos elucidados pelo estudioso da Imagem alemão Rudolph Arnheim em sua obra *Art and Visual Perception* (1974). Tratamos dessas noções na parte final do capítulo, 3.3. “Estudos da Imagem”, na qual discutimos como esses mecanismos operam nas gravuras, para, no capítulo seguinte, apropriarmo-nos deles na análise das obras de Redon, cotejando-as com a forma e o conteúdo dos versos baudelairianos.

Finalmente, subdividimos o capítulo 4 “Odilon Redon: Intérprete de Charles Baudelaire” em nove partes. Cada uma delas corresponde, respectivamente, às análises da sugestão de capa ou frontispício para *As Flores do Mal* e das oito interpretações picturais propostas em *Les Fleurs du Mal* (1890) para os poemas “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*”, “*Le Flacon*”, “*Sépulture*”, “*La Prière d’un païen*”, “*Le Gouffre*”, “*La Destruction*”, “*Les Litanies de Satan*” e “*L’Amour et le crâne*”. Desenvolveremos em cada uma das sessões do quarto capítulo a descrição, a análise e o cotejo de âmbitos literário e pictural, com a finalidade de fornecer hipóteses acerca do projeto estético de

Odilon Redon em seu portfólio e em seus *Noirs*, para, em seguida, aproximá-lo ao projeto estético de Charles Baudelaire.

## 2 O PORTFÓLIO *LES FLEURS DU MAL*. INTERPRÉTATIONS PAR ODILON REDON

### 2.1 Charles Baudelaire e Odilon Redon

Em 1828, na comuna francesa de Blanzac na Nova Aquitânia, nasce o botânico e polímata Armand Clavaud. Filho de um soldado pertencente à gendarmaria e de uma fabricante de velas, não teve acesso a qualquer tipo de estudo formal. O autodidata de ousadas abordagens obteve sucesso tardio no campo da Biologia. Suas principais publicações, como *Sur le “Nitella stelligera” des auteurs* (1865); *De la Fécondation dans les végétaux supérieures* (1867); e *Flore de Gironde* (1882)<sup>1</sup>, dedicam-se à pesquisa da estrutura dos organismos vegetais terrestres e aquáticos.

O cientista torna-se, em 1864, *membre correspondant* da *Société Linnéenne* de Bordeaux, elevando-se a *membre titulaire* doze anos depois. Para mais, atuou como docente no curso municipal de Botânica da cidade de Bordeaux, em que produzia chapas de grandes proporções, desenhadas à tinta nanquim com maestria surpreendente, que o auxiliavam enquanto material didático no ensino dos discentes do Jardim Botânico local<sup>2</sup>.

Aos vinte e nove anos, o estudioso conhece Odilon Redon que, com seus apenas dezessete anos, retorna a Bordeaux após a reprovação em seus exames da “Escola dita de Belas Artes”, afirma o pintor (REDON, 2011a, p. 20). Tal como o botânico, Redon não se envolve amplamente com estudos acadêmicos, afinal, parecia não se enquadrar em suas formalidades. Durante sua juventude, bombardeado pelas inseguranças e incertezas profissionais, o pintor e gravador não poderia suspeitar que se tornaria um dos grandes representantes do movimento simbolista nas artes plásticas, muito embora tenha recusado o rótulo na posteridade. E nem mesmo imaginara que a nova amizade seria uma importante influência em seu ofício.

Diante dos tortuosos e obscuros caminhos que o levariam à atuação como artista gráfico e da grande hesitação em estabelecer-se na nova profissão, Redon frequentava cotidianamente a residência de Clavaud, onde havia um espaço reservado para seu laboratório. O botânico introduz o jovem pintor à obra do escritor, tradutor e crítico literário Charles Baudelaire, bem como o apresenta à literatura de Gustave Flaubert e

---

<sup>1</sup> ARMAND Clavaud. Disponível em: [https://data.bnf.fr/10346891/armand\\_clavaud/](https://data.bnf.fr/10346891/armand_clavaud/). Acesso em: 05 dez. 2019.

<sup>2</sup> ARMAND Clavaud. Disponível em: <https://bit.ly/38925SI>. Acesso em: 05 dez. 2019.

Edgar Allan Poe, interpretados por ele na posteridade<sup>3</sup>. Se nesse momento, em Bordeaux, a atmosfera era de acolhimento e estima, em Paris, nas muitas habitações pelas quais transitava o poeta, de Terres a Porte Saint-Martin, seu relacionamento com seus pares e com o público leitor resumia-se em grandes desafetos diante de seu “atroz livro”<sup>4</sup>.

O que André Guyaux, em *Baudelaire – un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855 – 1905)* (2007, p. 12), denomina “a verdadeira reabilitação” de Charles Baudelaire, seu reconhecimento e consolidação no meio intelectual e acadêmico de fato, dá-se apenas postumamente, na década de 1920. A contraditória recepção de sua obra e suas múltiplas leituras apresentadas ao longo dos tempos são apontadas pelo próprio autor em um dos projetos de prefácio à obra *Les Fleurs du mal*:

Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável quanto a tarefa era mais difícil, a de extrair a *beleza* do Mal. Este livro, absolutamente inocente, não teve outro objetivo senão me divertir e exercitar meu gosto apaixonado pelo obstáculo.

Alguns me disseram que estas poesias poderiam fazer o mal. Não me regogizei com isso. Outros, boas almas, que elas poderiam fazer o bem; e isso não me afligiu. O temor de uns e a esperança de outros me espantaram igualmente, e não serviram a nada mais que para me provar de uma vez por todas que esse século havia desaprendido todas as noções clássicas relativas à literatura. (BAUDELAIRE, 1975, p.181).<sup>5</sup>

A persona do poeta, crítico e tradutor Charles Baudelaire, antiprogressista e completamente avessa à imprensa, era incompatível com o espírito da época:

Baudelaire e o baudelaírismo estão na contracorrente de um movimento de restauração nacional assumido pelas elites republicanas. (...) A negatividade de Baudelaire – seu pessimismo, seu dandismo, seu catolicismo blasfematório, seu culto do mal – fere o sentimento de que há uma convergência necessária entre a arte e a moral. (GUYAUX, 2007, p. 18).<sup>6</sup>

<sup>3</sup> “Très avisé, il était au courant de tout. Lorsque parurent les premiers livres de Flaubert, il me les désignait déjà avec clairvoyance. Il me fit lire Edgar Poe et Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, à l’heure même de leur apparition.” (REDON, 2011a, p. 18).

<sup>4</sup> Trecho de carta a Ancelle, escrita em 1866: “Dans ce livre atroce, j’ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine...”.

<sup>5</sup> Tradução nossa: “Il m’a paru plaisant, et d’autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d’extraire la beauté du Mal. Ce livre, absolument innocent, n’a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d’exercer mon goût passionné de l’obstacle.

*Quelques-uns m’ont dit que ces poésies pouvaient faire du mal. Je ne m’en suis pas réjoui. D’autres, de bonnes âmes, qu’elles pouvaient faire du bien; et cela ne m’a pas affligé. La crainte des uns et l’espérance des autres m’ont également étonné, et n’ont servi qu’à me prouver une fois de plus que ce siècle avait désappris toutes les notions classiques relatives à la littérature.”.*

<sup>6</sup> Tradução nossa: “Baudelaire et le baudelaírisme sont à contre-courant d’un mouvement de restauration nationale que prennent en charge les élites républicaines. [...] La négativité de Baudelaire – son pessimisme, son dandysme, son catholicisme blasphémateur, son culte du mal – heurte le sentiment qu’il a d’une nécessaire convergence de l’art et de la morale. ”.

Escatologia, morbidez e dessacralização surgem em sua poética de modo a transgredir a civilização técnica advinda da modernidade. Com a destruição da realidade, nasce algo novo e que fornece a possibilidade de evasão, aponta Hugo Friedrich (1978, p. 46), em *Estrutura da Lírica Moderna*, “Pela ‘sede de infinidade’, [as crueldades e perversidades em *Les Fleurs du mal*] degradam a natureza, o riso, o amor pelo diabólico, a fim de encontrarem, neste, o ponto de partida ao ‘novo’”.

A controvérsia gerada pela obra simetriza-se à polêmica presença do escritor que, principalmente por conta da grande mistificação em torno de sua personalidade, transforma-se em uma personagem marcante de seu tempo. Desde sua candidatura provocadora à Academia de Letras Francesa em dezembro de 1861,<sup>7</sup> aos falsos rumores de sua morte em abril de 1866<sup>8</sup>, o cenário contribuía para a solidificação de uma figura que, tal como sua poética, como veremos, também carregava dualidades. De dândi, com “alma delicada”<sup>9</sup>, ao homem marcado pelo vício, Baudelaire, decerto, não passava despercebido aos olhos da civilização moderna.

A primeira edição d’*As Flores do Mal*, colocada à venda pela primeira vez no dia vinte e cinco de junho de 1857, tem seis de seus poemas condenados à censura. Esses textos, de acordo com a imprensa da época, “conduzem necessariamente à excitação dos sentidos por um realismo grosseiro e ofensivo ao pudor”<sup>10</sup>. “*Lesbos*”; “*Femmes damnées*”; “*Le Lethé*”; “*A celle qui est trop gaie*”; “*Les bijoux*”; e “*Les métamorphoses du vampire*” foram sujeitos à supressão por um processo aberto pela Segurança Pública em outubro do mesmo ano que, além das alterações editoriais, exigiu o pagamento de uma multa de trezentos francos por parte de Charles Baudelaire e de cem francos por seu editor, Poulet-Malassis.

Datados desde a década de 1840, os poemas distribuem-se nas sessões intituladas *Spleen et Idéal*, *Tableaux Parisiens*, *Le Vin*, *Fleurs du Mal*, *Révolte*, que se alicerçam no embate entre *spleen* e *ideal* e culminam na tentação da morte, *La Mort*. Os textos apresentados devem ser lidos, como salientava veementemente o autor, como um todo organizado, respeitando a ordem em que são apresentados. Ao desrespeito dessa regra ele, em “*Notes pour mon avocat*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 193)<sup>11</sup>, atribui as equívocas interpretações das peças em seu período de recepção inicial. Reeditadas

<sup>7</sup> TOURNEAUX, 1888, p. 852 apud GUYAUX, 2007, p. 58.

<sup>8</sup> GUYAUX, 2007, p. 64-65.

<sup>9</sup> BUISSON, 1882, p. 54-55 apud GUYAUX, 2007, p. 66.

<sup>10</sup> Tradução nossa: “[...] conduisent nécessairement à l’excitation des sens par un réalisme grossier et offensant la pudeur.” (Jugement de la 6<sup>e</sup> chambre correctionnelle. *La Gazette des tribunaux*, Paris, 21 out 1857, p. 247-249 apud GUYAUX, 2007, p. 32.).

<sup>11</sup> Tradução nossa: “*Le Livre doit être jugé dans son ensemble, [...]*”.

ao longo de onze anos, *As Flores do Mal* chegam à sua versão final na edição póstuma de 1868.

Além da censura, que contribui para o contato do leitor com um texto desmembrado e incompleto, no contexto de recepção da época, dá-se destaque especial a certas peças, como “*Une charogne*”, por exemplo, numa “leitura seletiva”, aponta Guyaux (2007, p. 85). Distinção essa, talvez, motivada pela instauração do choque no público leitor que, deparando-se com a carcaça putrefeita, habitada por vermes necrófagos, comparada ao corpo de uma lúbrica figura feminina, passa a resumir Baudelaire e suas flores do mal a apenas um dos poemas da obra. Ressaltamos a plasticidade dos versos desse poema, já assinalada por Guyaux (2007, p. 49). Sua forte alusão à dimensão pictural propulsiona diversas interpretações da obra por uma série de pintores na segunda metade do século XIX, reforçando ainda mais sua popularidade.

De todo modo, desde o primeiro contato com seu público leitor e com a crítica, a obra baudelaireana é perpassada por múltiplas interpretações que, em muitos momentos, não parecem englobar sua complexidade. Os acusadores de Charles Baudelaire, atesta Guyaux (2007, p. 39), relacionam-no ao realismo em dois sentidos: o primeiro deles consiste na concepção de arte e de literatura que se afastam da idealização do real; o segundo, numa tendência à acentuação de aspectos crassos da realidade, que levam a imprensa da época à descrição da poesia como “*de charnier et d’abattoir*” (GOUDALL, 1855 apud GUYAUX, 2007, p. 29), “de ossário e de matadouro”.

De fato, como afirma Guyaux (2007, p. 44)<sup>12</sup>, Baudelaire “não é certamente realista, mas não há qualquer sentido do real que sua poesia exclua.”. Os versos baudelaireanos exaltam a morte e o pecado, descrevem o real minuciosamente ao englobar seus aspectos mais sórdidos. É possível afastar o autor de uma leitura realista desde sua aproximação a Dante, feita por Édouard Thierry em seu artigo de 1857, homônimo à obra do poeta<sup>13</sup>. O choque dos horrores descritos pelo poeta italiano em seu Inferno seria paralelo aos “brutais” versos baudelaireanos.

Guyaux (2007, p. 43) aproxima, além disso, o realismo próprio *Às Flores do Mal* aos versos finais do sonho de Atália, na tragédia *Athalie* de Jean Racine, situados na quinta cena do segundo ato. No excerto citado, a protagonista que, na esperança do

---

<sup>12</sup>Tradução nossa: “*Baudelaire n’est certes pas un ‘réaliste’, mais il n’est aucun sens du réel que sa poésie exclue.*”

<sup>13</sup> “[...] je le [Charles Baudelaire] rapproche de Dante [...] Je laisse son livre et son talent sous l’austère caution de Dante.” (THIERRY, 1857, p. 168-169 apud GUYAUX, 2007, p.53).

reencontro com um de seus filhos, depara-se com a cena brutal dos membros e farrapos ensanguentados, da carne não apenas morta, mas descrita como “assassinada”, jogada sobre a sujidade e disputada pelos cães ávidos a devorá-la. Esse mesmo realismo é colocado por Kahn (1902, p. 871 apud GUYAUX, 2007, p. 43) em paralelo com o as esculturas do túmulo de Henrique II e Catarina de Médici realizadas por Germain Pilon na Basílica de Saint-Denis.

Para além do realismo atribuído a Charles Baudelaire, há também uma leitura naturalista. A sujidade e os aspectos que promovem a repulsa n’*As Flores do Mal*, a descrição do tétrico sem espaço para quaisquer idealizações, bem como a inserção de tipos marginalizados na sociedade, colocam-no em certas passagens de sua fortuna crítica como um poeta do Naturalismo. Entretanto, não se identifica em sua obra a adoção do método científico, conforme refutado por Jules Laforgue no periódico *La Guêpe*, em um artigo datado de quatorze de julho de 1857<sup>14</sup>: observa-se com detalhes, mas sem a precisão de uma investigação laboratorial, sem a sistemática do experimentalismo naturalista.

Além das tendências tocadas até então, devemos enfatizar a posição do poeta enquanto mentor de diversos movimentos em tendências artístico-literárias, apesar de sua recusa ao papel de grande direcionador dos jovens literatos. É possível nomear, inclusive, uma *école baudelairienne*, uma escola baudelairiana, que se inicia, de acordo com Guyaux (2007, p. 76) no começo dos anos 1860, a partir dos crescentes encontros do escritor com os participantes dos movimentos de vanguarda.

“Em termos de escolas, os Parnasianos são os primeiros baudelairianos”, afirma Guyaux (2007, p. 77). Suas ingerências parecem atingir ainda mais intensamente a geração de escritores da década de 1880, em especial aqueles pertencentes ao Simbolismo. O grande marco deixado por Charles Baudelaire enquanto precursor dessa escola foi o poema “*Les Correspondances*”, de dinâmica sinestésica e temática ligada ao espiritual.

Devem ser citados, igualmente, três autores contemplados pela herança poética do autor: Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine e Arthur Rimbaud. O primeiro deles, amigo íntimo de Redon, “prolonga Baudelaire”, afirma Guyaux (2007, p. 79); os outros dois, que foram leitores de sua obra desde a juventude, admiravam e reconheciam a elevação de sua literatura.

Formula-se a partir do poema supracitado e de sua crítica, a *Théorie des*

---

<sup>14</sup> EGO, 1879 apud GUYAUX, 2007, p. 51.

*Correspondances*. Para o autor, os sons, as cores, os odores, tudo que vive e que existe possui correspondências entre si e, nessas ligações, o homem ascende ao divino. Há, assim, uma distinção entre correspondências e sinestésias que deve ser elucidada:

As primeiras são verticais e irreversíveis: elas orientam o homem em direção a Deus, de acordo com os graus hierárquicos de uma espiritualização. Em relação a isso, elas constituem de fato uma mística, no senso estrito, ou seja, um método, uma técnica que permite que o homem se una diretamente a Deus, permite que a criatura se funda ao *Incriado*. As sinestésias (por exemplo, a audição colorida) são horizontais, fazendo com que os sentidos se comuniquem entre eles; elas são reversíveis: um som pode tanto gerar uma imagem colorida, como ser provocado por ela. (PICHOS In: BAUDELAIRE, 1975, p. 843).<sup>15</sup>

A materialidade constituiria, portanto, uma manifestação daquilo que nos é invisível e espiritual. Seria por intermédio da poesia, do manejo da linguagem de forma apropriada e da música que se alcançaria esse estado sublime, que se chegaria àquilo que se encontra no “além-túmulo” (BAUDELAIRE, 1976, p. 334).<sup>16</sup>

Se por um lado identifica-se um movimento de seguidores de Charles Baudelaire, surge, aliado ao *frisson* causado pelo contato do público com os primeiros poemas d’*As Flores do Mal*, o movimento contrário de uma “escola antibaudelaire”, fenômeno amplamente analisado por Guyaux (2007, p. 121-136). Ela ressurgiu posteriormente, numa “segunda geração” póstuma ao autor, no início do século XX. O Decadentismo, teorizado por Baudelaire em sua crítica de literatura e de arte, é promovido, aponta Guyaux (1889, p. 374 apud GUYAUX, 2007, p. 121) pelo, então, poeta maldito.

Portanto, ao retomar as sórdidas imagens exibidas em *Les Fleurs du mal*, afirmamos que a beleza reside no profano, no ultrajante. O adjetivo “feio” adquire novos contornos, que emergem desde o que é apresentado por Victor Hugo em sua teoria *Do Grotresco e Do Sublime*:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se

<sup>15</sup> Tradução nossa: “*Les premières sont verticales et irréversibles : elles orientent l’homme vers Dieu selon les degrés hiérarchiques d’une spiritualisation. À cet égard, elles constituent bien une mystique, au sens stricte, c’est-à-dire une méthode, une technique qui permet à l’homme de s’unir immédiatement à Dieu, à créature de foudre de l’Incréé.*

*Les synesthésies (par exemple, l’audition colorée) sont horizontales, faisant communiquer les sens entre eux ; elles sont réversibles : un son peut aussi bien provoquer une image colorée qu’être provoqué par elle.*”

<sup>16</sup> Tradução nossa: “*C’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau; [...].*”

harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 1988, p.33).

Assim, esse adjetivo em Charles Baudelaire não designa mais uma noção oposta ao belo, mas uma possibilidade de romper com a monotonia do sentimento de *ennui*, tédio e inquietação da civilização moderna. “A grande poesia é essencialmente *bête*”<sup>17</sup>, animalesca, bestial, afirma o autor em sua crítica literária (BAUDELAIRE, 1976, p. 11); seria possível tomar a noção de belo como indissociável ao hediondo. A dualidade estende-se na estética da poética baudelaireana à medida que outros termos naturalmente opostos, constituintes tradicionalmente de pares dicotômicos, adquirem uma relação de interdependência. Reside nas dicotomias a contradição característica de sua modernidade.

Se, num primeiro momento, a poesia de Charles Baudelaire era de *charnier*, substantivo masculino da língua francesa designativo do ossário, local de depósito dos cadáveres, emerge, posteriormente, a noção de *l’homme charnière*, apresentada por Jean-Pierre Bertrand e Durand Pascal em *Les poètes de la modernité: de Baudelaire à Apollinaire* (2006, p. 8), o “homem dobradiça”, ou charneira, adjetivo derivado do substantivo feminino da língua francesa, e utilizado como indicativo de sua posição enquanto ponto de junção entre o Romantismo e o Pós-Romantismo, inaugurando a modernidade.

A duplicidade ecoa desde sua premissa inicial: o homem é vítima do progresso, este segundo que incita concomitantemente fascínio e repulsa. Tendo sido o primeiro a adotar o termo “modernidade” em sua crítica literária, ele se posiciona como uma testemunha da atrativa e temível sociedade dos avanços:

Como o observador mais perspicaz do século XIX, Baudelaire pôde medir melhor que ninguém os efeitos da identificação da arte com a atualidade, observada já em Stendhal. Ambivalente com relação a essa modernidade, cuja invenção lhe é atribuída, ele se compraz com a nova evanescência do belo, ao mesmo tempo que resiste a ela como a um impasse, como a uma decadência, ligada à modernização e à secularização que ele execra. Percebe-se, de imediato, que a modernidade baudelaireana é equívoca, já que reage contra a modernização social, a revolução industrial etc. A modernidade estética se define essencialmente pela negação: antiburguesa, ela denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto. Daí a reivindicação – ela também ambígua no que se refere à vontade de aderir ao presente – de uma arte autônoma e inútil, gratuita e polêmica, escandalizando o burguês. (COMPAGNON, 2010, p. 24).

---

<sup>17</sup> Tradução nossa: “[...] *la grande poésie est essentiellement bête, [...]*”.

O poeta negava o novo ao se sujeitar a ele, acreditava em sua existência e crescimento, analisando-o intimamente na posição de um sujeito que, embora inconformado, encontrava-se imerso na modernidade. Sob o disfarce da figura do *flâneur* na multidão, e do dândi, o poeta assume o suposto papel heroico, que torna possível sua sobrevivência na metrópole da modernidade.

“O dandismo” afirma Charles Baudelaire em *Le Peintre de la vie moderne* (1976, p. 711)<sup>18</sup>, “é o último fragmento de heroísmo nas decadências (...)”. A exaltação da figura do dândi relaciona-se diretamente às considerações propostas no mesmo texto crítico: a virtude é artificial, define o autor, é por essa razão que os adereços, bem como a maquiagem, que tem a ela dedicada toda uma seção, “*Éloge du maquillage*”, “Elogio à maquiagem”, constituem a nobreza da alma do homem (1976, p. 715-716)<sup>19</sup>. As intensas críticas do poeta aos avanços no âmbito da fotografia, técnica hoje tomada como manifestação artística, tal como fora considerada nas galerias da época e, ressaltamos, no momento da escritura do *Salon de 1859*, enfatizam sua polarização ao progresso, incompatível, segundo o autor, à arte e à poesia:

Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores fracassados, e muito pouco talentosos ou preguiçosos demais para concluir seus estudos, esse entusiasmo universal carregava não somente o caráter de cegueira e de imbecilidade, mas possuía igualmente a cor de uma vingança. (...) estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia muito contribuíram, como, aliás, todos os progressos puramente materiais, ao empobrecimento do gênio artístico francês, já bastante raro. (BAUDELAIRE, 1976, p. 618).<sup>20</sup>

O tecnicismo em constante evolução, além de culminar em fortes danos à arte francesa de seu tempo, diante de seu exclusivo viés material, poderia, ainda, distanciar o sujeito da dimensão espiritual que se contrapõe àquilo que é palpável, de acordo com a *Théorie des Correspondances*. O progresso seria, então, um “atrofiador” da dimensão espiritual. A imprensa, por sua vez, também é criticada em certos momentos. Apontamos, em particular, para um trecho de *Mon cœur mis à nu*, *Meu coração a nu* (BAUDELAIRE, 1975, p. 706). Nele, o escritor afirma que as praticidades provenientes da imprensa apresentam-se como um obstáculo ao Belo.

<sup>18</sup> Tradução nossa: “*Le dandysme est le dernier éclat d’héroïsme dans les décadences; [...]*”.

<sup>19</sup> Tradução nossa: “*La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle [...]. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l’âme.*”.

<sup>20</sup> Tradução nossa: “*Comme l’industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l’aveuglement et de l’imbecilité, mais avait aussi la couleur d’une vengeance. [...] je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d’ailleurs tous les progrès purement matériels, à l’appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.*”.

Como consequência desses crescentes avanços, destacamos a relevância das alterações da relação entre a civilização moderna e a percepção sensorial: os sentidos, em especial o olfativo, relacionam-se diretamente com a díade *spleen* e *ideal*. Lançamos mão das considerações de Walter Benjamin, em *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (2018, p. 122), que aponta para o ato de rememorar, vinculado aos aromas, como incitador do *ideal*, evocando a chamada *mémoire involontaire*, conceito proustiano que se opõe a *mémoire volontaire*: “(...) O odor é o refúgio inacessível da *mémoire involontaire*. Dificilmente ele se associa a uma imagem visual; entre todas as impressões sensoriais, ele apenas se associará ao mesmo odor.”.

A esse respeito, Charles Baudelaire inclui em sua crítica literária referente a Théophile Gautier (1976, p. 118), a quem ele dedica *Les Fleurs du mal*, considerações que explicitam a possibilidade de imprimir na literatura a correspondência entre os perfumes e pensamentos e entre a memória. Segundo o autor, essa façanha só é possível a partir do manejo sábio da língua, de “uma espécie de feitiçaria evocatória.”<sup>21</sup>.

Ressaltamos que as noções de *mémoire volontaire* e *involontaire* são uma das pontes que conectam o poeta moderno ao artista Odilon Redon, e se dão a partir da reflexão a respeito do onirismo, da separação entre “*rêve naturel*”, “sonho natural”, e “*rêve absurde*”, “sonho absurdo”. Solicitamos um trecho de *Les Paradis artificiels*, na terceira seção de *Le Poème du hachisch, O Poema do Haxixe*, intitulada “*Le Théâtre de Seraphin*”, “O Teatro de Serafim” (1975, p. 408-409), no qual ele esmiúça o universo onírico, classificando-o a partir dessas duas definições:

Durante o sono, esta viagem aventureira de todas as noites, há algo de positivamente miraculoso; é um milagre do qual a pontualidade embotou o mistério. Os sonhos do homem provêm de duas caixas. Uns, repletos de sua vida ordinária, de suas preocupações, de seus desejos, de seus vícios, combinam-se de uma forma mais ou menos bizarra com objetos entrevistos ao longo do dia, que são indiscretamente fixados na vasta tela da memória. Eis o sonho natural: ele é o próprio homem. Entretanto, outra espécie de sonho! O sonho absurdo, imprevisto, sem relação nem conexão com o caráter, a vida e as paixões daquele que dorme! Este sonho, que denominarei hieroglífico, representa evidentemente o lado sobrenatural da vida, e é justamente porque ele é absurdo que os antigos acreditaram-no ser divino (...). É um dicionário o qual é preciso estudar, uma língua da qual os sábios podem obter a chave.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Tradução nossa: “*Manier savamment une langue, c’est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. [...] C’est alors que [...] le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; [...].*”.

<sup>22</sup> Tradução nossa: “*Dans le sommeil, ce voyage aventureux de tous les soirs, il y a quelque chose de positivement miraculeux ; c’est un miracle dont la ponctualité a émoussé le mystère. Les rêves de l’homme sont de deux caisses. Les uns, pleins de sa vie ordinaire, de ses préoccupations, de ses désirs, de*

Desse modo, tal como afirma Eigeldinger (1977, p. 35), em *Baudelaire et le rêve maîtrisé*, a *mémoire volontaire* é ligada ao sonho natural, enquanto o sonho absurdo vincula-se à *mémoire involontaire*. É inevitável não identificar a presença do espiritual, amplamente trabalhado por meio da “floresta de símbolos” presente no poema d’*As Flores do Mal* “*Correspondances*”, em sua menção ao sonho hieroglífico que, tal como uma língua, precisa ser decifrado. Assim, o *ideal* pode estar conectado não apenas ao ato involuntário de rememorar, mas ao onirismo, por meio de sua manifestação mais insólita.

Odilon Redon, conhecido como “Príncipe dos Sonhos”, tem o onirismo como potência fundadora de sua obra e arquitetava sua estética por meio da exploração do inconsciente humano e de sua ligação com os sonhos e com as criaturas dele habitantes, pertencentes ao universo fantástico. Tal como a modernidade, dual na poética de Baudelaire, o onírico desmembra-se em uma série de pares indissociáveis. O sonho parece ser a junção de duas facetas, aponta Marc Eigeldinger em seu artigo “*Baudelaire et le rêve maîtrisé*”:

Como o amor e a morte, o sonho é ambivalente, ao mesmo tempo benéfico e maléfico, aos olhos de Baudelaire; ele corresponde a uma obsessão e a uma curiosidade, associadas ao sentimento da distância, a uma preocupação invencível, misturada àquela desconfiança que o poeta sente em relação às potências do obscuro, que escapam ao controle da lucidez. (EIGELDINGER, 1977, p. 34).<sup>23</sup>

A constituição dos sonhos para o escritor incita ora a fascinação, ora o temor. As duas fases que compõem o panorama artístico de Redon, igualmente indivisíveis ao representar o inconsciente humano, parecem refletir tal duplicidade. Imergir nas criações da mente humana simetriza-se à sensação abissal, ao *gouffre*, relatado amplamente nos fragmentos póstumos do poeta; e ao ébrio, à sensação de volúpia que propícia a evasão.

Entretanto, o sonho para Baudelaire deve ser controlado, domesticado, para enfim ser utilizado como matéria prima da criação literária. Esse aspecto de sua concepção poética pode estar relacionado à menção ao poeta (no sentido geral da

---

*ses vices, se combinent d'une façon plus ou moins bizarre avec les objets entrevus dans la journée, qui se sont indiscrètement fixés sur la vaste toile de la mémoire. Voilà le rêve naturel ; il est l'homme lui-même. Mais l'autre espèce de rêve ! le rêve absurde, imprévu, sans rapport ni connexion avec le caractère, la vie et les passions du dormeur ! ce rêve que j'appellerai hiéroglyphique, représente évidemment le côté surnaturel de la vie, et c'est justement parce qu'il est absurde que les anciens l'ont cru divin [...] C'est un dictionnaire qu'il faut étudier, une langue dont les sages peuvent obtenir la clef.”*

<sup>23</sup> Tradução nossa: “*Comme l'amour et la mort, le rêve est ambivalent, à la fois bénéfique et maléfique, au regard de Baudelaire; il correspond à une hantise et une curiosité, associées au sentiment de la distance, à une préoccupation invincible, mêlée à cette méfiance que le poète éprouve à l'égard des puissances de l'obscur, qui échappent au contrôle de la lucidité.*”.

palavra) enquanto um “domador” ou “encantador de serpentes”<sup>24</sup> (1976, p. 238) para a crítica baudelairiana. Ele digere o onírico, processa-o para prepará-lo a servir como ingrediente de seu imaginário, que o aproxima da infinidade.

Ressaltamos, entretanto, que o poeta moderno não descarta o mistério e o indefinido, o segundo, que compõe em conjunto com a tristeza a noção de Belo apresentada por Charles Baudelaire em *Fusées*<sup>25</sup> (1975, p. 657), constitui chave de acesso ao infinito e espiritual. O que nos leva, novamente, à *Théorie des Correspondances*, que pode ser vinculada ao fazer poético, como elucida o autor em sua crítica literária a respeito de Victor Hugo, o que permite que reforcemos a importância da domesticação do incógnito para Charles Baudelaire:

(...) nós chegamos a esta verdade de que tudo é hieroglífico, e nós sabemos que os símbolos não são obscuros que de maneira relativa, ou seja, segundo a pureza, a boa vontade ou a clarividência nativa das almas. Ora, o que é um poeta (eu tomo a palavra em sua acepção mais extensa), se não um tradutor, um decifrador? (BAUDELAIRE, 1976, p. 133).<sup>26</sup>

O tema do sonho é explicitado pelo escritor em três textos que devemos ressaltar. Primeiramente, no décimo sexto poema de *Les Épaves*, de título “*Sur le Tasse en prison d’Eugène Delacroix*”, “Sobre o Tasso na prisão de Eugène Delacroix” (1975, p.168-169), realizado a partir da cena pintada pelo artista estimado tanto pelo poeta moderno, quanto por seu intérprete: “Esse [rêveur, sonhador] que do êxtase o terror ora desperta,/Eis teu emblema, alma de frêmitos obscuros,/Que a Realidade abafa entre os quatro muros!”<sup>27</sup>

O segundo, “*Rêve parisien*” (1975, p.101-103), da seção *Tableaux Parisiens*, *Quadros parisienses*, contemplado na edição de 1861, identificado pela primeira vez em uma carta direcionada a Poulet-Malassis em 1860, é dedicado a Constantin Guys. O último, “*La Chambre double*” (1975, p. 280-282), integrante de sua prosa poética *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, *O Spleen de Paris (Pequenos poemas em*

<sup>24</sup> Tradução nossa: “*Pourquoi le poète ne serait-il pas [...] un éleveur de serpentes pour miracles et spectacles, un psylle amoureux de ses reptiles, [...]?*”.

<sup>25</sup> Tradução nossa: “*J’ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture. [...] Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.*”.

<sup>26</sup> Tradução nossa: “[...] nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d’une manière relative, c’est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu’est-ce qu’un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n’est un traducteur, un déchiffreur?”.

<sup>27</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 549): “*Ce rêveur que l’horreur de son logis réveille, /Voilà bien ton emblème, Âme aux songes obscurs, /Que le Réel étouffe entre ses quatre murs !*”.

prosa) de primeira aparição em 26 de agosto de 1862<sup>28</sup>, tem seu enredo tecido em torno do estado de sonolência de seu narrador, que descreve as formas e cores do quarto em que se encontra instalado e identifica na materialidade dos tecidos uma correspondência ao espiritual.

Redon, por sua vez, aprecia o sonho intocado, seu aspecto obscuro, enigmático e irretocável. O mistério e a reflexão são fundadores de sua obra. Nos *Noirs* de título *Dans mon rêve, je vis au Ciel un VISAGE DE MYSTÈRE* (1885) e *Lumière* (1893), por exemplo, o artista apresenta personagens em seu estado reflexivo e incógnito, explicitando a faceta do onirismo de sua obra que acabamos de salientar. Esse estado contemplativo aparece em *Yeux clos* (1890), que possui duas versões de mesma data, divergentes apenas em sua técnica, e *Le Silence* (1911), sugestivas da reflexão sobre a condição de artista que identificamos no poema “*L’albatros*” d’*As Flores do Mal*: tal como o pássaro, o poeta vislumbra realidades superiores e possui asas que o impedem de circular pelo chão, propõe Dario Gamboni em *La plume et le pinceau* (1989, p. 139).

Identifica-se mais um elo entre o poeta e seu intérprete a partir da temática do *ange déchu*, típica das obras do pintor. Ela retomaria, aponta Gamboni (1989, p. 139), não apenas a discussão a respeito da superioridade do artista, mas igualmente o mito judaico-cristão da Queda, fundamental na construção de Charles Baudelaire enquanto o *poeta do pecado* (FRANCE, 1889, p. 734 apud GUYAUX, 2007, p. 131), e do abismo baudelairiano, que evocam, por sua vez, o trecho de “*Mon cœur mis à nu*” (1976, p. 683): “Há em todo homem, a todo instante, duas postulações simultâneas, uma em direção a Deus, outra em direção a Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de elevar-se; aquela a Satã, ou animalidade, é uma alegria de precipitar-se no abismo.”<sup>29</sup> Essa dualidade estende-se à arte, conseqüentemente, como afirma o autor em *Le Peintre de la vie moderne* (1976, p. 685-686).<sup>30</sup>

Reforçando ainda mais os paralelos identificáveis entre as obras do pintor e de Baudelaire, solicitamos a crítica de arte realizada pelo escritor referente ao espanhol Francisco de Goya. Parece-nos relevante frisar esse pequeno excerto, afinal, em muitos momentos, ao descrevê-lo, o poeta moderno aproxima-se da estética de Redon:

(...) ele [Goya] experimentará, todavia, no fundo de seu cérebro, uma comoção viva, devido à maneira original, da plenitude e da certeza dos meios do artista e, igualmente, desta atmosfera fantástica que

<sup>28</sup> PICHOS (In: BAUDELAIRE, 1975, p. 1312).

<sup>29</sup> Tradução nossa: “*Il y a dans tout homme, à tout heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan. L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre.*”.

<sup>30</sup> Tradução nossa: “*La dualité de l’art est une conséquence fatale de la dualité de l’homme.*”.

banha todos os sujeitos. De resto, há nas obras provenientes profundas individualidades, algo que se assemelha àqueles sonhos periódicos ou crônicos que cercam regularmente nosso sono. (BAUDELAIRE, 1976, p. 568).<sup>31</sup>

Descrita, em seguida, na análise de Charles Baudelaire, como um “*cauchemar*”, um pesadelo, “*du vague et de l’indéfini*”, do vago e do indefinido (BAUDELAIRE, 1976, p. 569), a produção de Goya parece passível de paralelos com a obra de Redon: seu aspecto fantástico diretamente ligado ao onirismo em sua manifestação mais perturbadora e aterrorizante aproxima nosso pintor de seu par, homenageado por ele no portfólio *Hommage à Goya* (1882). Todavia, J. K. Huysmans confronta as estéticas de Goya e Redon, aproximando o segundo de Baudelaire:

Seria difícil definir a arte surpreendente de Sr. Redon; essencialmente, se nós excluíssemos Goya, do qual o lado espectral é menos divagante e mais real, se nós ainda excluíssemos Gustave Moreau, do qual Sr. Redon é, em suma, em suas partes sãs, um bastante distante discípulo, encontraríamos neles ancestrais dentre os músicos talvez e, certamente, dentre os poetas./ É, com efeito, uma verdadeira transposição de uma arte em outra. Os mestres desse artista são Baudelaire e, sobretudo, Edgar Poe, (...). (HUYSMANS, 1929, p. 300-301).<sup>32</sup>

A monstruosidade criada por Goya parece-nos mais próxima do real do que as bizarras criaturas dos *Noirs* que habitam um pano de fundo fantástico, que aproximam Redon, inclusive, em muitos momentos, de certos traços do movimento surrealista.

Além disso, Edgar Allan Poe é considerado por Gamboni como um dos grandes mestres de Redon. Diante dessa observação, lançamos mão de uma passagem da crítica do poeta moderno a respeito do escritor estadunidense, na qual ele descreve sua obra como “composições insólitas que parecem ter sido criadas para nos demonstrar que o estranho é uma das partes integrantes do belo.”<sup>33</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 302). A estética de Redon, simétrica àquela de Poe em seu componente bizarro, relaciona-se diretamente, concluímos, à noção de belo em Baudelaire. Aliamos ao forte apelo de sua

---

<sup>31</sup> Tradução nossa: “[...] il [Goya] éprouvera toutefois au fond de son cerveau une commotion vive, à cause de la manière originale, de la plénitude et de la certitude des moyens de l’artiste, et aussi de cette atmosphère fantastique qui baigne tous ses sujets. Du reste, il y a dans les œuvres issues des profondes individualités quelque chose qui ressemble à ces rêves périodiques ou chroniques qui assiegent régulièrement notre sommeil.”

<sup>32</sup> Tradução nossa: “Il serait difficile de définir l’art surprenant de M. Redon; au fond, si nous exceptons Goya dont le côté spectral est moins divagant et plus réel, si nous exceptons encore Gustave Moreau dont M. Redon est, en somme, dans ses parties saines, un bien lointain élève, nous ne lui trouverons d’ancêtres que parmi des musiciens peut-être et certainement parmi des poètes. C’est, en effet, une véritable transposition d’un art dans un autre. Les maîtres de cet artiste sont Baudelaire et surtout Edgar Poe, [...]”.

<sup>33</sup> Tradução nossa: “[...] compositions étranges qui semblent avoir été créés pour nous démontrer que l’étrangeté est une des parties integrantes du beau.”

produção gráfica ao estranho e ao bizarro, conforme apontado por Redon em seus textos de cunho confessional, a premissa de seus *Noirs* (REDON, 2011a, p. 137), que reside num texto de sua autoria: “Eu passei pelas alamedas frias e silenciosas do cemitério e perto das tumbas desertas. E eu conheci a calma de espírito. (...). Ó morte que é grandiosa: na calma que seu pensamento me dá, na força contra a inquietação.”<sup>34</sup> (REDON, 2011a, p. 87). O macabro e a solidão parecem-nos outros alicerces de sua primeira fase plástica.

Interessa-nos ressaltar também a inclinação de Redon pela literatura, que se manifesta desde o embrião de sua carreira. Além do papel central de Clavaud no processo de construção de sua identidade artística, seu contexto familiar burguês e privilegiado também contribuiu na formação de seu arcabouço estético e na própria escolha da profissão de artista plástico. Os familiares de Redon incentivavam-no ao cultivo das artes, em especial da música, aponta André Mellerio (1923)<sup>35</sup>, principal biógrafo de Redon, e foram os primeiros a afirmar que ele seria artista<sup>36</sup>.

A religião, sempre presente nesse contexto, move o artista desde a juventude à contemplação das construções arquitetônicas e dos cânticos entoados nos templos, descrita em seus diários pessoais (REDON, 2011a, p. 15). Logo em sua segunda infância, nas visitas às grandes galerias parisienses, teve seu primeiro contato com obras de arte, que despertaram nele a ideia de que ele era igualmente um artista, explica Mellerio (1923a, p. 18).

Sua família contribui do mesmo modo à sua admiração pela natureza, um dos pilares da personalidade de Redon. A atração pela paisagem natural campestre é nutrida pela fundamental propriedade rural de Peyrelebadie pertencente a seus pais, entre outros cenários, atesta Mellerio (1923a, p. 22). Destacamos a relevância dessa propriedade familiar, representativa, como aponta Gamboni (1989, p. 21), do contato direto do artista com a natureza e com a solidão, vinculada à tardia exposição pública de sua produção.

Concomitantemente aos esforços para avançar na nova profissão, Redon realiza suas primeiras produções escritas, pequenos ensaios sob o pseudônimo de *Il rêve*, aponta Mellerio (1923a, p. 37), homônimo do título de um texto do gênero fantástico produzido por ele posteriormente, revelando nessa autodenominação o traço onírico

---

<sup>34</sup> Tradução nossa: “*J’ai passé par les allées froides et silencieuses du cimetière et près des tombes desertes. Et j’ai connu le calme d’esprit. [...] O mort que tu es large: dans le calme que ta pensée me donne, que de force contre le souci !*”.

<sup>35</sup> Mellerio (1923a, p. 12).

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 21.

primordial de sua estética.

Mellerio assinala a igual importância da crítica produzida por Redon, nesse caso, referente ao *Salon de 1868*, publicada pelo jornal *La Gironde*, que parece indicar um momento de maior maturidade artística:

(...) eles [os artigos de *La Gironde*] mostram que Redon já havia tomado consciência, ao menos no que diz respeito aos princípios essenciais, da arte tão pessoal que será a sua, quando mais tarde ele terá encontrado o modo expressivo capaz de transformar sua inspiração plasticamente. (MELLERIO, 1923a, p. 38).<sup>37</sup>

Momento esse de amadurecimento artístico alcançado com a contribuição dos dois principais mentores de nosso artista: o aquarelista Stanislas Gorin, apontado por Mellerio (1923a, p. 84) como seu primeiro mestre, e o gravador Rodolphe Bresdin. De todo modo, Redon inicia seu percurso com a criação de águas-fortes criadas a partir de cenas misteriosas e imaginárias. Os traços fantasiosos e as peculiares criaturas apresentadas pelo Príncipe dos Sonhos são assimilados da obra de Bresdin, aponta Mellerio (1923a, p. 104).

Foi somente mais de uma década depois do *Salon de 1868* que duas mostras deram ao artista visibilidade de fato: em 1881, nas *Salles de la Vie Moderne* e em 1882, no jornal *Le Gaulois*, aponta o biógrafo de Redon (MELLERIO, 1923a, p. 54), que também ressalta os olhares e apreciações elogiosas de Émile Hennequin e J.K. Huysmans propiciados pela exposição pública. O primeiro, que compara o pintor a Baudelaire enquanto espírito decadentista, mesmo com a incongruência temporal entre a geração decadentista e Odilon Redon; e o segundo, autointitulado descobridor do artista e promotor de seu encontro pessoal com Mallarmé; constituem parte do grupo de colegas e amigos literatos que contribuíram por meio de sua influência à difusão dos *Noirs*.

É acrescida a esse grande influxo, a capacidade de reprodução dos *Noirs* a partir do processo litográfico, técnica que teve seu uso encorajado por Henri Fantin-Latour, aponta Mellerio (1923a, p. 108), amigo íntimo de Redon, e que promove uma expansão do alcance das gravuras: “Fiz, então, minhas primeiras litografias para multiplicar meus desenhos”, afirma Redon em uma carta a seu biógrafo datada de 21 de julho de 1898.<sup>38</sup>

Para concluirmos este capítulo e aclarar ainda mais a importante divisão do

<sup>37</sup> Tradução nossa: “[...], ils montrent que Redon avait pris conscience déjà, au moins pour les principes essentiels, de l'art si personnel qui sera le sien, lorsque plus tard il aura trouvé le mode expressif capable de rendre plastiquement son inspiration.”.

<sup>38</sup> Tradução nossa: “J'ai donc fait mes premières lithographies pour multiplier mes dessins.”. (REDON, 1828 apud MELLERIO, 1923, p. 108).

percurso artístico de Redon em duas fases principais, ambientadas a partir de duas facetas diferentes do universo onírico, a do pesadelo e a do sonho, servimo-nos de duas de suas obras: *La Nuit* e *Le Jour*, *A noite* e *O dia* (Figura 1 e 2), expostas em conjunto nas paredes da biblioteca da abadia da cidade de Fontfroide, fundada no ano de 1093<sup>39</sup>, quando teve suas terras doadas aos monges beneditinos pelo Visconde de Narbona.

Decerto, não há obras tão esclarecedoras e abrangentes de seu panorama artístico quanto essas, já foram aproximadas no artigo “*Autour de Redon*”<sup>40</sup>. Os quadros produzidos ao final da carreira do artista, são exibidas lado a lado e permitem que o observador contemple a passagem de uma fase plástica à outra. *Le Jour*, de cores vivazes e temática floral, acrescida das borboletas (supomos, representativas da metamorfose de sua estética) representa seu segundo ciclo. *La Nuit* traz elementos chave dos *Noirs* retratados, todavia, sob a perspectiva período final do percurso de artista: o pesadelo é filtrado pela visão espiritual e etérea dos sonhos.



Figura 1 – REDON, O. *La Nuit*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 200 cm x 650 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2Pd13gW>. Acesso em: 5 dez. 2019.



Figura 2 – REDON, O. *Le Jour*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 200 cm x 650 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2E7RxFA>. Acesso em: 5 dez. 2019.

<sup>39</sup> FONDATION de l'Abbaye de Fontfroide. Disponível em: <https://www.fontfroide.com/histoire/>. Acesso em: 05 dez. 2019.

<sup>40</sup> AUTOUR de Redon. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/autour-de-redon.html>. Acesso em: 05 dez. 2019.

A primeira fase interessa-nos particularmente, afinal, ela abriga as manifestações mais significativas da relação do pintor com a literatura, em uma série de interpretações pictóricas dedicadas a Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert e, destacamos, à obra *Les Fleurs du mal*. É nesse momento artístico inicial que são identificados seus *Noirs*, obras assim intituladas devido a seu caráter monocromático, proveniente de sua execução primordialmente a partir da técnica do carvão artístico, de temáticas sombrias, fantasmagóricas e personagens fantásticas.

Há na biblioteca da Abadia de Fontfroide uma terceira obra de Odilon Redon, intitulada *Le Silence* (1910-1911) (Figura 3), homônima a outra que citamos anteriormente: “(...) esta obra parece convidar o espectador à calma e à serenidade próprias de uma biblioteca e de uma abadia, guardando o segredo sobre o mundo ambíguo e indefinido dos sonhos.”<sup>41</sup>



Figura 3 – REDON, O. *Le Silence*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 46 cm x 106 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2RKxghh>. Acesso em: 10 out. 2019.

Finalmente, solicitamos, mais uma vez, Gamboni (1989, p. 36) que aproxima o mistério sugestivo promovido por Redon, que insistia numa estética do indecifrável, à definição presente na obra crítica de Baudelaire, *L'Art philosophique* (1976, p. 598), que preconiza uma “arte pura segundo a concepção moderna” que consiste na criação de uma “magia sugestiva contendo ao mesmo tempo objeto e sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista”, “uma arte plástica que possui a pretensão de substituir o livro, ou seja, de rivalizar-se com a imprensa para ensinar a história, a moral e a

<sup>41</sup> Tradução nossa: “[...] cette œuvre semble inviter le spectateur au calme et à la sérénité propres à une bibliothèque et à une abbaye, tout en gardant le secret sur le monde ambigu et indéfini des rêves.” AUTOUR de Redon. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/autour-de-redon.html>. Acesso em: 05 dez. 2019.

filosofia.”<sup>42</sup>. Ver-se-á no subcapítulo a seguir de que modo o mistério da gênese de seus cenários e personagens fantásticos traduz-se a partir da ideia de origem vista de uma perspectiva influenciada pela ciência, em especial pela biologia.

## 2.2 O laboratório científico de Odilon Redon: a influência de Armand Clavaud

“A arte é uma flor que desabrocha livre de todas as regras: ela perturba singularmente, ao que me parece, a análise no microscópio de sábios estetas que a explicam.”<sup>43</sup>, afirma Redon em seu diário (2011a, p. 77). Nesse trecho, o artista se apropria das metáforas vinculadas à botânica e à microbiologia ao definir sua arte, autorreferenciando a estética de sua produção. Tanto a biologia, quanto a microscopia são constituintes de sua obra oriundos da influência de Armand Clavaud.

“Muito prudente, ele estava a par de tudo”, escreve Redon sobre Clavaud (2011a, p. 18), “à medida que surgiam os primeiros livros de Flaubert, ele prontamente os me designava com clarividência. Ele me fez ler Edgar Poe e Baudelaire, *As Flores do Mal*, no momento de sua aparição.”<sup>44</sup>

O botânico, que se aventurava igualmente pelo âmbito pictórico com o desenvolvimento de gravuras de cunho científico (Figura 4), de estudos gráficos das células e da morfologia dos vegetais analisados em suas pesquisas, o leva a conhecer os autores que futuramente Redon interpretaria em suas gravuras durante seu primeiro período artístico.

---

<sup>42</sup> Tradução nossa: “*C’est créer une magie suggestive contentant à la fois l’objet et le sujet, le monde extérieur à l’artiste et l’artiste lui-même. [...] C’est un art plastique qui a la prétention de remplacer le livre, l’histoire, la morale et la philosophie.*”

<sup>43</sup> Tradução nossa: “*L’art est une fleur qui s’épanouit librement hors de toute règle: il dérange singulièrement, ce me semble, l’analyse au microscope de savants esthéticiens qui l’expliquent.*”

<sup>44</sup> Tradução nossa: “*Très avisé, il était au courant de tout. Lorsque parurent les premiers livres de Flaubert, il me les désignait déjà avec clairvoyance. Il me fit lire Edgar Poe et Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, à l’heure même de leur apparition.*”



Figura 4 - CLAVAUD, A. Pranchas. [18--]. Jardim Botânico de Bordeaux.

O biólogo atua ativamente na formação da personalidade de Odilon Redon, de modo primordial na construção de sua estética e, além de introduzi-lo ao gênero literário, incita seu interesse pelo cenário científico do século XIX:

O grande iniciador nessa matéria foi Clavaud, do qual nos já ressaltamos a profunda influência na personalidade integral de Redon. (...)

Assim, Clavaud lhe abriria imensos horizontes sobre a própria essência da vitalidade e suas obscuras origens. Ele lhe revelaria o sentido profundo das leis que regem a matéria, ensinando-lhe igualmente o que são o método analítico e a síntese. Desse modo, ampliava-se para o espírito do artista, a importância do mundo exterior que, sublimado em seguida pela imaginação, tornava-se, de certa maneira, infinito... (MELLERIO, 1923a, p. 99-100).<sup>45</sup>

Conforme já apresentado no capítulo anterior, o vínculo de Redon com a literatura não se limitava à sua carreira enquanto pintor literário, se assim podemos denominá-lo. Ele próprio fora escritor e teve seus contos e novelas recém-descobertos publicados pela *Éditions des musées nationaux et du Grand Palais*, numa coletânea intitulada *Nouvelles et contes fantastiques* (2011). Redon escritor não se desvincula de Redon artista plástico. Em sua prosa fantástica é possível identificar os traços de seus *Noirs*, e reconhecer características que nos auxiliam a delimitar ainda mais os contornos de seu projeto estético: “As novelas formam uma extraordinária parilha com

<sup>45</sup> Tradução nossa: “Le grand initiateur en cette matière fut Clavaud, dont nous avons signalé déjà la profonde influence sur la formation de la personnalité intégrale de Redon. [...] Ainsi Clavaud lui ouvrirait d’immenses horizons sur l’essence même de la vitalité et ses obscures origines. Il lui révélait le sens profond des lois qui régissent la matière, lui enseignant aussi ce que sont la méthode analytique et la synthèse. Par là s’agrandissait pour l’esprit de l’artiste, la portée du monde extérieur qui, sublimé ensuite par l’imagination, devenait en quelque sorte infini...”.

a obra gráfica que Redon produziu até por volta de 1895, e que denominamos seus ‘Noirs’.”<sup>46</sup>, afirma Alexandra Strauss (*In: REDON, 2011c, p. 7*), organizadora da edição do compilado dos textos.

André Mellerio, em “*Odilon Redon: Peintre, Dessinateur et Graveur*” (1923a, p. 96), aponta que o artista francês deve ser considerado não apenas a partir de sua formação pouco ortodoxa, por intermédio dos mentores Stanislas Gorin e Rodolphe Bresdin, que acreditavam no método de ensino tal como Redon o preconizava, sem as amarras das normas acadêmicas; mas igualmente em outros aspectos formadores de sua personalidade de artista. Mellerio destaca “a Natureza, a Música, a Ciência e a Literatura”, como os principais elementos fundadores do caráter do pintor, enquanto objetos de sua curiosidade e admiração. O biógrafo aponta, todavia, que de todos esses quatro aspectos apontados, a literatura parece ser o menos capital.

Embora nossa análise ao longo deste trabalho tenha como objetivo central o cotejo com *As Flores do Mal*, traçaremos um breve percurso de Redon enquanto intérprete de outros autores e enquanto escritor. A primeira obra transposta pelo pintor para o âmbito pictural foi *La Tentation de Saint Antoine* (1874), *A Tentação de Santo Antão*, de Gustave Flaubert. Escrita em formato teatral, com a qual Redon entra em contato em 1881, por intermédio de Hennequin, e da qual surgem três álbuns com interpretações suas: em 1888, 1889 e 1896, conforme aponta Strauss (*In: REDON, 2011b, p. 105*), *La Tentation* chama a atenção do artista justamente “pela parte descritiva”, característica do autor, “pelo relevo e a cor de todas essas ressurreições de um passado” (REDON, 1898 apud STRAUSS *In: REDON, 2011b, p. 105*).<sup>47</sup>

A admiração de Redon pelas religiões antigas, pela origem do planeta Terra e dos seres vivos, e igualmente pela evolução das espécies, adquiridas a partir de sua amizade com Clavaud, poderiam ser expressas a partir dessa obra, que narra a estadia de Santo Antão em um deserto do Egito, aponta Strauss (*In: REDON, 2011b, p. 106*). *La Tentation de Saint Antoine* é contemplada na crítica de Baudelaire, que a caracteriza como “câmara secreta de seu [de Flaubert] espírito”<sup>48</sup>, na qual compara à *Madame Bovary* (1976, p. 85-86) as “altas faculdades de ironia e de lirismo,” que “iluminam

<sup>46</sup> Tradução nossa: “*Les nouvelles forment un extraordinaire pendant à l’œuvre graphique que Redon produisit jusque vers 1895, et que l’on nomme ses ‘Noirs’.*”

<sup>47</sup> Tradução nossa: “*par la partie descriptive de cet ouvrage, par le relief et la couleur de toutes ces résurrections d’un passé*” (Trecho de correspondência de Odilon Redon a André Mellerio datada de 21 de julho de 1828).

<sup>48</sup> Tradução nossa: “*Il m’eût été facile de montrer, comme je l’ai déjà dit, que M. Gustave Flaubert a volontairement voilé dans Madame Bovary les hautes facultés lyriques et ironiques manifestées sans réserve dans La Tentation, et que cette dernière œuvre, chambre secrète de son esprit, reste évidemment la plus intéressante pour les poètes et les philosophes*”.

essa obra a qualquer custo”.<sup>49</sup>

Há no âmbito da ciência, ressaltamos, no século XIX, a descoberta do núcleo celular pelo botânico Robert Brown em 1833; o surgimento em meados do século XIX da Teoria Celular, ou seja, da teoria de que a célula, a unidade morfológica e fisiológica dos seres vivos, origina-se a partir de outra célula preexistente devido a sua capacidade de divisão. Surgem também nesse período as teorias de Charles Darwin e de sua obra, *A Origem das Espécies* (1859), que sugerem que a biodiversidade é oriunda da descendência, da variação das espécies e da seleção natural. Redon, em uma de suas interpretações de Flaubert, retrata justamente o trecho que menciona a simplicidade dos seres originais do planeta, posicionando ao centro Oannes, figura mitológica mesopotâmica, com face humana e corpo de peixe.

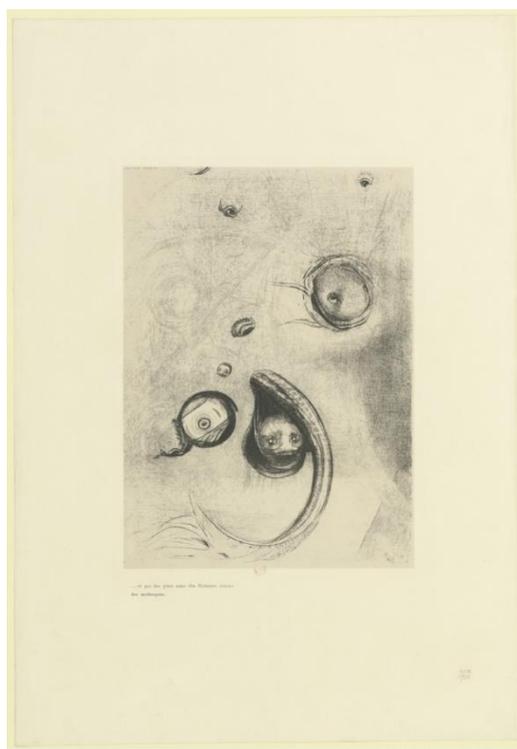


Figura 5 – REDON, O. *Et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques*. Paris: Ambroise Vollard, 1896. 1 litografia sobre China aplicada, 31 cm x 22,4 cm. Décima terceira prancha ilustrando *La Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951120n>. Acesso em: 5 dez. 2019.

As conexões de Odilon Redon com grandes escritores de seu tempo não se limitam a portfólios e a álbuns dedicados especificamente aos autores. Em *Songes* (1891), publicação em homenagem a Clavaud, por exemplo, é possível encontrar uma série de influências das estéticas de Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire:

(...) Mallarmé e Redon se conhecem após que o segundo endereçara

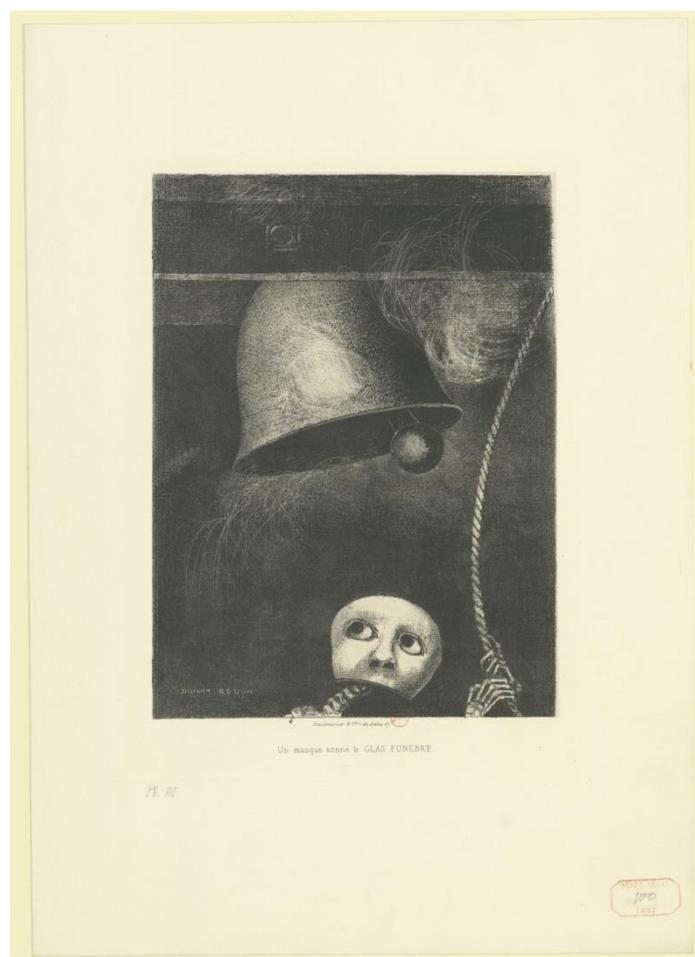
<sup>49</sup> Tradução nossa e grifos do autor: “*Il m’eût été facile de retrouver sous le tissu minutieux de Madame Bovary, les hautes facultés d’ironie et de lyrisme qui illuminent à outrance La Tentation de Saint Antoine.*”.

ao poeta um exemplar de seu álbum *Hommage à Goya* [*Homenagem a Goya* (1885)]. (...). Eles tentaram então trabalhar em conjunto na coletânea *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [*Um golpe de dados jamais abolirá o acaso* (1897)]. Mas o projeto não obteve sucesso: Mallarmé morre repentinamente em 9 de setembro de 1898, e a edição é abandonada. (...) identifica-se a influência do poeta na coletânea *Songes* de 1891. Ela aparece de maneira sutil nos títulos dados por Redon (...), mas também por meio da temática tanto baudelairiana quanto mallarméana com seu anjo “*être noir*”, sua janela que se abre em um além-luminoso, sua viajante ou seu arqueiro onisciente... (STRAUSS *In*: REDON, 2011b, p. 91-92).<sup>50</sup>

Edgar Allan Poe, autor cuja obra já estreitamos relações com a estética da pintura de Redon há pouco, apreciava igualmente as ciências da época, – o que se torna transparente nos métodos de investigação descritos em suas produções, como aponta Strauss (*In*: REDON, 2011b, p. 55). Em “*Un masque sonne le GLAS FUNÈBRE*” (1882), a morte, recorrente nas obras de Poe e fundamental em Redon, é recriada. Essa temática reflete o temor da população diante das descobertas daquele momento, das figuras monstruosas reveladas a partir das lentes de aumento. Tal como afirma a estudiosa Barbara Larson em seu artigo “*Odilon Redon and The Pasteurian Revolution*” (2004, p.17-18), se hoje enxergamos esses avanços científicos como relacionados ao progresso, naquele momento, o universo até então invisível representava uma ameaça à população.

---

<sup>50</sup> Tradução nossa: “[...] Mallarmé e Redon firent connaissance après que ce dernier eut adresse au poète un exemplaire de son album *Hommage à Goya*. [...] Ils tentèrent alors de travailler ensemble sur le recueil de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Mais le projet n'aboutit pas: Mallarmé mourut brusquement le 9 septembre 1898, et l'édition fut abandonnée. [...] on retrouve l'influence du poète dans le recueil *Songes* de 1891. Elle apparaît de manière subtile dans les titres donnés par Redon [...], mais aussi à travers la thématique tant baudelairienne que mallarméenne avec son and “*être noir*”, sa fenêtre donnant sur un ailleurs lumineux, as voyageuse ou son archer omniscient...”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 6 – REDON, O. *Un masque sonne le GLAS FUNÈBRE*. Paris: G. Fischbacher, 1882. 1 litografia, *Chine*<sup>51</sup> aplicada sobre velino<sup>52</sup>, 15,8 cm x 19,2 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2rHkSnv>. Acesso em: 05 dez. 2019.

Levando em consideração os marcos científicos do século XIX mencionados, ressaltamos o papel central dos avanços da tecnologia que permitiram praticamente uma reinvenção do microscópio nesse período, com o surgimento de modelos mais avançados, cujo alcance do aumento das imagens é equivalente àquele dos microscópios atuais. Esse salto mostrava-se, por um lado, fascinante, mas igualmente amedrontador, afinal, a civilização passa a enxergar em detalhes os microrganismos causadores das epidemias que se alastravam no período em questão. Não é por acaso que Redon retratava em seus *Noirs* uma série de quimeras, seres híbridos e assustadores, dignos do espanto de seus observadores.

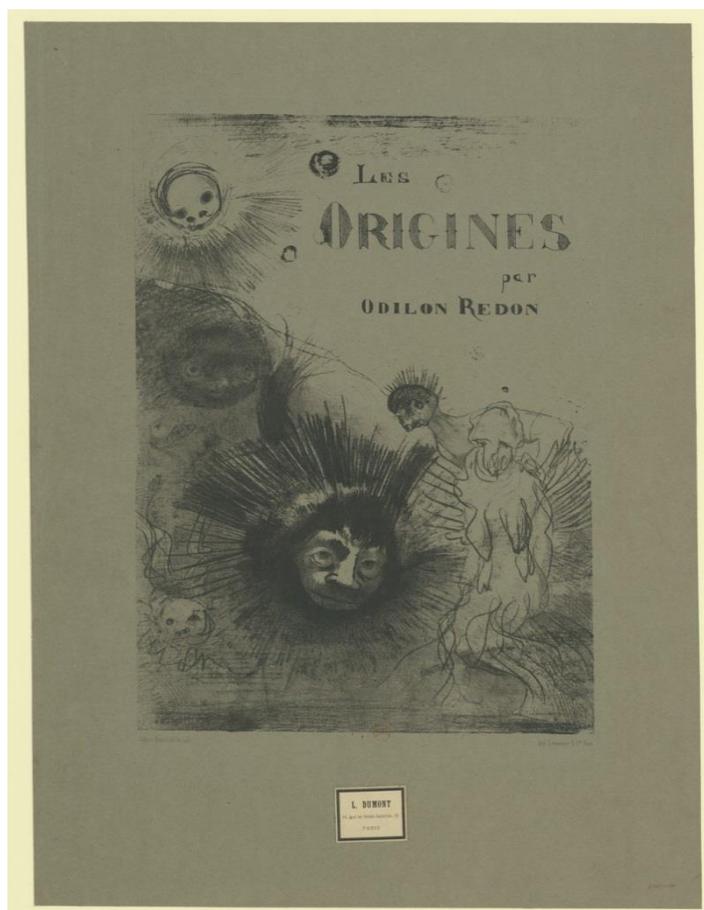
Inserido no contexto de forte expansão técnica e científica, o artista era testemunha do terror que assolava a civilização. Em nossa hipótese, a morbidez se faz

<sup>51</sup> Papel de luxo de aparência sedosa, confeccionado a partir de cascas e brotos de bambu. (CNRTL: *Centre National de Ressources Lexicales. Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française*). Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/chine>. Acesso em: 30 abr. 2019.

<sup>52</sup> Velino ou pergaminho fino (Dicionário Infopédia de Francês – Português). Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/velin>. Acesso em: 30 abr. 2019.

presente em virtude do temor aliado às novas e crescentes políticas implantadas em prol do desenvolvimento da saúde pública, do combate às epidemias, que dizimaram a população e, aponta Larson (2004, p. 12), que tiraram a vida do primogênito de Redon, aos seis meses de idade, e igualmente de dois de seus irmãos.

Redon não apenas vivenciava e interpretava os temores como parte da população, mas admirava as medidas tomadas para prevenir e atenuar os surtos das doenças, que só foram possíveis devido à Revolução Pasteuriana, aos crescentes estudos dedicados aos microrganismos, à evolução da microscopia, e à inauguração do Instituto Pasteur, em 1888. Admirador da ciência e de Pasteur, o artista o homenageia, enviando ao pesquisador seu álbum *Origines* (1883) acompanhado de uma carta elogiosa, elucida Larson (2004, p. 1).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 7 – REDON, O. *Les Origines* [couverture-frontispice]. Paris: Lemercier & Cie, 1883. 1, litografia, 30,5 cm x 22,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2LOPBWA>. Acesso em: 5 dez. 2019.

### 2.3 Odilon Redon: *pintor escritor*

Atraído pela literatura, Odilon Redon também era escritor, “*peintre écrivain*”, *pintor escritor*, define Mellerio em seu artigo “*Trois peintres écrivains. Delacroix, Fromentin, Odilon Redon*” publicado na *Nouvelle Revue* (1923, p. 304-314). Sua prosa

literária chega ao público postumamente com a edição *Odilon Redon: Nouvelles et contes fantastiques* (2011), um compilado de contos e narrativas do gênero fantástico, apesar dos inúmeros indícios que vinculam os textos a acontecimentos específicos da vida do artista. Esses escritos, adquiridos pelo Instituto de Arte de Chicago em 1991, haviam sido esquecidos até que, em 2005, uma estudante do Colégio Universitário de Dublin redescobre-os e publica-os no Reino Unido. A estudiosa Alexandra Strauss é a responsável pela organização da publicação mais recente desses textos pela *Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais* (2011), à qual temos acesso. Strauss (*In*: REDON, 2011c, p. 7) afirma no prefácio da edição que esse conjunto de textos é simétrico ao trabalho plástico dos *Noirs*.

Em resumo, de acordo com as considerações apresentadas por Strauss (*In*: REDON, 2011c, p. 5-11), esse exemplar conta com “*Un séjour dans le Pays basque*”; “*Une nuit de fièvre*”; “*Une histoire incompréhensible*”; que relatam o trajeto percorrido pelo pintor durante uma viagem aos vinte anos de idade pelo território basco. “*Il rêve*”, por sua vez é marcado por sentimentos que se estreitam com o *spleen* baudelairiano; “*Perversité*” e “*La Ronde d’amour*” são textos inacabados que apresentam reflexões sobre a relação do ser humano e da arte; “*Le Cri*”, escrito em novembro de 1870, traz um pano de fundo pautado no cenário da guerra e remete, provavelmente, ao período em que o pintor atuou como militar na guerra franco-prussiana, tema também de “*1870 Décembre*”. E finalmente, temos “*Le Fakir*”, que retrata a surpreendente trajetória de um faquir indiano, e “*Le Récit de Marthe la folle*”, que traz, aparentemente, um fato marcante da vida da esposa de Redon, Camille Falte, na ocasião de um naufrágio.

Em “*Le Fakir*”, a exaltação da cultura indiana ao longo da narrativa, ressalta o apreço do artista pela temática orientalista, que se manifesta igualmente em sua obra gráfica (predominantemente em sua segunda fase de produção, o que talvez possa justificar a escrita tardia do texto). Citamos, como exemplo, as inúmeras representações pictóricas de Buda em jardins orientais (Figura 8), bem como *L’arabe, O árabe* (1893) (Figura 9), que traz uma personagem masculina que porta uma túnica vermelha e segura um instrumento de cordas; a figura, envolta por cores quentes e tons de dourado, é inserida no cenário árido da paisagem desértica, de tonalidade que remete ao feérico e onírico.

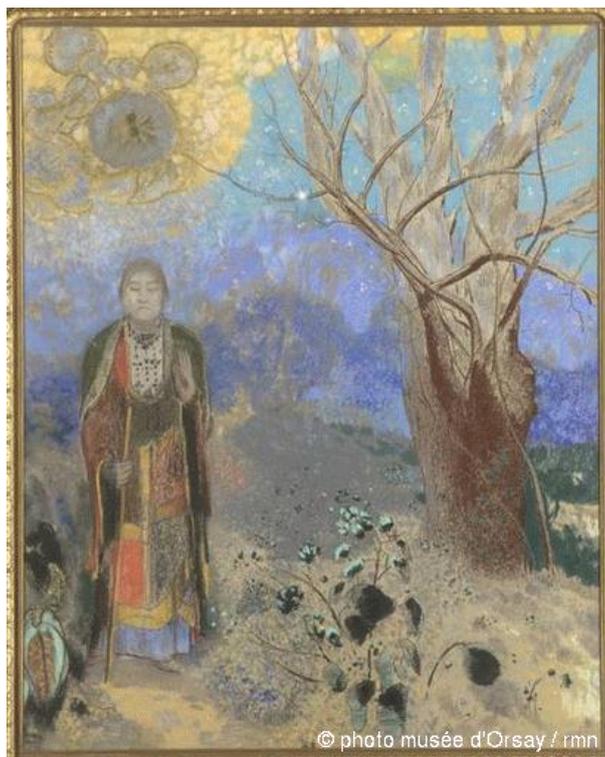


Figura 8 – REDON, O. *Le Bouddha*. [entre 1906 e 1907]. 1 giz pastel sobre papel bege, 90 cm x 73 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2Ea7WcH>. Acesso em: 05 dez. 2019.



Figura 9 – REDON, O. *L'arabe*. 1893. 1 óleo sobre tela, 50 cm x 44 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2YRrtIt>. Acesso em: 05 dez. 2019.

## 2.4 Os olhos e olhares na obra de Odilon Redon

Até agora, refletimos a respeito da importância do olhar para Redon de maneira

indireta, da relevância da visão aproximada e da observação microscópica representada por meio da reprodução das imagens visualizadas com o auxílio de instrumentos ópticos. Agora, descreveremos o modo pelo qual a temática do olho aparece diretamente nos *Noirs* e na produção de Redon de cunho literário. O globo ocular é o insólito elemento pertencente ao macabro cenário do laboratório científico (acionando nossas referências a Edgar Allan Poe) que era a mente dos artistas desse período, e marca a crescente proximidade do ser humano ao pequeno universo analisado a partir do microscópio.

Embora não seja o objetivo principal de nossas análises, quantitativamente, identificamos itens lexicais recorrentes que expressam temas vinculados a traços particulares que, de modo geral, praticamente conseguem definir Redon enquanto artista plástico e escritor. Não encontramos em nossa avaliação quaisquer advérbios relacionados aos principais temas que aparecem em sua obra ficcional, entretanto, parece-nos evidente a relevância do apontamento desses tópicos centrais para tecer considerações a respeito de seu projeto estético. O levantamento inicial nos mostra a importância de vocábulos que expressam as ações de “olhar”, “ver”, “enxergar” e “observar”, bem como do elemento dos “olhos” ou “globos oculares”, com mais de cem ocorrências ao longo da prosa do artista, o que apenas reitera as considerações Alves (2011, n.p.) em seu artigo “Paratextos do insólito: o diálogo entre a literatura e a pintura”:

O olhar tem papel preponderante na maior parte dos textos [de Odilon Redon]. Olhares cruzados, olhares de uns sobre outros, olhar do autor/narrador pelos olhos de outros pintores, (...). Olhares e olhos, em geral femininos, amplamente observados e descritos pelo narrador.

Essa temática apresenta-se frequentemente no âmbito pictórico a partir da criação de personagens humanoides com grandes e redondos olhos, que identificaremos inclusive nas interpretações à obra *Les Fleurs du mal*; ou, olhos que flutuam pelo espaço, muitas vezes reproduzidos em proporções aumentadas, que enfatizam o apelo surrealista de sua obra, como se vê na gravura *L'œil, comme un ballon se dirige vers l'INFINI* (1882), na qual um olho gigante, que ocupa a função de um balão de ar quente, carrega uma cabeça humana exibida em uma bandeja.

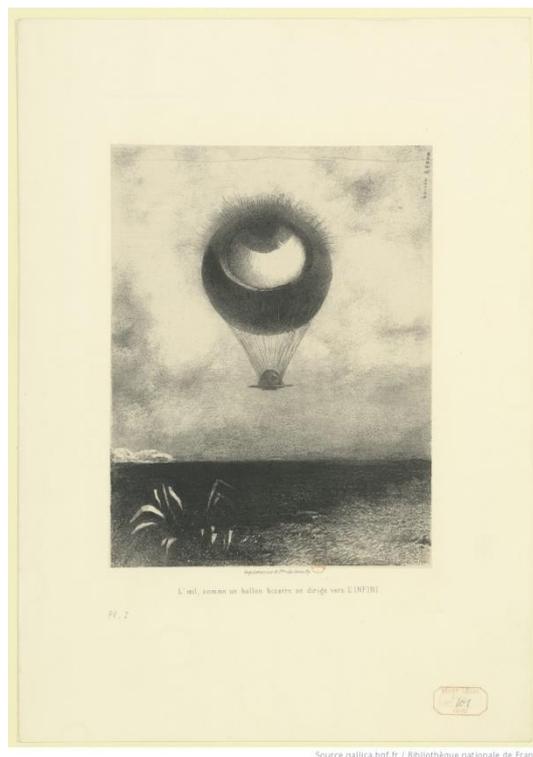


Figura 10 – REDON, O. *L'œil, comme un ballon se dirige vers l'infini*. Paris, 1882. 1 litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 26,2 cm x 19,8 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2RJ2J3h>. Acesso em: 05 dez. 2019.

O sonho e o fantástico, contribuintes para a criação do suspense em sua prosa, aparecem igualmente em trechos extensos que descrevem situações peculiares ou reflexões a respeito da existência humana, e atuam como base na criação e caracterização das personagens, como se dá no excerto a seguir, retirado do conto “*Un séjour au Pays Basque*”:

Ah! Deixe-me sonhar, deixe-me viver; quero crer no Amor como creio na amizade. Deixe minha alma voar alto e suave até o país dos sonhos, nesse mundo incompreensível, onde reside a pura felicidade. Acuse-me de místico, ou de sonhador; fale-me sobre loucura: conheces minhas inclinações, elevarei para sempre meu coração em direção aos mistérios. (...) Sim, sou louco, eu sonho. (REDON, 2011c, p.17).<sup>53</sup>

Concluimos que o onirismo é o tema mais recorrente na prosa ficcional de Redon, de acordo com nossa pesquisa quantitativa e com os longos excertos a ele dedicados. Além disso, ressaltamos sua relevância enquanto elemento paratextual da obra literária de Odilon Redon, dando título ao conto “*Il rêve*”, “Ele sonha”, que possui um capítulo homônimo e que foi, como já apontamos anteriormente, o pseudônimo

<sup>53</sup> Tradução nossa : “Ah! Laisse-moi rêver, laisse-moi vivre; je veux croire à l'Amour comme je crois à l'amitié. Laisse mon âme aller haute et légère dans le pays des songes, dans ce monde incompréhensible, où réside le pur bonheur. Taxe-moi de mystique, ou de rêveur ; parle-moi de folie : tu connais mes penchants, j'élèverai toujours mon cœur vers les mystères. [...] Ou, je suis fou, je rêve.”

adotado pelo artista no início da produção de seus escritos literários. Os olhos e os olhares relacionam-se, de certo modo, ao tema que julgamos central, à medida que remetem aos atos de observar, de vislumbrar o oculto, bem como à curiosidade incitada pelo misterioso mundo dos sonhos e pesadelos.

## 2.5 Questões editoriais

Em 1889, ano contemplado na primeira fase de produção de Redon, o conjunto de nove pequenas gravuras, produzidas desde 1870<sup>54</sup>, foi publicado no portfólio *Les Fleurs du Mal* por Edmond Deman, editor que representa uma das maiores contribuições para a difusão e divulgação da obra do pintor francês. Destrée (1891, p. 56) sugere que Deman tinha ciência da intensa curiosidade dos admiradores de Baudelaire, que os levaria a acompanhar tudo que surgisse em torno dos poemas. O autor também sugere que o bibliófilo reconhecia, do mesmo modo, a improvável possibilidade de se apresentar uma “tradução plástica” plausível dos textos baudelairianos e que, diante de tudo isso, aceitou prontamente o projeto do pintor.

As nove interpretações d’*As Flores do Mal*, como o próprio Redon as intitulava, e tal como foram publicadas no título do portfólio, correspondem a uma sugestão de capa ou frontispício para o livro e a oito poemas da obra. Os poemas selecionados e interpretados pertencem em sua maioria à seção do livro *Spleen et Idéal*, sendo eles “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*”, “*Le Flacon*” e “*Sépulture*”. “*La Prière d’un païen*” e “*Le Gouffre*” correspondem a dois dos doze poemas adicionados à obra postumamente na edição de 1868. “*La Destruction*” e “*L’Amour et le crâne*” fazem parte da seção *Fleurs du mal*, enquanto “*Les Litanies de Satan*” pertence à *Révolte*. O álbum não contempla, portanto, textos referentes a *Tableaux Parisiens*, *Le Vin* ou *La Mort*.

No ano de 1890, a mesma série de gravuras foi publicada e exposta no *Salon des XX*, onde as imagens, realizadas à caneta e a carvão artístico, foram reproduzidas no seu tamanho máximo, não a partir do tradicional processo litográfico adotado pelo artista, mas por meio do método do tipógrafo belga Léon Evely, em cobre (DESTRÉE, 1891, p. 56), e em seguida, em 1923, publicadas no formato de portfólio pelo editor de arte Henri

---

<sup>54</sup> Informação disponível em: <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBArchivef.Fleurs%20du%20Mal.html>.

Floury.<sup>55</sup>

A impressão fotomecânica utilizada na reprodução dessas e de outras obras de Redon foi realizada em papel bege, para as páginas referentes ao miolo do portfólio, e em papel na cor cinza, para a capa<sup>56</sup>. Essa e outras técnicas de reprodução gráfica utilizam uma placa fotográfica para a impressão das gravuras e podem ser efetivadas com diversos materiais que operam a partir de um princípio em comum: “obter por meio da ação da luz sobre um clichê negativo ou positivo uma prancha apta a receber a tinta de imprensa e, por consequência, realizar a tiragem rápida de múltiplos exemplares com baixo custo” (PRILLOT, 1928, p. 658).<sup>57</sup> Além disso, conforme aponta o colecionador e historiador fotográfico inglês Stephen F. Joseph (2015, p. 97), o procedimento realizado em cobre por Evely, que obtinha como resultado fotogravuras, fora inovador para seu tempo: utilizado anteriormente apenas pelo desenhista Félicien Rops, consiste no primeiro método belga de gravação a entalhe a ser comercializado, a partir de 1880.

O carvão artístico e a caneta utilizada pelo artista promovem às imagens a marca característica da primeira fase de produção de Odilon Redon: o uso exclusivo da cor preta e da gradação dos tons de cinza, acompanhado em sua fase inaugural pela predominância do desenho. A preponderância da cor preta justifica-se em um trecho do diário pessoal de Redon, que a coloca como superior em relação às outras tonalidades do espectro: “O preto é a cor mais essencial. (...). É preciso respeitar o preto. Nada o substitui. Ele não agrada aos olhos e não desperta qualquer sensualidade. Ele é agente do espírito bem mais que a bela cor da palheta ou do prisma.” (REDON, 2011a, p. 124-125).<sup>58</sup>

Apesar da composição monocromática dos *Noirs* e do consistente uso de materiais específicos, a apropriação de múltiplas técnicas de desenho, de diferentes *modos ilustrativos*, definição presente na tipologia estabelecida por Weitzmann (1947), e de dimensões/proporções variadas constituem um conjunto de nove pequenos desenhos bastante diversificados que apontam, inclusive, para um distanciamento

---

<sup>55</sup> Informação disponível em: <http://www.maitres-des-arts-graphiques.com/-EXBArchivef.Fleurs%20du%20Mal.html>.

<sup>56</sup> Dados da edição fornecidos nas páginas referentes a cada uma das imagens disponíveis no website da *Bibliothèque Nationale Française*.

<sup>57</sup> Tradução nossa: “[...] obtenir par l’action de la lumière sous un cliché négatif ou positif une planche apte à recevoir l’encre d’imprimerie et par le fait le tirage rapide de nombreux et peu coûteux exemplaires.”.

<sup>58</sup> Tradução nossa: “Le noir est la couleur la plus essentielle. [...]. Il faut respecter le noir. Rien ne le substitue. Il ne plaît pas aux yeux et n’éveille aucune sensualité. Il est agente de l’esprit bien plus que la belle couleur de la palette ou du prisme.”.

cronológico entre suas realizações. Essas características motivam Gamboni (1989, p. 185) a tecer hipóteses em relação a sua produção:

A extraordinária diversidade técnica e estilística das pranchas, acrescida da arbitrariedade de sua relação com o texto e da sua baixa qualidade, incita a considerá-las como desenhos de datas e de origens diferentes, selecionados e trazidos posteriormente sem muito cuidado por Redon às *Flores do Mal*. O álbum consagrado a Villiers teria certamente sido formado dessa maneira, Redon anunciando a Deman que ele poderia executá-las bastante rapidamente “tendo em papel alguns esboços feitos”.<sup>59</sup>

Mesmo diante do que fora formulado por Gamboni, e da possibilidade de que as obras tenham sido vinculadas posteriormente a sua realização à obra baudelaireana, como já apontado também por Strauss (*In: REDON, 2011b, p. 12*), teceremos considerações que apontam, todavia, para aspectos que aproximam os oito poemas contidos na obra de Charles Baudelaire ao álbum de Odilon Redon.

Destacamos que, apesar da aleatoriedade atribuída à associação das pranchas aos poemas, Baudelaire imprime forte influência na estética do pintor, o que permite a identificação de paralelos entre as obras de ambos. O próprio Gamboni (1889) reforça essa proximidade no parágrafo seguinte ao excerto citado acima, colocando o texto do poeta moderno, apesar da aparente impertinência do portfólio, que poderia apontar para o distanciamento do pintor em relação ao cenário “decadente” da época, como “próximo em tantos níveis de seu [de Redon] próprio universo temático”.

De todo modo, reiteramos que o artista gráfico se posicionava como um intérprete dos textos dos escritores de seu tempo, posicionamento reforçado no título do álbum dedicado *Às Flores do Mal*. Isso pressupõe um processo interpretativo que parte das obras literárias e, do mesmo modo, corrobora para o apontamento dos diálogos que teceremos a seguir, que também perpassam por nossa subjetividade interpretativa: nosso estudo traz, portanto, uma leitura triangular, que une o poeta moderno ao *pintor escritor*. A associação dos textos verbal e visual posterior à confecção das interpretações pode ter sido feita, talvez, por Redon a partir da identificação de relações entre as produções. No entanto, a escassez de registros do artista sobre Baudelaire impede-nos de apontar posicionamentos ou fundamentos basilares na elaboração do álbum.

---

<sup>59</sup> Tradução nossa: “*L’extraordinaire diversité technique et stylistique des planches, s’ajoutant à l’arbitraire de leur rapport au texte et à leur faible qualité, engage à les considérer comme des dessins de dates et d’origines différentes, sélectionnés et rapportés après coup sans beaucoup de soin par Redon aux Fleurs du mal. L’album consacré à Villiers aurait certainement été formé de cette manière, Redon annonçant à Deman qu’il pouvait l’exécuter assez rapidement, ‘ayant en carton quelques esquisses faites’.*”.

### 3 UM DEBATE INTERSEMIÓTICO

Para efetuar a descrição, a análise e o cotejo entre âmbito literário e âmbito pictural, lançamos mão das reflexões propostas por Gérard Genette em *Seuils* (1987), no tocante aos paratextos editoriais. Apoiamo-nos igualmente nas considerações de Tiphaine Samoyault em *A Intertextualidade* (2008), em que a autora revisita o conceito que dá título à obra. Além disso, ressaltamos o posicionamento bastante veemente de Odilon Redon acerca de seu processo criativo, o que nos motiva a adotar um conceito que parece convergir em sua postura, o de *transposição intersemiótica*, tratado em dois ensaios de *Poéticas do visível* (2006), por Claus Clüver e Leo Hoek, respectivamente. Consideramos igualmente produtiva a noção de *relações homológicas*, deslindada em “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas” por Aguinaldo Gonçalves (1997). Finalmente, à luz dos preceitos teóricos de Rudolph Arnheim, estudioso da Imagem, em sua obra *Art and Visual Perception* (1974), especialmente a partir das definições de *direcionamento de tensões e peso visual*.

#### 3.1 Relações transtextuais

Tratamos nessa seção acerca dos conceitos de intertextualidade e paratextualidade, para que seja possível desenvolver mais à frente o de *transposição intersemiótica* e a relação entre texto verbal e visual. Intitulamos o subcapítulo “Relações transtextuais”, em virtude da formalização de Gérard Genette em *Palimpsestos: A Literatura de segunda mão* (2010), que subdivide cinco manifestações diferentes do que ele denomina “objeto da poética” e “transcendência textual do texto”, a *transtextualidade*. Dentre as cinco categorias distintas, encontramos a intertextualidade e o paratexto, conceitos pilares em nossa pesquisa.

A noção de intertextualidade, utilizada primeiramente por Julia Kristeva em dois artigos e em sua obra *Séméiotikè* (1969), apesar de considerada o movimento principal da literatura, é descrita como difusa, ambígua, ou como aponta Tiphaine Samoyault (2008), “instável”:

torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.) (SAMOYAULT, 2008, p.13). A imprecisão teórica (...) deve-se à bipartição de seu sentido (...): uma

O primeiro sentido apresentado é derivado do dialogismo bakhtiniano, do conceito de alteridade. Postula-se, desse modo, que todo *dito* é, na verdade, um *já dito*; que proferir é, inevitavelmente, retomar a fala de outrem. Surge, a partir dessa perspectiva da intertextualidade, o conceito de *memória melancólica*, que dá título ao segundo capítulo da obra de Samoyault. Do mesmo modo, abre-se espaço para díade entre a impossibilidade de dizer algo novo e o “digo como meu”, de *La Bruyère*, retomado em Blaise Pascal. O que afirma Samoyault (2008) é justamente que essa parelha não representa um paradoxo, mas define de fato a própria literatura, que tem na repetição uma obrigatoriedade para sua existência:

(...) a literatura só existe porque já existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura. Desde então é compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, do conjunto das artes. (SAMOYAULT, 2008, p. 74).

Vemos que a intertextualidade não se restringe ao texto verbal, mas se estende por todo o espectro das outras artes. Desse modo, essa relação transtextual interessa-nos particularmente enquanto noção poética para prosseguirmos com a análise comparativa entre os poemas e as interpretações propostas por Odilon Redon.

Além disso, é preciso levar em consideração as questões editoriais que entornam *Les Fleurs du Mal: Intérpretations par Odilon Redon* (1890), bem como o projeto original do artista já detalhado anteriormente, que propunha a publicação de uma edição ilustrada *d’As Flores do Mal*. Em ambos os casos, a publicação do pintor constitui parte dos elementos paratextuais da obra do poeta moderno, conforme a definição de Gérard Genette em *Seuils* (1987):

A obra literária consiste exaustiva ou essencialmente, em um texto, ou seja, (definição extremamente minimalista) em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos providos de significado. Mas esse texto raramente se apresenta em seu estado “nu”, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, os quais nunca sabemos se devemos considerar que pertencem ao texto, mas que, em todo caso, estão ao seu redor e o prolongam, justamente para apresentá-lo, no sentido habitual desse verbo, mas também, em seu mais forte sentido: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, ao menos hoje, de um livro. Consideramos, pois, o paratexto como sendo tudo aquilo que faz de um texto um livro e se

propõe como tal a seus leitores e, mais genericamente, ao público.<sup>60</sup> (GENETTE, 1987, p.7).

Sugerimos a relevância do formato de publicação das interpretações *d'As Flores do Mal* na recepção da produção gráfica por parte do público-alvo, bastante relutante, em sua maioria, diante da estética de Odilon Redon. Supomos que a não oficialidade da simplória impressão do álbum possa ter sido impactante para os leitores do trabalho do artista.

Acreditamos que seja possível pensar num processo de “retroalimentação” entre a edição do portfólio do artista e sua aceitação pelo público: existem inúmeros fatores que podem ter gerado a impossibilidade de publicação da edição ilustrada da obra baudelairiana, mas a própria impopularidade do pintor, especialmente na França, bem como seu sucesso tardio e as inúmeras críticas negativas recebidas, parecem ser grandes forças motrizes da inexecutabilidade da iniciativa.

Em contrapartida, a intitulação do portfólio, constituinte do paratexto tanto da obra de Baudelaire, quanto do álbum do pintor, inicia-se com “*Les Fleurs du Mal*”. Essa retomada do título do livro – com exceção da grafia do substantivo “*mal*”, que não possui inicial maiúscula na edição literária – diante do fetiche em torno da recepção da obra baudelairiana, descrito por Destrée (1891, p. 56), numa tentativa, acrescentamos, de aumentar a popularidade do artista, pode constituir um atrativo ao público leitor/observador.

Finalmente, ressaltamos que os trechos selecionados por Odilon Redon para acompanhar suas gravuras no portfólio representam, igualmente, dentro da edição do álbum, um elemento paratextual, componente do peritexto, dotado, portanto, de força ilocucionária. Dessa forma, a aleatoriedade alegada pelo artista nas escolhas dos excertos dos poemas que acompanham as imagens promove, de qualquer maneira, um efeito de sentido à leitura do álbum. Tal randomicidade tornou-se, a nosso ver, bastante significativa em diversos momentos, como apresentaremos ao longo do capítulo 4 com a aproximação de algumas das legendas às interpretações propostas pelo artista.

---

<sup>60</sup> Tradução nossa: “*L’œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c’est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d’énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l’état nu, sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d’auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l’on doit ou non considérer qu’elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre. [...] Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.*”.

### 3.2 Transposição intersemiótica

Discutiremos brevemente a respeito do trabalho de Redon enquanto um processo de criação, mas igualmente de recriação. Para tal, apoiamo-nos no conceito de transposição intersemiótica, apresentado por Claus Clüver no capítulo “Da transposição intersemiótica” e por Leo H. Hoek em “A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática”, em *Poéticas do Visível* (2006), um compilado de ensaios que discutem as relações entre texto verbal e texto visual, organizado pela docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, Márcia Arbex.

O conceito de transposição se faz presente vinculado ao termo *intertextualidade*, enquanto seu sinônimo, apenas alguns anos depois de seu primeiro uso em *Séméiotikè* (1969):

O termo intertextualidade designa essa transposição de um (ou diversos) sistema(s) de signos a outro; mas como esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de transposição, que possui a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a outro exige uma nova articulação do tético – do posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA, 1974, p. 59-60).<sup>61</sup>

Retomando o que fora apresentado no subcapítulo anterior deste trabalho, a intenção primordial da produção de Odilon Redon consistia na publicação de uma edição ilustrada d’*As Flores do Mal* e, conseqüentemente, na impossibilidade da realização do projeto inicial, um portfólio composto pelas gravuras do artista acompanhadas de suas respectivas legendas foi realizado. Essas duas propostas divergentes alteram a relação do leitor/observador com os textos, afinal, “(...) a ilustração de um livro pressupõe normalmente a preexistência de um texto verbal e, desde que ela esteja ao lado do texto, os leitores perceberão suas divergências e correspondências com o trecho que ela ilustra.” (CLÜVER, 2006, p. 110). Desse modo, a ilustração contaria com a justaposição da imagem produzida por Odilon Redon e do poema integral de Charles Baudelaire, figurando, de acordo com a tipologia de Hoek (2006, p. 185), um exemplo de *discurso multimídia*.

---

<sup>61</sup> Tradução nossa: “Le terme d’intertextualité designe cette transposition d’un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre ; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de ‘critique des sources’ d’un texte , nous lui préférons celui de transposition, qui a l’avantage de préciser que le passage d’un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiqúe – de la positionnalité énonciative et dénotative.”.

A apresentação de apenas pequenas legendas de destaque diminuto que acompanham as obras do portfólio, que mesmo assim não podem ser ignoradas ou desconsideradas, ressaltamos, faz com que a perspectiva da justaposição da integralidade do texto verbal se enfraqueça em sua recepção por parte do público, concentrando o enfoque na imagem, tornando-a representativa principalmente do processo de *transposição*:

Em geral, a transposição da escrita à imagem resulta em duas obras diferentes, realizadas através de dois meios diversos: é o caso das obras de arte inspiradas por temas literários e filmes realizados a partir de romances. Entre o texto e a imagem existe, então, uma relação de intertextualidade transmedial. (HOEK, 2006, p.178).

Algo semelhante acontece igualmente, por exemplo, no *poema ekphrástico*. Essa variedade de poema, muito embora tenha o seu vetor de recriação no sentido oposto do nosso principal objeto de estudo, pode apresentar “correspondências evidentes” (CLÜVER, 2006) com a imagem a qual se relaciona e, por conseguinte, ser tomada pelo leitor como um projeto de “tradução”. Entretanto, ressaltamos que o próprio artista declara sua aversão à ideia de tradução literária em seus diários confessionais: “A tradução de uma obra literária a faz perder seu gosto, seu perfume; coloca-se sua seiva em outro cálice. É como um néctar evaporado que perdeu seu aroma.” (REDON, 2011a, p. 77).<sup>62</sup>

Consideremos, assim, o próprio posicionamento de Odilon Redon em relação a seu trabalho plástico:

Jamais empreguei a palavra defeituosa “ilustração”. Você não a encontrará em meus catálogos. É um termo a ser definido: eu não considero outros além de transmissões, interpretações e eles ainda não são exatos para exprimir completamente o resultado de uma das minhas leituras passando pelos meus “*Noirs*” organizados. (REDON, 1828 apud MELLERIO, 1923a, p. 114-115).<sup>63</sup>

Diante disso, acreditamos que os termos de “interpretação” e “transmissão”, devem ser colocados em evidência e utilizados na denominação das obras contidas no portfólio. Em contrapartida, destacamos que o mesmo álbum fora lido ainda no século XIX por Destrée (1891, p. 40 e 56) como uma “tradução”. Isso nos levaria a outra

<sup>62</sup> Tradução nossa: “*La traduction d'une œuvre littéraire lui fait perdre son goût, son parfum ; on a mis la sève dans une autre coupe. C'est comme un nectar évaporé qui a perdu son arôme.*”

<sup>63</sup> Tradução nossa: “*Je n'ai jamais employé le mot défectueux d' 'illustration'. Vous ne le trouverez pas dans mes catalogues. C'est un terme a trouver: je ne vois que ceux de transmissions, d'interprétation et encore ils ne sont pas exacts pour dire tout a fait le résultat d'une de mes lectures passant dans mes 'Noirs' organisés.*” (Trecho de correspondência de Odilon Redon a André Mellerio datada de 21 de julho de 1828).

reflexão: a evolução dos Estudos da Tradução desde esse período até a atualidade, e as leituras existentes do conceito de “tradução” no momento em que Destrée (1891) analisa o portfólio, divergentes das definições que temos no momento presente. O estudioso também utiliza o verbo “ilustrar”, por exemplo, conjuntamente com o uso do substantivo “tradução”, o que pode indicar as fronteiras talvez pouco definidas dessas noções na obra desse autor.

Portanto, ainda que fosse possível ler a produção de Redon a partir de um viés tradutório, o que aparentemente entraria em confronto com seu próprio posicionamento, questionamo-nos se as correspondências entre o portfólio e a obra baudelairiana são tamanhas a ponto de, sob a própria denominação de Clüver (2006, p. 113), tomarmos o produto final como um texto-alvo “bem sucedido”.

Parece-nos que Destrée ao caracterizar as gravuras do álbum já apresentava sua contestação do sucesso do suposto “texto de chegada”: “(...) ele [Redon] nos deu uma tradução de alta fantasia na qual buscaríamos em vão o reflexo da Perversidade sutil e sábia de Baudelaire” (1891, p. 40)<sup>64</sup> e, ainda, “Já disse quão insuficiente essa interpretação do grande poeta francês que tanto inquietou as almas contemporâneas, pareceu-me insuficiente, quanto prefiro as obras em que Redon salienta apenas si mesmo.” (1891, p. 57).<sup>65</sup>

As divergências entre o portfólio e a obra baudelairiana não configuram necessariamente pontos negativos ou perdas ao texto, mas o reflexo de um processo interpretativo. O meio visual, ressaltamos, possibilita leituras inusitadas que, talvez, poderiam não ser apreendidas se nos limitássemos à leitura do texto verbal:

(...) a obra original será vista sob uma nova luz. Estudar um poema por meio de uma tradução que também é um poema nos conduzirá a insights que não ocorrem de nenhuma outra maneira, e que são obtidos através de um engajamento criativo, que é diferente do envolvimento como análise crítica. (CLÜVER, 2006, p. 130).

Além dos elementos paratextuais (título do portfólio e legendas extraídas dos poemas) que inserem o compilado de gravuras no contexto *d’As Flores do Mal*, os diversos traços que constituem a obra plástica do artista (desde aqueles mais gerais, oriundos de sua estética em sua primeira fase de produção, que o aproximam de Baudelaire, e mais específicos, que retomam, em certos casos, de acordo com nossa

---

<sup>64</sup> Tradução nossa: “[...] il nous a donné des *FLEURS DU MAL*, une traduction de haute fantaisie dans laquelle on chercherait vainement le reflet de la Perversité subtile et savante de Baudelaire [...]”.

<sup>65</sup> Tradução nossa: “J’ai déjà dit combien cette interprétation du grand poète français qui a tant troublé les âmes contemporânes, me paraît insuffisante, combien je lui préfère les œuvres dans lesquels Redon ne relève que de lui-même.”.

leitura, imagens e temáticas dos versos de cada poema em particular) permitem que o observador trace correspondências entre âmbitos literário e pictural.

Enfatizamos que a percepção das correlações por parte dos sujeitos só se dá porque nele são evocados pelo intertexto quatro planos diferentes:

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura (...). (SAMOYAULT, 2008, p. 91).

Em nossas análises, também nos apropriamos do mesmo engajamento criativo apontado por Clüver (2006, p. 130), à medida que nos situamos na posição ocupada tanto pelo leitor da poesia baudelairiana, quanto pelo leitor da obra do pintor. Ao estabelecer correlações entre o portfólio e *Les Fleurs du mal*, somos, portanto, solicitados pelos quatro planos apresentados por Samoyault (2008), pelas múltiplas camadas da memória, referências culturais e de nosso processo interpretativo e criativo.

Apesar das raras imagens não justapostas ao texto verbal integral que podem ser consideradas ilustrações, reiteramos a não apropriação do substantivo “ilustração” ao longo deste trabalho. Apoiar-nos-emos, portanto, na própria concepção do artista, definindo as peças constituintes de sua obra vinculada à literatura como ele próprio o faria, como “suas interpretações”.

Evidenciamos, ainda, o que considera Clüver (2006) sobre o processo de transposição intersemiótica, que se dá num terreno ainda mais espinhoso do que uma transposição entre dois textos verbais, por exemplo:

As maiores dificuldades para se traduzir um poema em uma outra língua não se originam no nível linguístico, mas nos códigos e convenções que constituem o sistema literário que o produziu e que determina sua recepção. Quando se transpõe um texto visual para o verbal, até mesmo os sistemas primários envolvidos parecem ser completamente inadequados. (...). Toda mudança no matiz, valor e saturação, toda variação na espessura, direção e fluxos de pinceladas, todo deslocamento de um formato ou modulação na textura pode afetar, mesmo que ligeiramente, o sentido do texto visual. Mesmo se fosse possível estabelecer uma equivalência semântica entre cores e fonemas, por exemplo, o sistema articulado da língua verbal não conseguiria combinar todas as possibilidades infinitas do denso sistema de cores. (CLÜVER, 2006, p. 110).

Seria impossível, portanto, estabelecer um sistema de equivalências que englobasse todos os aspectos gráficos do universo plástico e suas correspondências no âmbito verbal. Entretanto, Clüver (2006, p. 58) aponta que “Poesia e pintura, texto e

imagem, através de sistemas de signos diversos e de meios específicos a cada um, compartilham e apresentam uma das questões que estão no cerne da atividade artística: representar.”, aproximando-os.

Desde a perspectiva de Horácio em sua máxima *ut pictura poesis*, que equipara pintura e poesia, surge o embate entre o pictural e o verbal. O pintor Leonardo da Vinci em *Trattato della Pittura* (1924), por sua vez, no *paragone* das artes, defende a superioridade da imagem em detrimento da escrita. Lessing (1998), em seu *Laocoonte*, reforça as fronteiras entre as artes da pintura e da poesia, engessando-as cada qual em um nicho específico e rompendo com as possibilidades de uma relação dinâmica entre ambas:

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá.

Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele.

Disso decorre a regra da unidade dos adjetivos pictóricos e da economia nas exposições de objetos corpóreos. (LESSING, 1998, p. 193-194).

As conclusões de Lessing (1998) distanciam as estruturas da literatura e das artes visuais, de articulação no tempo e no espaço, respectivamente. Em contrapartida, utilizamos em nosso estudo o que preconiza Clüver (2006, p. 115-116): a pintura, definida como um *sistema semiótico*, é regida por regras, estas menos “codificadas” do que aquelas pertencentes ao sistema verbal, mas igualmente válidas; “(...) essas regras devem ser deduzidas a partir de cada obra – ou mais precisamente, inferidas pelos espectadores, de acordo com os códigos e convenções de significação pictórica a eles familiares.”.

Finalmente, lançamos mão de *À soi-même-journal* (2011a, p. 81-82), em que o próprio Odilon Redon promove uma reflexão sobre os limites entre pintura e literatura. Num primeiro momento, o artista parece distanciar as linguagens uma da outra, tal como o faz Lessing: “Há ideia literária todas as vezes que não há invenção plástica.”<sup>66</sup>, aponta o artista que, em seguida, afirma que “A arte unicamente pitoresca é inferior, (...)”.<sup>67</sup> Charles Baudelaire, no que lhe concerne, ressalta em sua obra crítica (1976, p. 167) o forte apelo entre artes e a poesia moderna, o que contribui à perspectiva que

<sup>66</sup> Tradução nossa: “Il y a l’idée littéraire toutes les fois qu’il n’y a pas invention plastique.”.

<sup>67</sup> Tradução nossa: “L’art uniquement pittoresque est en infériorité, [...]”.

tecemos no presente capítulo de nosso estudo.

Denominaremos esses paralelos entre aspectos gráficos e verbais a partir do que é apresentado por Gonçalves (1997) em seu artigo “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas”. Buscaremos identificar os *modelos estruturais* de cada sistema que possibilitam a identificação das correspondências *homológicas* entre os meios:

As similaridades estruturais consistem em fundamentos internos e abstratos aos sistemas comparados que podem ser compreendidos pelo arcabouço arquitetônico que os constitui (...). Buscar as equivalências homológicas entre sistemas distintos é verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos. (GONÇALVES, 1997, p. 58).

Para pensar no processo de transposição intersemiótica que relacionamos a Redon e entrecruzar poesia e texto visual, procuramos demonstrar de que maneira o poético e metafórico manifestam-se a partir dos signos artificiais e naturais, respectivamente, e na contribuição dos materiais artísticos utilizados, que fornecem às obras gráficas tonalidade e textura particulares, que atuam conjuntamente com os elementos que compõem a trama textual com a qual o sujeito leitor/observador entra em contato.

Os dois *sistemas semióticos* diversos possuem entre si a priori, portanto, equivalências homológicas identificáveis, mesmo diante das particularidades de cada um dos meios de expressão. Assim, para este trabalho, estabeleceremos os paralelos interartes identificados, reiteramos, a partir de nosso processo interpretativo, por meio de um sistema proposto a partir das convenções apresentadas por Rudolf Arnheim em *Art and Visual Perception* (1974), que serão especificadas no subcapítulo seguinte.

### **3.3 Estudos da Imagem**

Para analisar as interpretações propostas por Odilon Redon, adotaremos um método baseado nos preceitos teóricos do alemão Rudolf Arnheim em sua obra *Art and Visual Perception* (1974). A característica do texto visual que rege nossas análises é o chamado *equilíbrio perceptual*, que depende de outros dois conceitos que veremos a seguir. Primeiramente, devemos nos ater à definição de equilíbrio apresentada pelo autor:

Para o físico, equilíbrio é o estado no qual as forças que agem sobre um corpo compensam-se mutuamente. Em sua forma mais simples, consegue-se o equilíbrio por meio de duas forças de igual intensidade

que puxam em sentidos opostos. A definição é aplicável ao equilíbrio visual. Como um corpo físico, todo padrão visual finito possui um fulcro ou centro de gravidade. (...). Há outras diferenças entre equilíbrio físico e perceptual. Por um lado, a fotografia de um bailarino pode parecer desequilibrada mesmo que seu corpo estivesse em uma posição confortável quando a fotografia foi tirada. Por outro lado, um modelo pode julgar impossível manter-se numa pose que pareça perfeitamente equilibrada num desenho. Uma escultura pode precisar de uma armação interna para manter-se na vertical, apesar de ser bem equilibrada visualmente. Um pato pode dormir pacificamente apoiando-se em uma perna oblíqua. Estas discrepâncias ocorrem porque fatores como tamanho, cor ou direção contribuem para o equilíbrio visual de maneiras não necessariamente paralelas fisicamente. (ARNHEIM, 1974, p.19-20).<sup>68</sup>

Partiremos, desse modo, principalmente de dois conceitos, correspondentes a “duas propriedades dos objetos visuais” e que “exercem influência particular no equilíbrio” (ARNHEIM, 1974, p. 22). Primeiramente, a noção de *peso visual*. Podemos afirmar que quanto maior o peso visual de um objeto, mais ele tende a chamar a atenção do observador; assim, a percepção a partir do olhar poderá ser influenciada por diversos fatores, tais como a posição de um elemento no contexto geral da imagem, seu tamanho em relação ao restante dos constituintes da gravura, seu formato e a sua cor. No entanto, o conhecimento do espectador e a informação que ele possui a respeito de determinada imagem mantém-se enquanto fator mais significativo para a determinação do peso visual e, desse modo, para a apreensão da imagem de um modo geral, como conclui Nodelman em *Words About Pictures* (1988, p. 102). Consequentemente, justifica-se a importância da investigação e da consideração da legenda selecionada por Odilon Redon, que funcionam como informação contextual para leitor/observador de seu portfólio.

A segunda noção que nos parece bastante produtiva é a de *direcionamento de tensões* ou *tensões direcionadas* que, além de fornecer subsídios para a interpretação dos aspectos gráficos do álbum *Les Fleurs du Mal* (1890), propicia uma reflexão a respeito do olhar e observar:

*A experiência visual é dinâmica. (...). O que uma pessoa ou animal percebe não é apenas uma organização de objetos, de cores e de formas, de movimentos e tamanhos. É, talvez antes de tudo, uma interação de tensões direcionadas. Essas tensões não são algo que o observador acrescenta, por razões próprias, a imagens estáticas. Ao contrário, essas tensões são tão inerentes a qualquer percepção quanto tamanho, forma, localização ou cor. Devido a sua magnitude e direção, essas tensões podem ser descritas como ‘forças’ psicológicas.*

---

<sup>68</sup> Tradução nossa: “*To the physicist, balance is the state in which the forces acting upon a body compensate one another. In its simplest form, balance is achieved by two forces of equal strength.*”.

(ARNHEIM, 1974, p.11).<sup>69</sup>

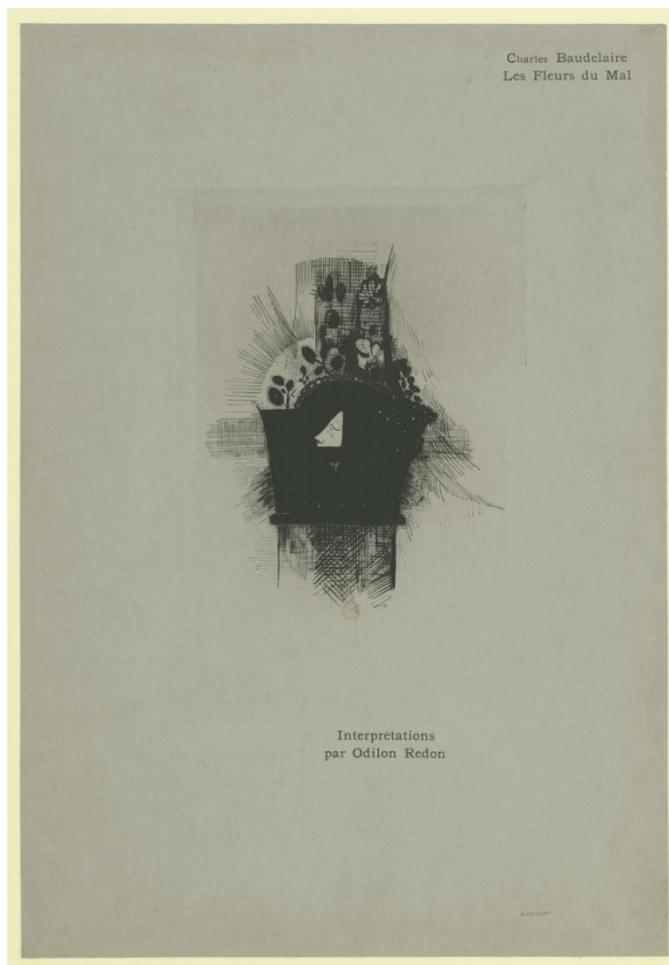
A interação de todos os constituintes da obra pode direcionar o olhar do leitor/observador, motivando-o a determinadas apreensões de sentido. Lançaremos mão, portanto, dos preceitos teóricos apresentados nesse segmento ao longo das análises desenvolvidas no capítulo 4, que nos auxiliarão no cotejo entre âmbitos verbal e visual.

---

<sup>69</sup> Tradução nossa: “Visual experience is dynamic. [...]. What a person or animal perceives is not only an arrangement of objects, of colors and shapes, of movements and sizes. It is, perhaps first of all, an interplay of directed tensions. These tensions are not something the observer adds, for reasons of his own, to static images. Rather, these tensions are as inherent in any percept as size, shape, location, or color. Because they have magnitude and direction, these tensions can be described as psychological ‘forces’.”

## 4 ODILON REDON: INTÉRPRETE DE CHARLES BAUDELAIRE

### 4.1 Sugestão de capa ou frontispício



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 11 – REDON, O. *Les fleurs du mal* [page de couverture-frontispice]. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 44,2 cm x 30,5 cm (folha). Disponível em: <https://bit.ly/364q305>. Acesso em: 10 out. 2019.

O portfólio *Les Fleurs du Mal: Interprétations par Odilon Redon* (1890) utiliza em sua capa a gravura (Figura 11) caracterizada por Destrée (1891, p. 57) como a “única em que se recupera qualquer reflexo da forte espiritualidade do livro.”, que é retratada a partir do que o autor denomina uma representação do sinal da cruz, formada a partir do cruzamento dos feixes de luz na imagem, “a essencial catolicidade dos poemas”.<sup>70</sup>

Centralizada em relação a seu eixo horizontal, a estampa é ligeiramente deslocada para a porção superior da parte frontal do álbum. O principal elemento constituinte da interpretação é uma sólida massa negra de formato trapezoidal, com raros e espaçados pontos na cor branca ao longo das faces inferior e direita; sua forma

<sup>70</sup> Tradução nossa: “C’est la seule où se retrouve quelque reflet de la haute spiritualité du livre.”.

alude ao corte transversal de uma urna fúnebre ou, ainda, a de um cesto que comporta as flores e plantas apresentadas na imagem.

No vértice superior esquerdo do trapézio, brotam apenas as plantas carnívoras, que identificamos como pertencentes à espécie popularmente conhecida como dioneia ou apanha-moscas (*Dionaea muscipula*) e que ganham altura à medida que alcançam o eixo vertical da imagem. Destrée (1891, p. 57) identifica, ainda, o que ele denomina “folhas bizarras de cactos” na imagem. Monocromáticas, as plantas são representadas pelo artista sem qualquer utilização de sombreados, em cor sólida, como se ele as tivesse “carimbado” sobre a folha de papel. Acima delas, forma-se um arco a partir de traços e da técnica do pontilhismo, com contornos de espessura fina a tal ponto que permitem que o fundo do papel de tonalidade acinzentada utilizado prevaleça em relação à cor preta.

Em sua porção direita superior, nascem flores de pétalas claras, entretanto, nessa região da obra, a cor predominante é a preta, obtida a partir do aumento da espessura do tracejado e da utilização da técnica de hachura, – que permite a criação de uma trama a partir de traços entrecruzados, de modo a proporcionar efeitos de luz e sombra – aplicada desde a intersecção entre as plantas carnívoras e as flores na parte superior central do trapézio. Ao centro, surge, em meio à massa negra, uma face de perfil, de nariz proeminente, da qual vemos apenas um dos grandes e arredondados olhos cerrados, de onde escorre uma lágrima sobre a pele pálida; seus lábios, queixo e têmporas parecem ser engolidos pela escuridão. A figura carrega em seu pescoço um ornamento, uma pequena corrente de tonalidade acinzentada, com um pendente pontiagudo, na forma de triângulo invertido.

Em torno de toda a urna, vê-se uma série de traços que acompanham as texturas utilizadas por Odilon Redon, adjacentes a cada uma das espécies de plantas: ao lado esquerdo, as linhas – ora num tracejado comum, ora em hachura – são retas, ascendentes e paralelas entre si; ao lado direito, a técnica da hachura é mais presente e é realizada a partir de linhas mais curvas e descendentes. Na parte inferior do elemento principal, é aplicada a hachura, que molda uma espécie de corredor sombrio abaixo da personagem.

Atentemo-nos à maneira pela qual o pintor aproxima luz e sombra, bem como contrasta imagens de conotação lúgubre e negativa com alusões ao álares. As plantas carnívoras, rodeadas pelos matizes claros, são acompanhadas de traços delicados e ascendentes, em formas que relembram o áureo e solar. A brancura do floral mescla-se à

penumbra da hachura e é entornada por traços descendentes, que parecem influenciar o desvio de nosso olhar para baixo. O lado esquerdo, límpido; o direito, penumbroso, confuso e caótico. Ambos se cruzam ao centro, onde se situa longitudinalmente a figura que emerge no cerne da obra. A hachura, além dos tradicionais efeitos de sombreamento, parece-nos lembrar o tecido rendado tão difundido na moda feminina do início ao fim do século XIX, utilizado na forma de véu na cor preta pelas viúvas no mesmo período. Assim, em nossa leitura, a temática fúnebre é retomada igualmente pela sutileza desse elemento.

A interpretação escolhida por Odilon Redon para ocupar a capa de portfólio parece incorporar, a partir dos aspectos elucidados em nossa leitura, além da catolicidade apontada por Destrée (1891) a característica fundamental da modernidade baudelairiana, em concomitância com a retomada da temática botânica tão característica de sua estética: a contradição e aproximação de termos opostos enquanto análogos. As dualidades indissociáveis, representadas pela aproximação do claro e do sombrio; das plantas carnívoras e das delicadas flores; e da personagem, vivaz em sua expressão melancólica, mas sob o abrigo de uma urna fúnebre.

A importante dimensão olfativa da poesia de Baudelaire, vinculada à noção fundamental de *mémoire involontaire*, poderia ser evocada, em nossa interpretação, pelos elementos da flora: algumas plantas carnívoras atraem suas presas pelo odor, e igualmente pelas cores, que emulam características das flores, entretanto, podem apresentar o desagradável aroma e tonalidade da carne em processo de putrefação. Apontamos que as dioneias podem ser tomadas, na correlação que identificamos, como elementos que absorvem a dimensão da traiçoeira volúpia, amplamente descrita na poética baudelairiana. O outro extremo da dimensão olfativa é representado pelas flores, representativas, então, do perfume agradável.

Os dois grupos de exemplares de espécies vegetais fundem-se no mesmo terreno de onde nascem na interpretação de Redon. Algo semelhante se dá com os opostos polares da claridade e escuridão, incorporados um ao outro por meio da trama da técnica de hachura utilizada. A vegetação, de crescimento ascendente, bem como alguns tracejados de mesma orientação, que se opõe ao túnel sombrio que descende sob a face da personagem são reconhecíveis na imagem. A partir disso, identificamos um paralelo desse componente da imagem com o par “ascensão e queda”, fundamental em Baudelaire.

Além disso, conforme previamente apontado, a estampa localiza-se

ligeiramente descentralizada do eixo horizontal da capa e ocupa parte da porção superior da página. Identificamos, portanto, uma tensão imagética que direciona a urna fúnebre à queda, para que ela ocupe a posição central. Poderia ocorrer uma intensificação desse *direcionamento de tensões*, em uma leitura detalhada e no exame atento e aproximado da gravura, por meio do colar que pode funcionar, para o olho humano, como um eixo que aponta justamente para a região mais inferior da capa. Parece-nos, portanto, que ao apresentar a série de pares ao longo de sua criação, Redon seleciona uma interpretação que dialoga com o oxímoro que dá título à obra de Baudelaire.

As formas circulares, recorrentes na obra gráfica e literária do pintor, também estão presentes nessa sugestão de capa ou frontispício para a coletânea de gravuras. A silhueta abobadada em torno do canto esquerdo da imagem, bem como as formas das flores e das dioneias, essas últimas que possuem estruturas semelhantes a cílios, aludem, acreditamos, ao globo ocular, outro elemento chave da produção gráfica do artista. Há, além disso, ao centro das plantas carnívoras, o acréscimo de pequenos círculos, tais como pupilas.

Adentraremos agora em nossas considerações referentes ao equilíbrio na gravura do artista. Reparemos na proporção das áreas claras que emergem da urna fúnebre e nas porções enegrecidas pela técnica de hachura utilizada. Comparando-as, os matizes escuros são predominantes em quantidade. As tonalidades mais claras tendem a ter maior peso visual em relação às escuras, conforme aponta Arnheim (1974, p. 24). Por isso, embora de tamanho menor em relação aos outros constituintes da imagem, o pálido perfil da personagem ao centro recebe bastante destaque: envolta por uma moldura negra, a face é, em contrapartida, o elemento de maior tamanho de tonalidade clara, correspondente ao papel utilizado na impressão do álbum. O rosto pode, ainda, despertar grande atenção do observador, o que reforçaria seu peso visual, aponta Nodelman (1988, p. 101).

Para obras realizadas a partir da cor preta e da gradação dos tons de cinza, na impossibilidade de trabalhar com a análise da escala cromática, devemos nos atentar principalmente aos níveis de saturação, que, de acordo com Nodelman (1988, p. 65), podem tornar a imagem mais assertiva e impositiva à medida que são mais elevados. Nessa interpretação, eles são bastante elevados na estampa central e corroboram para seu aspecto amendrontador e, acreditamos, reforçam sua atmosfera soturna.

Na sugestão de capa ou frontispício para a obra *Les Fleurs du mal*, temos a

representação de uma metáfora semelhante àquela apresentada em “*LA FLEUR DE MARÉCAGE, une tête humaine et triste*” (1885) (Figura 12). A ilustração traz em primeiro plano uma “planta”, ligeiramente descentralizada para a esquerda, de talo sinuoso com esparsas folhas pontiagudas e com pequenas formas circulares semelhantes a botões de flor. O espécime emerge das escuras águas do pântano. Da inflorescência, apenas uma “flor” exhibe seu estado de maturação completa, revelando uma cabeça com face envelhecida, transportando-nos inevitavelmente à comédia italiana protagonizada pela cândida figura do pierrô: o receptáculo da peça floral confunde-se com o couro cabeludo recoberto pela touca negra; as sépalas relembram a gola franzida e volumosa do macacão bicromático da personagem. Um dos “botões” apresenta uma pequena e rudimentar face, formada por três pontos que delimitam as feições dos olhos e boca, como se outro pierrô estivesse prestes a surgir. Curiosamente, o pierrô de Redon não tem a face coberta por sua emblemática maquiagem.



Figura 12 – REDON, O. *La FLEUR du MARÉCAGE, une tête humaine et triste*. Paris, 1885. litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 27,5 cm x 20,5 cm. Obra pertence a *Hommage à Goya*. Disponível em: <https://bit.ly/2rtuanf>. Acesso em: 10 out. 2019.

Tal qual a vegetação emerge do terreno pantanoso, ela nasce também do solo da necrópole na capa do portfólio. Assim, aproximamos a construção proposta por Redon ao objetivo de “extrair o belo do Mal”, apresentado por Charles Baudelaire em um de seus projetos de prefácio. De uma maneira ou de outra, a melancolia do homem é elucidada, ora pela planta de cabeça humanizada e triste, ora pela figura lacrimosa dentro de seu túmulo.

Devemos ressaltar, finalmente, antes de adentrarmos as análises referentes a poemas específicos e às suas respectivas interpretações, a relevância da capa do portfólio para a apreensão da totalidade da edição. Os elementos e as temáticas presentes na imagem que ocupam a capa do portfólio, enquanto constituinte do paratexto, dotada, por conseguinte, de força ilocucionária, operam como informação contextual que pode influenciar as interpretações do álbum. O *direcionamento de tensões* apresentado por Arnheim (1974) e tratado no capítulo anterior apoia-se indubitavelmente no contexto geral da obra disponível ao leitor/observador, que pode atuar como fator determinante na leitura do conteúdo do álbum.

#### 4.2 “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*”

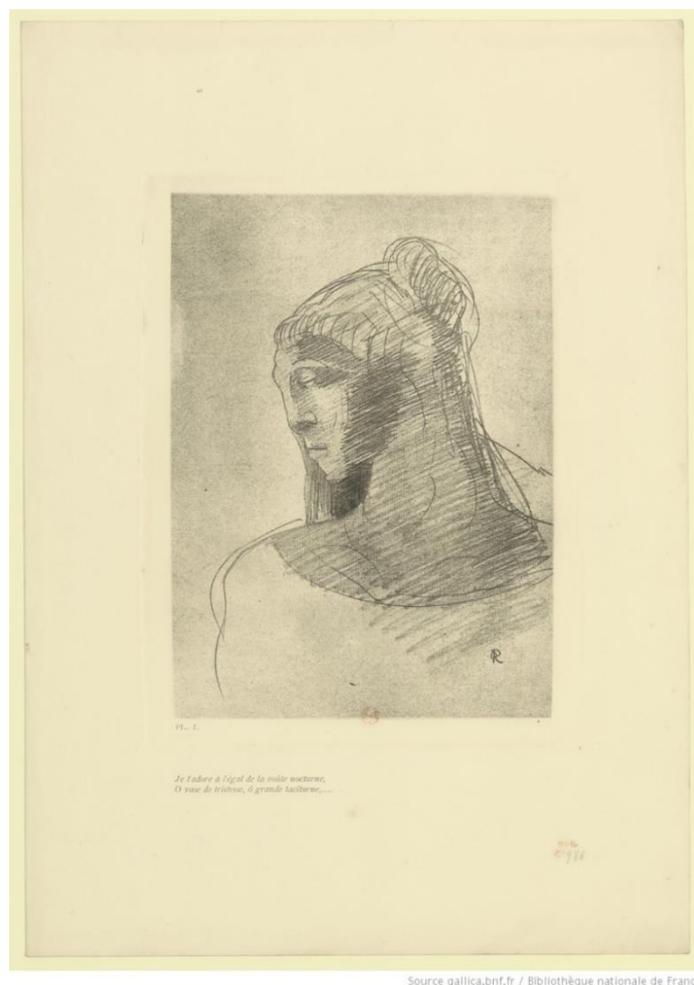


Figura 13 – REDON, O. *Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne, / Ô vase de tristesse, ô grande taciturne...* Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 25 cm x 17,9 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MN3q95>. Acesso em: 10 out. 2019.

Tabela 1 – “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*”

<p><i>Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne, Ô vase de tristesse, ô grande taciturne, Et t’aime d’autant plus, belle, que tu me fuis,</i></p>
--

*Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
Plus ironiquement accumuler les lieues  
Qui séparent mes bras des immensités bleues.*

*Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,  
Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,  
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !*

A seção *Spleen et Idéal* d'*As Flores do Mal* pode ser dividida em três ciclos, que agrupam os poemas a partir das mulheres que inspiraram Baudelaire. Numerado como a vigésima quarta peça d'*As Flores do Mal*, “*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 27) corresponde ao chamado “ciclo de Jeanne Duval” (de XXII a XXXIX), dedicado à figura da atriz e dançarina de origem haitiana que manteve um relacionamento com o poeta. O elo direto dessa obra com a “*Vénus noire*” é reforçado a partir do dado de que os versos surgem em 1843, quando recitados pelo autor ao historiador e escritor Ernest Prarond, que relata essa inspiração, informação confirmada em nota por Claude Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 882). A instável e intensa relação com Duval perdura por muito tempo e é marcada por idas e voltas constantes. Essa figura feminina comumente representativa do amor sensual e carnal torna-se a personagem tentadora que marca a vida e obra do escritor.

Walter Benjamin, em *Um lírico no auge do capitalismo* (2018), comenta a primeira estrofe do poema, enfatizando a progressiva atração exercida pela interlocutora à medida que há seu afastamento. A figura almejada é bela quão mais cruel e distante:

Se os versos de Goethe em *Ânsia bem-aventurada* “Nenhuma distância te impede/De vir voando, fascinado” são válidos para a descrição clássica do amor, saturado com a experiência da aura, então dificilmente haverá na poesia lírica versos que tão decididamente lhes façam frente quanto os [primeira estrofe de “*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*”] baudelairianos [...]. Um olhar poderia ter efeito tanto mais fascinante quanto mais profunda fosse a distância daquele que olha e que foi superada nesse olhar. Esta distância continua intacta nos olhos que refletem o olhar como um espelho. Estes olhos, por isso mesmo, nada conhecem da distância. (BENJAMIN, 2018, p. 127).

Verificamos, portanto, o poder de atração e magnetismo na interlocutora do poema que, como Duval no percurso pessoal de Baudelaire, parece se afastar constantemente, tornando-se, por essa razão, cada vez mais instigante e fascinante. “O poeta designa um sentimento, a adoração, que pertence às tradições temáticas da poesia de amor; [...]. Adorar a abóboda noturna é adorar algo de profundo, de ilimitado, de

insondável.”<sup>71</sup>, aponta Pizzorusso (1973, p. 242) em sua análise do poema em questão. Assim, diante desse objeto indefinido que é alvo do fascínio do eu-poético, acreditamos que “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*” também pode ser tomado como uma reflexão do sujeito moderno, do poeta diante da inquietude, neste caso, da evasão, do distanciamento de sua “musa”, de seu *ideal*.

Algumas imagens celestiais empregadas por Charles Baudelaire, como “*voûte nocturne*”, “abóboda noturna” e “*immensités bleues*”, “imensidões azuis”, contribuem para reforçar a amplitude do espaço que separa o eu-poético de sua figura adorada. A coloração azul que matiza o poema, ao confrontar-se com o adjetivo “*taciturne*” (taciturna), e os substantivos “*nuits*” (noites) e “*froidueur*” (frieza), promove ao texto uma tonalidade fria e soturna. A abóboda, que distancia o sujeito lírico de sua interlocutora, compõe-se também por meio da aproximação de itens lexicais que evocam conceitos opostos.

Ao longo de toda a primeira estrofe, constrói-se a melancólica imagem de adoração e admiração que se rompe no quarteto seguinte, no qual, ao descrever a busca por sua musa de maneira voraz, o eu-lírico compara sua tentativa de aproximação ao movimento dos vermes sobre a carne em decomposição. A morbidez e a putrefação não se alicerçam apenas no cadáver perseguido por vermes, mas pela locução “*vase de tristesse*”, “vaso de tristeza”, uma possível representação, supomos, da urna fúnebre. “A mulher é *vase de tristeza* porque ela parece conter e difundir esse sentimento.”<sup>72</sup>, conclui Pizzorusso (1973, p. 243), que também identifica uma assimilação da figura feminina ao cadáver.

O ataúde aparece como constituinte da rima entre o primeiro e o segundo versos do poema: “*nocturne*”, “noturna”, e “*taciturne*”, “taciturna”, formam-se a partir do sufixo “*-urne*” (–urna). Na segunda e última estrofe, o tema da morte é reforçado igualmente por meio das rimas, na combinação “*assauts*”, “assaltos” e “*vermissaux*”, “vermes”, com a repetição do som /so/. O substantivo “*saut*”, sufixo da palavra “*assaut*”, quando utilizado na expressão idiomática “*faire le saut*” denomina a ação de morrer ou suicidar-se.<sup>73</sup> “*Seaux*”, por sua vez, terminação do substantivo “*vermisseaux*”

<sup>71</sup> Tradução nossa: “*Le poète désigne un sentiment, l’adoration, qui appartient aux traditions thématiques de la poésie d’amour ; [...]. Adorer la voûte nocturne, c’est adorer quelque chose de profond, d’illimité, d’insondable.*”.

<sup>72</sup> Tradução nossa: “*La femme est vase de tristesse parce qu’elle semble contenir et répandre ce sentiment.*”.

<sup>73</sup> “*Faire le saut, le grand saut, le saut final. Mourir. [...] Faire le saut de la mort. Se tuer.*” (CNRTL: Centre National de Ressources Lexicales. Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française). Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/saut>.

equivale ao plural de “*seau*”, vocábulo originado do latim *sitella*, ou urna, no sentido de receptáculo.<sup>74</sup>

Os verbos “*avancer à l’attaque*”, “avançar ao ataque”, e “*grimper*”, subir, presente no início da segunda estrofe, reforçam uma ação de ataque, e não de conquista, como aponta Pizzorusso (1973, p. 245). Seus versos de “*voracité visqueuse*”, “voracidade viscosa”, descreve o estudioso, marcam o movimento lento e brando no poema.

O poeta recorre à dimensão sonora, novamente, ao apresentar a seu leitor um “coro de vermes”. A aproximação do substantivo “coro” aos “vermes” remete ao inquietante som emitido pelos invertebrados ao se alimentarem da carne em processo de decomposição. Esse insólito par, no qual cada um desses animais representaria um integrante do fúnebre coral, e o som emitido em conjunto pela destruição da carne putrefeita, soaria como um estribilho, um refrão repetido inúmeras vezes. Como na amplamente criticada “*La charogne*”, a experiência do choque instaura-se principalmente por esse elemento, intensificando-se com a aliteração do fonema consonantal vibrante /R/, de articulação velar, que se propaga por todas as estrofes e aparece logo no primeiro verso “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*”.<sup>75</sup>

A contemplação do arco celestial paralelo à admiração pela figura amada é tecida ao longo de toda a primeira estrofe, aponta Arnaldo Pizzorusso (1973, p. 245). Desde “*voûte nocturne*”, “abóboda noturna”, até “*nuit*”, “noite”, e “*immensités bleues*”, “imensidões azuis”. Metáforas semelhantes a essas, que aproximam o feminino ao sideral aparecem na prosa poética de Charles Baudelaire, mais especificamente em “*Le Désir de peindre*”, “O desejo de pintar”, poema em prosa apontado por Pizzorusso (1973, p. 241) como representativo da “personificação ou identificação da mulher à lua”:

Ela é bela, e mais que bela; ela é surpreendente. Nela, o negro abunda: e tudo que ela inspira é noturno e profundo. Seus olhos são dois antros onde cintila vagamente o mistério, e seu olhar ilumina como o relâmpago: é uma explosão nas trevas. Eu a compararia a um sol negro, se fosse possível conceber um astro negro despejando luz e felicidade. Mas ela nos faz mais facilmente pensar na lua, que sem dúvida a marcou com a sua temível influência; não a lua branca dos idílios, que se parece com uma frígida casada, mas a lua sinistra e inebriante, suspensa no fundo de uma noite

---

Acesso em: 30 abr. 2019.

<sup>74</sup> “*Forme att. surtout dans la France du Nord, du lat. pop. \*sitellus, du class. sitella « urne », var. de situla ‘seau’ et ‘urne’, d’où le fr. seille\*, [...].*” (CNRTL : Centre National de Ressources Lexicales. Nancy: *Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française*).

<sup>75</sup> Grifos nossos.

tempestuosa e atropelada pelas nuvens que correm; não a lua plácida e discreta que visita o sono dos homens puros, mas a lua arrancada do céu, vencida e revoltada, que as bruxas tessálias coagem rudemente a dançar sobre a relva aterrorizada! (BAUDELAIRE, 2018, p. 86).<sup>76</sup>

A musa brutal apresentada no poema desperta o fascínio dos elementos siderais em sua manifestação mais sombria a tenebrosa. Ela imprime sobre o eu-poético tamanha influência ao ponto de se tornar inebriante.

À parte a um esquema de rimas quase totalmente regular, composto por rimas externas, emparelhadas com algumas exceções, enriquecido com a alternância de rimas masculinas (oxítonas) e femininas (paroxítonas); e à métrica regular com versos dodecassílabos, as aliterações e assonâncias presentes parecem reforçar as imagens presentes na poética de Baudelaire e contribuem para que possamos apresentar uma leitura que aproxima âmbitos verbal e visual.

Solicitamos, desse modo, um excerto da crítica literária do autor para a obra *Les Liaisons Dangereuses, As ligações perigosas* (BAUDELAIRE, 1976, p. 69), de Pierre Choderlos de Laclos, na qual a mulher é descrita como detentora da “palma da perversidade”. O apontamento parece reforçar esse aspecto do feminino frequentemente retomado por ele.<sup>77</sup> A “cúpula” celestial, todavia, aparece em outro trecho, dessa vez da prosa poética de Baudelaire. Ela adquire conotação negativa ao ser aproximada ao *spleen* em um trecho de “*Chacun sa chimère*”, “A cada um sua quimera”: “Nenhum daqueles rostos cansados e austeros mostrava o menor sinal de desespero; sob a cúpula *spleenética* do céu, [...]” (BAUDELAIRE, 2018, p. 22).<sup>78</sup>

Finalmente, antes de adentrarmos nossas considerações a respeito do âmbito pictural, solicitamos a noção que Gonçalves (1997) denomina “materialidade do discurso poético”. Em nossa interpretação, há uma semelhança identificável entre a repetição dos sons consonantais oclusivos e a figura feminina apresentada pelo artista gráfico. Esses fonemas, conhecidos como consoantes explosivas, de articulação bilabial

---

<sup>76</sup> Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras: “*Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu’elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l’éclair : c’est une explosion dans les ténèbres. Je la comparerais à un soleil noir, si l’on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l’a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d’une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l’herbe terrifiée !*”.

<sup>77</sup> Tradução nossa: “*Ici, comme dans la vie, la palme de la perversité reste à [la] femme.*”.

<sup>78</sup> Tradução nossa: “*Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d’aucun désespoir ; sous la coupole spleenétique du ciel, [...]*”.

(/p/ e /b/), alveolar ou dental (/t/ e /d/) e palatal ou velar (/k/ e /g/), ao longo de “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*”, imprimem a textura seca e áspera aos versos, simétrica à fria, dura e magnética personagem adorada e, acreditamos, àquela do portfólio (Figura 13).

As características da personagem podem torná-la simétrica a Duval e ao conteúdo biográfico a ela relacionado, bem como à personificação da própria noção de *ideal* que permeia a obra *As Flores do Mal* como um todo. A dimensão plástica do poema encontra em Redon, a partir do carvão artístico, textura semelhante. O artista deixa um rastro de seu processo criativo: os traços bastante marcados que, em diversos momentos, parecem ter sido feitos sem deixar de tocar o carvão sobre o papel, num movimento contínuo em zigue-zague, sobrepõe-se, resultando na dureza dos traços, que nos parece simétrica à dureza da protagonista e à aspereza dos versos.

É possível elucidar ainda mais a aspereza dessa figura comparando-a com outras obras de Redon de ambos seus períodos artísticos, ressaltamos duas obras de sua fase inicial e de realização, portanto, mais próxima às pranchas do álbum *Les Fleurs du Mal* (1890): a obra *Yeux clos* (1890), por exemplo, traz a etérea e contemplativa figura feminina, construída com traços leves e, entretanto, sem qualquer vestígio do aspecto de rascunho; *Profil de lumière* (1886) apresenta a típica figura da mulher velada dos *Noirs*, o perfil dessa face delicada, misteriosa como a da interpretação dos versos baudelairianos, também não apresenta o mesmo caractere duro e ríspido. Todavia, essa figura “de acento viril” e de “traços sumários”, aponta Destrée (1891, p. 57), deixa “intraduzidos” os versos de Baudelaire.

Lúgubre, a personagem possui características recorrentes no retrato de figuras humanas e humanoides nas obras do artista gráfico. Os olhos arredondados, nariz avantajado e sobrancelhas finas constituem a grande parte das suas representações mais sombrias. Por outro lado, nessa interpretação, a dimensão feminina dá-se numa leitura bastante divergente do estereotípico erotismo e, especialmente, da sensualidade frequentemente atribuída a Jeanne Duval no ciclo de poemas a ela dedicado. A viril personagem tem o busto coberto, mas os ombros e pescoço à mostra; seus longos cabelos presos do lado esquerdo de sua cabeça emolduram os contornos do torso.

Duval fora retratada pelo próprio Charles Baudelaire em uma série de gravuras que acentuam sua sensualidade (Figura 14 e 15). Edouard Manet realiza igualmente *Jeanne Duval* (1862) em óleo sobre tela, com seu amplo vestido, leque e ornamentos, a personagem é apresentada com fortes marcas de sua feminilidade. Além disso,



dessas proporções contribua para o aspecto duro e sólido da figura retratada.

Outro ponto a ser destacado é o posicionamento da face, voltada à esquerda. De acordo com Nodelman (1988, p. 163), a leitura de uma obra gráfica ocorre de maneira semelhante à leitura de um texto escrito: o cérebro que tem como língua materna a língua portuguesa, por exemplo, lê imagens da esquerda para a direita e de cima para baixo e, portanto, assume que personagens voltadas para a direita possuem movimento progressivo. O posicionamento do rosto para a direção oposta pode promover a interpretação de um movimento regressivo, de retorno ou, com base na totalidade da obra, de afastamento. A isso é acrescido o leve deslocamento longitudinal da face para a parte inferior da obra.

A face de perfil parece distanciar-se em virtude igualmente de sua expressão, com lábios e olhos cerrados. Podemos afirmar que seu dinamismo é acentuado também pelo posicionamento do tronco, ligeiramente descentralizado em relação ao eixo vertical da obra. Situada sutilmente para a direita, a personagem deixa um espaço vazio na porção esquerda da página, o que pode, talvez, influenciar o leitor/observador à impressão de que esse movimento não alcançou sua completude. Embora, aparentemente, numa pose estática, a imagem está repleta de energia, tudo isso devido às forças perceptuais que nela atuam:

Nenhum ponto da figura está livre desta influência. Aceita-se a existência de pontos "estáveis", mas sua estabilidade não significa ausência de forças ativas. O "centro morto" não está morto. Nenhum impulso para qualquer direção se faz sentir quando atrações em todas as direções se equilibram. Para o olho sensível o equilíbrio de tais pontos é animado de tensão. Considere uma corda imóvel enquanto dois homens de igual força puxam-na em direções opostas. Ela está em repouso, mas carregada de energia. (ARNHEIM, 1974, p.16).<sup>79</sup>

As forças perceptuais, ou psicológicas, atraem a personagem da gravura para o centro da obra. Mesmo que a cena apresentada por Redon não contenha metáforas visuais indicativas de movimento, o observador pode ser influenciado, em nossa hipótese, a apreender essa sensação de energia e afastamento que permeia a gravura. A posição não centralizada da figura, desse modo, não perturba o equilíbrio da obra, mas opera como um ato de fala.

Devemos ressaltar, ainda, como se dá a gradação dos tons acinzentados na obra.

---

<sup>79</sup> Tradução nossa: “No point in the figure is free from this influence. Granted there are ‘restful’ spots, but their restfulness does not signify the absence of active forces. ‘Dead center’ is not dead. No pull in any one direction is felt when pulls from all directions balance one another. To the sensitive eye, the balance of such a point is alive with tension. Think of a rope that is motionless while two men of equal strength are pulling it in opposite directions. It is still, but loaded with energy.”.

Conforme aponta Arnheim (1974, p. 24), cores mais claras tendem a apresentar maior peso visual do que tonalidades mais escuras. Além disso, sabe-se que quanto mais um elemento distancia-se do centro da obra, maior é seu peso visual e que objetos posicionados na parte superior são inclinados a possuir maior peso visual. Reparemos que Redon utiliza mais matizes claros e que, em contrapartida, os tons de cinza mais próximos da cor preta localizam-se na parte superior da gravura. Desse modo, o equilíbrio visual é alcançado em sua interpretação. Os níveis de saturação dessa obra são pouco elevados, tornando-a menos amedrontadora e impositiva, conforme a definição proposta por Nodelman (1988, p. 65). Acreditamos que esse aspecto gráfico possa contribuir para a apreensão da leitura que apresentamos, de uma personagem que, apesar de fria, é magnética e instigante.

Odilon Redon, ao selecionar como legenda os dois versos iniciais do poema, dá, inevitavelmente, destaque a certo trecho do texto poético. É fornecida, assim, informação contextual ao leitor/observador, que pode influenciá-lo em sua apreensão da gravura apresentada. O sentimento de adoração, por meio do verbo “*adorer*”, ou seja, da relação de submissão à sua interlocutora; bem como o sentimento de tristeza, em “*vase de tristesse*”, são colocados em evidência.

Consideramos que a interpretação desse poema possa apresentar o embate entre o convite e a recusa, entre o afastamento e a atração e que ela, entretanto, distancia-se do poema principalmente ao omitir os elementos fundamentais contidos nas metáforas siderais fundamentais ao texto verbal. A morbidez, por sua vez, não se faz presente na prancha apresentada no portfólio. O pintor não acessa os traços de sensualidade ou erotismo ostensivo que poderiam ser absorvidos em uma interpretação carnal dessa peça, pertencente ao ciclo de Jeanne Duval. O movimento da obra do pintor dá-se a partir da negação, que incita o convite, construída, em nossa leitura, a partir do caráter incógnito da personagem.

### 4.3 “Le Flacon”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 16 – REDON, O. *Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, /D'où jaillit toute vive une âme qui revient*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 24,5 cm x 16,8 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2rF7790>. Acesso em: 10 out. 2019.

#### Tabela 2 – "Le Flacon"

*Il est de forts parfums pour qui toute matière  
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre.  
En ouvrant un coffret venu de l'Orient  
Dont la serrure grince et rechigne en criant,*

*Ou dans une maison déserte quelque armoire  
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,  
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,  
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.*

*Mille pensers dormaient, chrysalides funèbres,  
Frémissant doucement dans les lourdes ténèbres,  
Qui dégagent leur aile et prennent leur essor,  
Teintés d'azur, glacés de rose, lamés d'or.*

*Voilà le souvenir enivrant qui voltige  
Dans l'air troublé; les yeux se ferment; le Vertige*

*Saisit l'âme vaincue et la pousse à deux mains  
Vers un gouffre obscurci de miasmes humains;*

*Il la terrasse au bord d'un gouffre séculaire,  
Où, Lazare odorant déchirant son suaire,  
Se meut dans son réveil le cadavre spectral  
D'un vieil amour ranci, charmant et sépulcral.*

*Ainsi, quand je serai perdu dans la mémoire  
Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire  
Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,  
Décrépît, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé,*

*Je serai ton cercueil, aimable pestilence !  
Le témoin de ta force et de ta virulence,  
Cher poison préparé par les anges ! Liqueur  
Qui me ronge, ô la vie et la mort de mon cœur !*

A primeira publicação de “*Le Flacon*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 47-48), mesmo que parcial, dá-se em fevereiro de 1856 em São Petesburgo, em uma edição da revista *Otetchestvnenne Zapiski (Os Anais da Pátria)*, atesta Pichois (In: BAUDELAIRE, 1975, p. 921). O editor também aponta que esse texto aparece em 1857 na *Revue française* e na primeira edição d’*As Flores do Mal* e que, embora inserido no ciclo de poemas atribuído num primeiro momento a Mme. Sabatier, é preferível, diante das recorrentes dúvidas a respeito de sua dedicatória, considerá-lo como um dos poemas do ciclo *de l’Amour spirituel*, do Amor espiritual (que contempla o ciclo dedicado a essa figura feminina acrescido de outros três poemas) (In: BAUDELAIRE, 1975, p. 909). Em seu primeiro período de recepção, o frasco de Baudelaire recebe comentários como o de Jules Habans em *Le Figaro*, que ironiza os termos apresentados e aproximados no poema:

Em *le Flacon*, do qual foi necessário, após uma hora de meditações, renunciar sua compreensão, precisei entrever, em um dia dúbio, um armário *aracniano*, contendo um *cadáver spectral* embalsamado em um *amor rancido*. Eu fugi, mas caí sobre o limiar, primeiro o nariz, sobre esse alexandrino seraficamente purulento: “*Je serai ton cercueil, AIMABLE pestilence*”. (HABANS, 30 abr 1857 apud PICHOS In: BAUDELAIRE, 1976, p. 921).<sup>80</sup>

<sup>80</sup> Tradução nossa : “*Ce poème a déconcerté les premiers lecteurs. J. Habans (voir p. 1117) se venge par des sarcasmes de son peu de goût pour l’originalité: ‘Dans Le Flacon, qu’il m’a fallu, après une heure de méditations, renoncer à comprendre, j’ai dû entrevoir, dans un jour douteux, une armoire arachnéenne, contenant un cadavre spectral embaumé dans un amour ranci. J’ai pris la fuite, mas sur le suil je suis tombé, le nez le premier, sur cet alexandrin sérapiquement purulent: Je serai ton cercueil, AIMABLE pestilence !’*”.

O armário aracniano, ou seja, repleto de teias de aranha, não faz parte da edição póstuma d'*As Flores do Mal*, como indica o editor em nota. Esse adjetivo retoma, todavia, a temática das aranhas, recorrente no panorama artístico de Odilon Redon. O termo é substituído em seguida e aparece em 1857 na *Revue française*, como “*poudreuse*”, tornando-se o poeirento e negro armário. Ressaltamos o uso do adjetivo “*noire*” que também remete à estética da primeira fase do intérprete da obra de Baudelaire.

Nos primeiros versos da primeira estrofe de “*Le Flacon*”, descreve-se a propriedade dos perfumes de penetrar qualquer elemento material, inclusive o vidro, afirmação que nos situa no campo da linguagem metafórica, designando a ideia de memória e tempo desenvolvida ao longo de todo o poema, em especial da *mémoire involontaire*, indica Pichois Pichois (In: BAUDELAIRE, 1975, p. 922). Ainda na primeira estrofe, em seus dois versos finais, inicia-se o relato da sucessão de ações que se dão a partir da abertura de determinados objetos, tais como um pequeno cofre proveniente do Oriente (*un coffret venu de l’Orient*), ou um armário dentro de uma casa vazia (“*Ou dans une maison déserte quelque armoire/ Pleine de l’acre odeur des temps, poudreuse et noire*”).

Para ambos os objetos apresentados, faz-se referência ao âmbito sensível: em respeito ao pequeno cofre, descreve-se o ruído incômodo do ranger de sua fechadura, bem como uma espécie de lamento, apresentado por meio da personificação desse objeto (*réchigne en criant*); além disso, apontamos que aliterações do fonema /R/ no verso que descreve o som emitido pela fechadura “*Dont la serrure grince et rechigne en criant*” parecem reproduzir o ruído provocado pela abertura do objeto.

Identifica-se na descrição do armário um dos alicerces de sua temática, o olfato: o acre odor característico do envelhecimento do móvel, o aroma desagradável da passagem do tempo, contribui para a dimensão sensorial do texto. Na segunda metade da segunda estrofe, dá-se continuidade à descrição da abertura desses móveis, da descoberta de seu interior, nos quais o poeta afirma ser possível encontrar um velho frasco, objeto personificado, ao qual é atribuída ação de lembrar o passado (“[...] *un vieux flacon qui se souvient,*”) e a presença de uma alma viva que retorna a algum momento passado por meio do lembrar (“[...] *une âme toute vive qui revient.*”).

No terceiro quarteto, surgem novos elementos que parecem retomar a noção da alma contida no frasco que, até então dormente, liberta-se. Os milhares de pensamentos e as fúnebres crisálidas (estado de pupa de alguns insetos, como as borboletas e

mariposas) que estremeciam em repouso na escuridão, libertam-se e levantam voo com asas tintas nas cores azul, rosa e dourado. Destacamos, novamente, o caráter receptacular, presente nas crisálidas, envoltas por um casulo em seu estado de metamorfose. O movimento de abertura e libertação, seja do aroma, da alma ou dos insetos voadores, é uma constante em “*Le Flacon*”.

As mesmas cores aparecem em diversos outros textos literários de Charles Baudelaire, entretanto, retomamos dois deles, citados no segundo capítulo desse estudo. “*Rêve parisien*” (BAUDELAIRE, 1975, p.101-103), em sua sétima estrofe, com seus lençóis de água azuis e cais róseos e verdes<sup>81</sup> e “*La Chambre double*”, “O quarto duplo”, (BAUDELAIRE, 1975, p. 280-282), que recupera, além das cores (“*bleuâtre*”, azulado; “*rosâtre*”, rosado; “*bleu*”, azul e “*rose*”, rosa) o adjetivo “*teintés*”, “coloridos”; e a característica olfativa, a partir dos odores agradáveis dos perfumes e desagradáveis, do “nauseante bolor” e do tabaco, por exemplo. As temáticas que apontamos manifestam-se ao longo de todo o texto, entretanto, destacamos o seguinte trecho: “Um quarto que parece um devaneio, um quarto verdadeiramente *espiritual*, onde a atmosfera estagnada é levemente tingida de rosa e azul.”<sup>82</sup>. Supomos que as tonalidades em destaque sejam representativas do etéreo e espiritual, do polo do *ideal*, unido pelas *Correspondances* ao material.

A semelhança já apontada por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 921) do verso inicial de “*Le Flacon*” com o primeiro terceto do poema fundamental “*Correspondances*” é acompanhada por um questionamento proposto pelo editor: há uma relação entre essas duas peças d’*As Flores do Mal*? Não identificamos em “*Le Flacon*” o movimento propriamente sinestésico. Entretanto, é possível relacionar, como relatamos no parágrafo anterior, a tonalidade rósea e azulada, o dourado, e os perfumes agradáveis à ascensão, a uma aproximação ao etéreo por meio dos dados do recordar. As correspondências não se dariam aqui de fato, pois a elevação não é irreversível e a transcendência é momentânea. É justamente esse o conflito do *ideal*: a volúpia promove a sensação transitória de arrebatamento que invade o poeta.

Os insetos, quando abandonam seu estado metamórfico, livram-se momentaneamente das trevas e alçam voo num gesto descrito de maneira quase plástica:

---

<sup>81</sup> “*Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,  
Entre des quais roses et verts,  
Pendant des millions de lieues,  
Vers les confins de l'univers:* ”

<sup>82</sup> Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras: “*Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l'atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu*”.

“tingidas” de vivazes e delicadas cores e “incrustadas de ouro”, podem ser tomados como a representação do despertar da alma contida no frasco, que retorna a um momento específico. Aqui, a memória adquire tonalidades vibrantes, opondo-se ao sombrio esquecimento. O quarto quarteto exhibe a reviravolta da doce libertação das crisálidas e da alma presa em seu receptáculo: a sensação de Vertigem, aproximável ao *gouffre baudelairiano*, envolve-a, retornando-a para o abismo de “miasmas humanos”, da sujidade do homem e de sua existência.

Essa alma é derrotada após um breve momento de alcance de seu ideal. É na segunda metade da quinta estrofe que surge a referência a Lázaro, personagem judaico-cristã ressuscitada por Jesus Cristo, que aparece no momento imediato de seu despertar, despindo-se de seu sudário e acordando no mesmo abismo secular. A ressurreição aparece nesse trecho não como a salvação, mas como condenação. Há uma contradição nesse trecho, segundo Pichois (*In: BAUDELAIRE, 1975, p. 922*), que reside no contraste do odor da putrefação de Lázaro com sua correspondência ao elemento do frasco, que contém os perfumes.

Na poética baudelairiana, os oxímoros trazem conceitos opostos que se apresentam por vezes como intercambiáveis. Essa constatação parece-nos mais nítida quando comparamos, por exemplo, o último verso da quarta estrofe “*Vers un gouffre de miasmes humains*” a sua primeira aparição, na *Revue française*: “*Vers un gouffre où l’air est plein de parfums humains*” (essa alteração das edições do poema é indicada em nota por PICHOS *In: BAUDELAIRE, 1975, p. 921*): os perfumes são substituídos posteriormente pelo odor miasmático da decomposição.

No penúltimo quarteto, o trajeto percorrido pela alma envolta pela Vertigem termina e o eu-lírico volta-se para si, para seu próprio destino. Ele assume, novamente, a posição do frasco, objeto esquecido e caracterizado como sujo e desprezível. Na última estrofe, finalmente, ele se dirige a um interlocutor, à “amável pestilência”, ao “caro veneno preparado pelos anjos”, termos normalmente dicotômicos em outros contextos são novamente aproximados.

Considerando a necessidade de ler a obra do poeta moderno de modo contínuo, situamos “*Le Flacon*” como introdutor de “*Le Poison*” que se segue no livro, como uma referência ao conteúdo do receptáculo. O substantivo “*poison*” em “*Cher poison préparé par les anges !*”, afirma Pichois (*In: BAUDELAIRE, 1975, p. 922*) solicita o poema seguinte. Além disso, o mesmo movimento tremulante das asas das borboletas, identificado nos versos interpretados por Redon, aparece relacionado à alma do poeta

em “*Le Poison*”: “De teu verde olhar perverso, Laguna onde minha alma se mira ao inverso...”<sup>83</sup>. O veneno brota dos olhos verdes da interlocutora do poema, comparados a lagos, uma referência a Marie Daubrun, a quem pertence o ciclo seguinte d’*As Flores do Mal*. A alma vê-se refletida no olhar da figura feminina, tremulante. Baudelaire utiliza na língua francesa, o verbo “*trembler*”, “tremular”, não recuperado em sua tradução para o português, um sinônimo de “*frémir*”, também presente em “*Le Flaçon*”.

Além disso, no último quinteto de “*Le Poison*”, o autor retoma a temática do esquecimento:

Nada disso se iguala ao prodígio sombrio  
Da tua saliva forte,  
Que a alma me impele ao esquecimento num transporte,  
E, carreando o desvario,  
Desfalecida a arrasta até os umbrais da morte!<sup>84</sup>

Traduzido como “desvario” por Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 225), “*le vertige*”, a vertigem, aparece no penúltimo verso de “*Le Poison*”. Dessa vez, grafado com letra minúscula, mas recuperando a temática do abismo, na qual nos aprofundaremos mais no subcapítulo 4.6 “*Le Gouffre*”.

O poema encontra-se na seção *Spleen et Idéal* de *Les Fleurs du mal*. Reconhecemos a oposição entre esses dois conceitos ao longo dos versos da peça de número XLVIII. Na descrição inicial, anterior ao olhar do eu-lírico em direção a si próprio, somos introduzidos ao *spleen* baudelairiano, à angústia do esquecimento, ao aprisionamento da alma na obscuridade do cofre ou do poeirento armário, representativos, em nossa interpretação, do sufocamento enfrentado pelo sujeito moderno dentro de sua própria condição de testemunha da modernidade. Não podemos deixar de mencionar que o sentimento de abandono se relaciona àquele vivenciado pelo eu-poético em relação à figura de Deus, expandido na parte posterior do livro, *Révolte*.

A estrutura formal de “*Le Flaçon*” apresenta um esquema de rimas perfeitas externas e emparelhadas. Baudelaire apresenta, ainda, um segundo esquema, no qual há

---

<sup>83</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 223): “*De tes yeux, de tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l’envers...*”.

<sup>84</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 225):

“*Tout cela ne vaut pas le terrible prodige  
De ta salive qui mord,  
Qui plonge dans l’oubli mon âme sans remords,  
Et, charriant le vertige,  
La roule défailante aux rives de la mort !*”

a equivalência sonora entre palavras paroxítonas e oxítonas. Os versos do poema são dodecassílabos em sua totalidade e cada um deles pode, dessa forma, ser dividido em dois hemistíquios. “*Le Flacon*”, além de seu enriquecedor esquema rítmico, conta com a alteração da cadência de seus versos que parece se modificar significativamente em momentos particulares.

Ressaltamos a presença em todo o poema do som consonantal /r/, vibrante e de articulação velar. Acreditamos que a reincidência dessa sonoridade em todos os versos de “*Le Flacon*” possa produzir um efeito de vibração que compõe um poema que parece tremular, tal como as asas das borboletas que aguardam o momento exato para alçarem voo. É justamente em “*Voilà le souvenir enivrant qui voltige*”, que identificamos a aliteração mais frequente do fonema fricativo /v/, que culmina com o substantivo “*le Vertige*”, grafado com inicial maiúscula, ao final do verso seguinte. Supomos que a reprodução repetitiva desse segundo fonema possa ser oriunda de uma tentativa de reproduzir o movimento descrito no verso, das lembranças que volteiam e que tem seu ápice na própria sensação vertiginosa, apresentada ao final das repetições. A vibração do poema parece, por um breve momento, transformar-se em sinuosidade.

Na interpretação do poema “*Le Flacon*”, vê-se uma figura feminina em primeiro plano. Destoante das representações de humanos e humanoides nos *Noirs*, ela possui traços delicados, olhos pequenos e amendoados, nariz longo e fino e face longilínea. Suas feições relembram a de muitas das “*femmes voilées*”, as mulheres veladas, que marcam a segunda fase de produção artística do pintor. A figura torna-se central na imagem, pois, o rosto humano normalmente possui peso visual considerável (Nodelman, 1988, p. 101). Descentralizada, ao ocupar quase que totalmente a metade esquerda da obra, a personagem retratada tem os joelhos flexionados, o tronco voltado para frente (porção direita da obra) e a face, em contrapartida, voltada para trás (porção esquerda da obra). Atentemo-nos ao meio perfil de sua face, bem como ao fato de que seu corpo não se encontra totalmente voltado para o lado direito da gravura.

Nesse caso, a sensação de movimento da obra torna-se ainda mais evidente se comparada àquela que analisamos na parte anterior desse capítulo: há nessa prancha mais elementos que direcionam a tensão imagética para a percepção de uma movimentação progressiva, como, por exemplo, os ombros, tronco e joelhos voltados para a direita. Além disso, apontamos para a existência de uma força perceptual propulsora de um movimento de torção, espiralado: enquanto partes do corpo da personagem se voltam para um lado, cabeça e mãos apontam para a direção oposta; os

braços, em torno do tronco, parecem reforçar o mesmo impulso circular.

O movimento helicoidal observado faz-se presente também por meio das metáforas visuais apresentadas por Redon: emergem da própria figura feminina delicados traços arredondados e espiralados, que, em nossa leitura, poderiam emular as partículas de um perfume que se dissipa pelo ar. Identificamos em nossa leitura da imagem uma correspondência homológica com a sinuosidade presente em “*Voilà le souvenir enivrant qui voltige/ Dans l’air trouble; les yeux se ferment; le Vertige*”. A predominância das tonalidades claras e pouco saturadas corrobora para a característica vaporosa e leve da cena.

Essa personagem aparenta desintegrar-se à medida que escapa do frasco, sugestão visual que pode ser apreendida, em nossa hipótese, por meio dos jogos de luz e sombra: a cintura da personagem possui um duplo contorno, o primeiro, mais claro e que delimita uma configuração mais ampla de sua silhueta; o outro, mais escuro, que revela um afunilamento dessa porção do corpo. Para mais, atentemo-nos a seus joelhos: um deles, em tons mais escuros, parece mais sólido, ainda não dissoluto, enquanto o outro aparenta já ter se fragmentado, transicionado pelos estados da matéria e ter se dissolvido pelos ares.

A duplicata das partes do corpo dentro do frasco acontece ao longo de toda a figura. À medida que as silhuetas retratadas realizam o movimento helicoidal, elas podem representar, acreditamos, um estado anterior da constituição da personagem. Apesar de sua simplicidade e de sua aparente despreensão dos traços, que fornece à gravura um aspecto de rascunho, em nossa interpretação, ela recupera o cerne das temáticas deste poema que julgamos centrais: a passagem do tempo, a fugacidade e o despertar da *mémoire involontaire*.

O modo ilustrativo utilizado, denominado *contínuo* a partir da classificação de Weitzmann (1947), propicia que estabeleçamos em nossa análise uma equivalência homológica à temática temporal tecida ao longo do poema. Redon reproduz a mesma personagem diversas vezes, em diferentes posições/estados dentro de um mesmo espaço, apresentando a dissociação da personagem no ambiente. As proporções da prancha, de aproximadamente 4:3, são alongadas, na forma de um retângulo de orientação longitudinal, e podem contribuir à sensação de evasão e de elevação.

O aspecto de croqui da interpretação de “*O frasco*”, que se percebe do mesmo modo na interpretação do poema analisada no subcapítulo anterior, permite que solicitemos o próprio Baudelaire em sua crítica de arte, no texto referente ao *Salon de*

1846, no qual ele eleva alguns gêneros picturais específicos em detrimento da rapidez de sua feitura, de modo tal a se permitirem experimentar a improvisação. O esboço, realizado pelo pintor Jean Auguste Dominique Ingres, é elogiado por sua brevidade e simplicidade:

Sr. Ingres desenha admiravelmente bem e desenha rápido. Em seus *croquis* ele faz naturalmente o ideal; seu desenho, normalmente pouco denso, não contém muitos traços; mas cada um deles promove um contorno importante. Veja ao lado os desenhos de todos esses operários em pintura, – frequentemente seus alunos; — eles trazem, antes de tudo, as minúcias, e é por isso que encantam o vulgar, do qual o olhar em todos os gêneros abre-se apenas para aquilo que é pequeno. (BAUDELAIRE, 1976, p. 459).<sup>85</sup>

Diferentemente de Odilon Redon, Ingres enquadra-se no Neoclassicismo e Romantismo. No entanto, lançamos mão desse trecho que enfatiza o traço congruente entre os dois artistas: o aspecto de esboço de parte de suas respectivas produções gráficas que, em nossa leitura, pode aproximar o Príncipe dos Sonhos a Baudelaire. Essa característica plástica só foi possível a partir da adoção de materiais como o carvão artístico, “material leve que com um sopro se levanta,” e que permitiu “a rapidez de uma gestação propícia à expressão dócil e fácil do sentimento”, afirma Redon (2011a, p. 138)<sup>86</sup> em 1913 a respeito de uma exposição destinada a suas gravuras. A rapidez das criações se faz importante ao autor de *Les Fleurs du mal*, porque permite que as impressões imaginativas, relativas ao onirismo, sejam registradas com maior precisão para, em seguida, serem apropriadas e moldadas pelo artista, revela o autor em sua crítica referente ao *Salon de 1859* (BAUDELAIRE, 1976, p. 645).

A personagem da interpretação de Redon que acabamos de descrever, muito embora central, não representa o único elemento relevante para nossa análise. O pedestal onde o frasco está apoiado, por sua vez, deve ser considerado. Ele apresenta a tonalidade consideravelmente mais escura de toda obra, o que pode torná-lo um objeto de peso visual inferior, e que pode ter sua presença ofuscada com a inserção de outros elementos de peso visual maior individualmente, e em maior quantidade: o corpo da figura feminina e suas inúmeras formas reproduzidas ao longo da interpretação e o frasco, uma espécie fina redoma, cuja constituição relembra o formato de uma taça, da

---

<sup>85</sup> Tradução nossa: “*M. Ingres dessine admirablement bien, et il dessine vite. Dans ses croquis il fait naturellement de l’idéal ; son dessin, souvent peu chargé, ne contient pas beaucoup de traits ; mais chacun rend un contour important. Voyez à côté les dessins de tous ces ouvriers en peintures, – souvent ses élèves ; – ils rendent d’abord les minuties, et c’est pour cela qu’ils enchantent le vulgaire, dont l’œil dans tous les genres ne s’ouvre que pour ce qui est petit.*”.

<sup>86</sup> Tradução nossa: “*Le fusain, matière légère qu’un souffle soulève, m’a permis la rapidité d’une gestation propice à l’expression docile et facile du sentiment.*”.

qual a personagem é liberta. Esse elemento, unido aos outros aspectos da prancha, relembra ainda, como aponta Destrée (1891, p. 57), um fontanário, erguido por volutas vaporosas.

Parece-nos que o pintor se aproxima do momento referente ao ato de lembrar em sua interpretação, da transitória evasão que propicia a sensação inebriante. Não se trata, sugerimos, simplesmente da literal retomada do sentimento amoroso de “um velho amor, rançoso e sepulcral”, mas da manifestação de uma perturbação da alma vinculada, talvez, ao *spleen*, oriunda da apresentação do ato de lembrar a partir da perspectiva do amor espiritual:

Se for preciso traduzir: do mesmo modo que o perfume de um velho amor contido em um frasco faz perturbar a alma (proposição geral), de mesma (aplicação), eu (frasco-poeta-livro) farei perturbar a memória dos homens com a lembrança (perfume-pestilência-veneno) de seu amor (amável, caro). Em termos mais e demasiado simples, o perfume é ao frasco o que o amor é ao poeta. (PICHOS In: BAUDELAIRE, 1975, p. 921).<sup>87</sup>

Deturpadas, as imagens daquilo que nos é palpável, do sentimento amoroso, por exemplo, travestem a angústia tão descrita na modernidade de Baudelaire: “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens, - não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito de não familiar, torna-os estranhos, deforma-os.” (FRIEDRICH, 1978, p.16).

O terceiro e quarto versos da segunda estrofe foram os escolhidos por Redon como legenda de sua interpretação. O trecho “*Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, D'où jaillit toute vive une âme qui revient*” coincidente com a personificação do frasco, receptáculo de uma alma que lembra, ação apresentada a partir do verbo “*se souvenir*”, “lembrar-se”. Acreditamos que, mesmo diante da casualidade da seleção do trecho, ele possa, além de influenciar as leituras dos observadores, reforçar nossas considerações de que o artista retrata o preciso instante do ato de lembrar e, por conseguinte, da breve sensação provocada por ele. A figura feminina contida no frasco de Redon pode ser ligada, em nossa leitura, ao espiritual que constitui a temática do poema.

Ao longo de nosso estudo, formulamos hipóteses para a escolha dos poemas interpretados (seja ela uma medida tomada anterior ou posteriormente à constituição do

---

<sup>87</sup> Tradução nossa: “*S’il faut traduire: de même que le parfum d’un vieil amour contenu dans un flacon fait chavirer l’âme (proposition générale), de même (application) je (flacon-poète-livre) ferai chavirer la mémoire des hommes avec le souvenir (parfum-pestilence-poison) de ton amour (aimable, cher). Em termes plus et trop simples, le parfum est au flacon ce que l’amour est au poète.*”

álbum, reiteramos), de modo a aproximar as estéticas dos dois artistas. Em vista disso, apontamos que na lírica de Redon, o olfato e os perfumes estão igualmente conectados à memória:

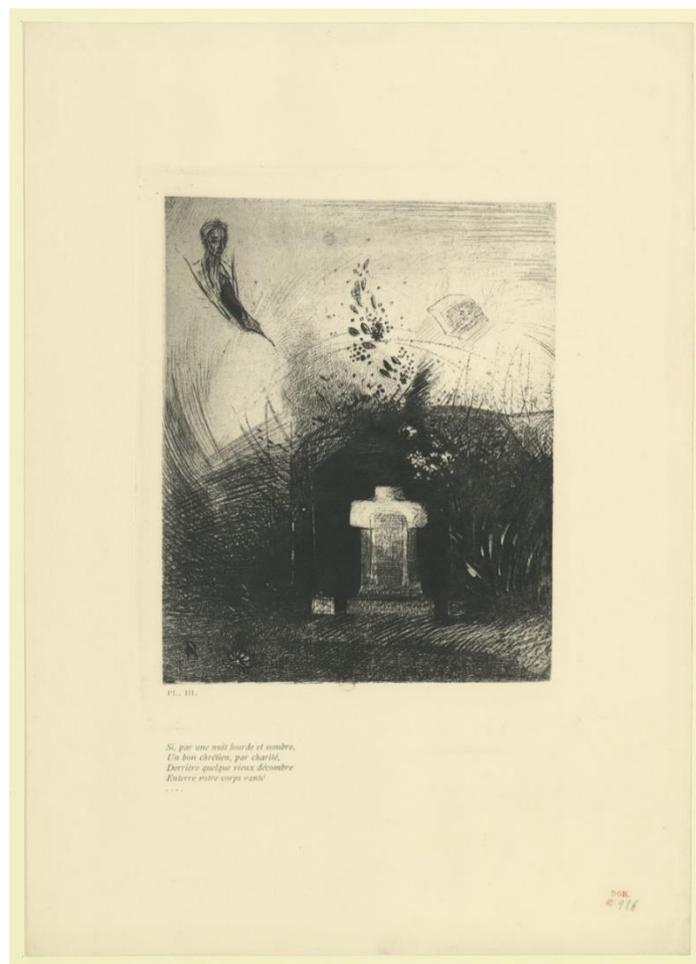
Se forem, pois, os perfumes suaves e fragrantes que despertam em meu espírito mil regressos de minha pátria, se esse sentido [é] tão orgulhoso e tão aguçado em nós Orientais, que somos os iniciados dessas doces volúpias das quais a duração nada deve às outras volúpias tão curtas e por vezes amargas, ele nos garante também a possibilidade de ver mais profundamente a consciência humana, como se o corpo fosse de cristal. Por vezes mais penetrante que a visão, ele pode tudo ver, tudo compreender, tudo aprofundar e tudo analisar.<sup>88</sup> (REDON, 2011c, p.76-77).

Nesse excerto de “*Le Fakir*”, a visão que, como se sabe, é o sentido central para Redon, parece ser surpassada pelo olfato. Com base na descrição apresentada pela personagem, a esfera olfativa permite o acesso a cantos obscuros da mente humana, tão interessantes para o pintor em seu trabalho com o onírico e inconsciente. Diante disso, sugerimos a possibilidade de uma correlação entre o paralelo traçado nesse trecho e a parêntese formada pelos aromas e a *mémoire involontaire* em Baudelaire. “O corpo de cristal” simetriza-se à porosidade da matéria aos “fortes perfumes”, não em seu sentido literal, mas ao momento em que a mente cede acesso às memórias ocultas. A volúpia, de curta duração, provocada pelos perfumes, que transportam o narrador a sua saudosa pátria em “*Le Fakir*”, pode reforçar a leitura que apresentamos, a de que a dimensão sensorial e olfativa possa ser um dos fios condutores que aproximam as estéticas do poeta e do pintor. De antemão, apresentamos a interpretação de “*Le Flacon*” como a que apresenta correspondências mais evidentes com o poema. Talvez essa gravura seja, diante de todas as obras constituintes do álbum *Les Fleurs du Mal* (1890), a “tradução” apresentada, se assim podemos denominá-la, mais bem sucedida.

---

<sup>88</sup> Tradução nossa: “*Car s’il est des parfums suaves et embaumés qui réveillent en mon esprit mille retours de ma patrie, si ce sens [est] si fier et si délié chez nous Orientaux, qui sommes les initiés des ces voluptés douces dont la durée n’a rien à envier aux autres voluptés si courtes et quelquefois amères, il nous assure aussi la possibilité de voir au plus profond de la conscience humaine, comme si le corps était de cristal. Plus perçant quelquefois que la vue, il peut tout voir, tout comprendre, tout approfondir et tout analyser.*”.

#### 4.4 “Sépulture”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 17 – REDON, O. *Si par une nuit lourde et sombre, /Un bon chrétien, par charité, /Derrière quelque vieux décombe/ Enterre votre corps vanté.* Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 23,2 cm x 18,3 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2WaRa5i>. Acesso em: 10 out. 2019.

Tabela 3 – "Sépulture"

*Si par une nuit lourde et sombre  
Un bon chrétien, par charité,  
Derrière quelque vieux décombe  
Enterre votre corps vanté,*

*À l'heure où les chastes étoiles  
Ferment leurs yeux appesantis,  
L'araignée y fera ses toiles,  
Et la vipère ses petits ;*

*Vous entendrez toute l'année  
Sur votre tête condamnée  
Les cris lamentables des loups*

*Et des sorcières faméliques  
Les ébats des vieillards lubriques  
Et les complots des noirs filous.*

O poema seguinte na ordem da publicação das interpretações de Odilon Redon é “*Sépulture*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 69). Inscrito na seção *Spleen et Idéal*, o texto é intitulado inicialmente, no ano de 1857, “*Sépulcre*”, ou “Sepulcro”, e perde em sua nova versão o traço religioso contido na palavra “*sépulcre*”: por elipse, uma alusão ao Santo Sepulcro, o túmulo de Jesus Cristo em Jerusalém. A temática religiosa faz-se presente já no segundo verso e justificaria nossa interpretação do título inicial do soneto. Se no segundo poema selecionado por Redon temos o elemento do frasco como uma metáfora para a descrição do percurso da alma em seu trajeto até o breve respiro do *ideal*, em *Sépulture*, deparamo-nos com a descrição do sentimento de *spleen* e da mortalidade a ele conectada. Em 1868, surge outro título, “*Sépulture d’un poète maudit*”<sup>89</sup>, que pode nos motivar a crer que a cena descrita trata da morte do poeta.

Em seu verso inicial, o texto já é ambientado por um cenário noturno descrito como “*lourd et sombre*”, esse primeiro adjetivo é igualmente utilizado por Baudelaire no poema anterior para descrever as trevas que abrigavam as crisálidas dormentes que despertam docemente, mas, em poucos instantes, já se veem aprisionadas. É nesse cenário, semelhante ao limbo da sensação de abandono de “*Le Flacon*”, que o autor evoca a cruel imagem de um negligente funeral: “*Un bon chrétien, par charité,/Derrière quelque vieux décombre/Enterre votre corps vanté,*”. O bom cristão, num ato caridoso, enterra o corpo vanglorioso em um escombros qualquer; o cadáver, já profano, o que é indicado pelo adjetivo “*vanté*”, é mais uma vez profanado pelo descuido de sua cerimônia fúnebre.

O grande entrave do poema gira em torno desse adjetivo, que coloca em xeque a identidade do corpo e da alma apresentados nos versos. Seria o túmulo de um poeta ou de uma bela mulher, como aponta A. Adam (*In*: BAUDELAIRE, 1961, p. 359), profana, acrescentamos, por sua vaidade? Com o objetivo de elucidar essa questão, solicitamos as considerações apontadas Walter Benjamin em *Um lírico no auge do capitalismo* (2018, p. 144 e 158): a figura feminina no século XIX ganha novos contornos; na prostituição das metrópoles, por exemplo, ela se apresenta como artigo de massa, num disfarce à sua expressão individual, esconde-se sob a maquiagem em detrimento de sua profissão.

Estender-se-ia o mesmo raciocínio para a mulher cuja beleza e os artifícios atraem aos olhares alheios? Ou poderíamos aproximar nossa interpretação à de Jacques

---

<sup>89</sup> Os diferentes títulos apresentados a cada edição do poema são indicados por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 966).

Crépet (*In*: BAUDELAIRE, 1968), que estreita os versos baudelairianos aos inúmeros textos de Voltaire, que descrevem sua indignação diante das mazelas sofridas pelos corpos das atrizes atingidas pela fatalidade, como se vê em um trecho da Epístola da obra dramática *Zaïre*:

E que o Sr. de Laubinière  
 Levou à noite por caridade  
 Este corpo outrora tão vanglorioso  
 Em uma velha carruagem empacotado  
 Às margens de nosso rio<sup>90</sup>

É bastante nítido o intertexto entre os versos de Baudelaire e os de Voltaire em *Zaïre*. Se no primeiro temos um negligente e, entretanto, caridoso funeral de um corpo vanglorioso, no segundo, o cadáver também repleto de vaidade é generosamente jogado nas águas de um rio. De todo modo, restam as múltiplas interpretações da origem da dedicatória desse poema. O que permanece constante é a angústia da morte, o profano e a temática do pecado original. Do cristão, ao corpo inflado de vaidade, todos são acometidos por este último.

Na segunda estrofe, as estrelas que pertencem à sombria noite do sepultamento descrito são personificadas, com “olhos pesados”, até o momento em que adormecem, tornando a noite mais obscura. Tal como o eu-poético de *Zaïre*, elas cerram as pálpebras. O túmulo é, em seguida, ocupado por uma série de animais: a aranha produz suas teias, enquanto a víbora se aloja e abriga sua prole. Estes animais, que evocam o terror e, no caso da serpente, apresentam referências ao pecado, fazem parte do bestiário de Odilon Redon em seu primeiro momento artístico.

A aproximação de uma série de elementos sinistros e tenebrosos instaura o choque na leitura. Essa experiência intensifica-se em seguida: além do ruidoso ambiente da sepultura, outras almas duplamente corrompidas pelo pecado (por sua condição humana e seu desvio moral) são apresentadas: identificam-se os gritos das feiticeiras macilentas, os gemidos dos velhos lascivos e o complô dos criminosos. A vaidade, a luxúria, os valores desonestos e o satanismo, povoam a sepultura descrita. Em “*Sépulture*”, o poeta descreve detalhadamente a sensação de sufocamento e tormento *post mortem*. A morte, dual como tantas outras noções baudelairianas, pode inspirar ora

---

<sup>90</sup> Tradução nossa:

“*Et que M. de Laubinière  
 Porta la nuit par charité  
 Ce corps autrefois si vanté  
 Dans un vieux fiacre empaqueté  
 Vers le bord de notre rivière*”.

a esperança e alívio, de modo a funcionar como uma tentação, ora a quebra de expectativa, que culmina com o brutal destino.

O poema “*Sépulture*”, que totaliza quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos, possui a estrutura de soneto. O esquema de rimas apresentado conta com rimas alternadas, externas e predominantemente ricas. Esses versos baudelairianos também contam com um esquema regular no que concerne a alternância entre rimas femininas e masculinas. Todos os versos possuem a métrica igualmente regular de oito sílabas poéticas. A aliteração do fonema vibrante e velar /R/ ao longo de toda a obra promove, em nossa hipótese, uma reprodução dos ensurdecidores e desconcertantes ruídos que pululam o túmulo do interlocutor do poema. Apontamos, inclusive, para uma recorrência dessa aliteração nos dois poemas anteriores selecionados por Odilon Redon e analisados no presente estudo.

A serpente citada no poema também aparece em uma ilustração de Redon, *Serpent, auréole* (1890) (Figura 18). Curiosamente, em congruência com a presença das feiticeiras no poema, esta prancha, atualmente no Museu Van Gogh, em Amsterdã, e também reproduzida em outra tiragem de dimensões diferentes no Departamento de gravuras e fotografia da Biblioteca Nacional Francesa, foi exposta no ano de 2014 no British Museum, em uma mostra intitulada *Witches and Wicked Bodies, Bruxas e corpos perversos*, dedicada à representação de bruxas e bruxaria desde o Renascimento até o século XIX. Obras de diversos artistas, como Goya e Delacroix, contemplados pela crítica de arte de Baudelaire, também foram expostas.

Essa gravura exhibe uma mulher de expressão melancólica, sobre um pedestal, com o corpo envolto por uma serpente. Supomos, diante do contexto de sua exposição e dos aspectos gerais da imagem, que ela representaria uma bruxa em uma cena ambígua: o pedestal teria duas funções, a de mostrar a figura como uma santa, afinal, a extremidade da cauda da serpente forma uma auréola no topo de sua cabeça; e a de expô-la em frente a uma multidão para a conclusão de sua sentença de morte, como se fazia com as acusadas de bruxaria no período de intensa perseguição religiosa, de ápice por volta dos séculos XVI e XVIII. Muito embora a silhueta do réptil recubra o torso da personagem, identifica-se uma proeminência em sua região abdominal, sobre a qual ela apoia as mãos. Sugerimos a hipótese da representação da gravidez e da forte imagem da grávida profana, corrompida e condenada por seus pecados. A serpente, símbolo do pecado original e que rodeia o corpo da mulher retratada, poderia ser vista igualmente

como uma representação do pecado vinculado à prática de feitiçaria. Há em *Serpent, auréole* duas imagens trazidas em “*Sépulture*”, a do réptil e das bruxas.



Figura 18 – REDON, O. *Serpent, auréole*. 1890. 1 litografia em preto sobre *Chine* aplicada sobre velino, 57,2 cm x 39,6 cm. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0881N1996>. Acesso em: 10 out. 2019.

A aranha, como previamente apresentado, é bastante relevante e frequente no bestiário de Redon. *L'araignée qui pleure* (1881), Redon traz a imagem de uma aranha com traços humanos que chora e que, curiosamente, possui nove patas; *Araignée* (1887) retrata o aracnídeo com dez patas, um largo sorriso e traços próximos aos do ser humano. Embora não tenhamos encontrado registro no site do Museu D'Orsay, indicado pelas escassas fontes como a verdadeira localização desta obra, *Tête d'araignée dans un corps d'araignée* também foi realizada por Odilon Redon, em data desconhecida.

Na interpretação de Odilon Redon para “*Sépulture*” (Figura 17), identificamos no canto superior esquerdo da gravura, em primeiro plano, uma figura de aparência feminina e espectral. Ao centro, na porção inferior da imagem, vê-se igualmente em primeiro plano uma sepultura em forma de cruz. Ainda no mesmo plano, é possível identificar algumas flores e folhas que emergem do túmulo, em sua parte superior. Em segundo plano, na fração superior direita, identificamos um elemento indistinto, a respeito do qual faremos suposições e considerações nos parágrafos finais dessa análise.

Apesar de não retratada com grandes e arredondados olhos abertos, a personagem fantasmagórica aproxima-se um pouco mais, se comparada à delicada

figura de “*Le Flacon*”, às faces que permeiam a estética do artista, de nariz proeminente e órbitas oculares arredondadas. Seu rosto tem aspecto cadavérico, encovado, com as maçãs do rosto ressaltadas; os cabelos são cobertos por uma espécie de lenço, turbante ou touca, em nossa leitura. Seu colo descarnado afunila-se em uma massa negra – propiciando a ela feitiço espectral – que traz a impressão de uma cavidade aberta e escura na região do abdômen, que se afila mais ainda na continuidade do torso, na forma de uma ponta. Acreditamos que esse aspecto pontiagudo possa fortalecer a conexão entre a personagem e o túmulo, de modo a funcionar como um eixo que aponta e direciona a tensão imagética entre esses dois elementos.

O uso da luz e sombra, a posição de centralidade do túmulo em primeiro plano, bem como as forças perceptuais que atuam na imagem, por meio do mecanismo das setas ou eixos já descrito, podem contribuir em conjunto para o enfoque dado à sepultura na prancha. O jazigo, em forma de cruz, destaca-se do restante da obra por sua tonalidade bastante mais clara do que os outros elementos constituintes da cena, matiz que pode acrescer a seu peso visual. Em torno dele, vê-se uma espécie de arco romano, de pouco destaque, sobre o qual há um ramalhete de flores. Do topo do arco emergem pequenas folhas em formato de lança e minúsculas esferas. A partir da metáfora visual criada por Redon, com traços finos em torno da cripta, em múltiplas direções, cria-se um cenário ventoso ou tempestuoso.

Mencionamos anteriormente a presença de um elemento impreciso, a respeito do qual será possível formular algumas hipóteses. Em um primeiro momento, investigamos a viabilidade da representação de mais uma personagem espectral na obra o que, muito rapidamente nos pareceu improvável, diante de seu formato cúbico, bastante divergente da reprodução do fantasmagórico nos *Noirs*. Por conseguinte, baseando-nos no panorama artístico de Odilon Redon, chegamos a novas considerações. Tomemos como exemplo a Figura 19 a seguir. Nela, um cubo flutuante no espaço, circundado por sombras e figuras esféricas, tem no centro de uma de suas faces um olho aberto e arredondado. Poderíamos supor que a figura na interpretação de “*Sépulture*” consiste em uma construção semelhante, tomando o elemento apresentado em *Le Cube* como representativo de uma metonímia do que se identificaria na interpretação para os versos de Baudelaire.

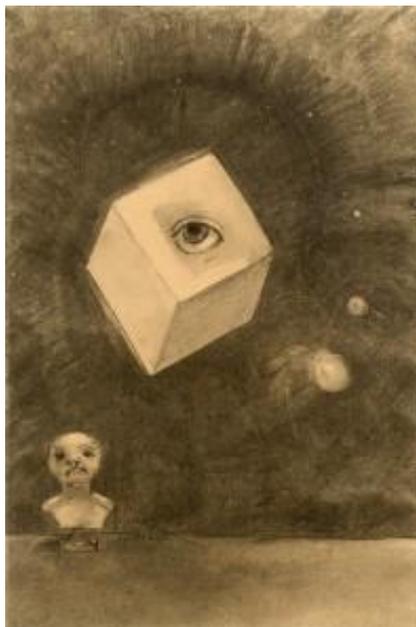


Figura 19 – REDON, O. *Le Cube*. 1880. Carvão artístico sobre papel, 43 cm x 29 cm. Disponível em: <https://bit.ly/34aAYDj>. Acesso em: 10 out. 2019.

Outra leitura é a de uma “janela” que daria acesso ao interior da obra: de algum modo, o autor colocar-se-ia na imagem, numa espécie de autorretrato flutuante sobre o túmulo, que transita pelo Surrealismo, como muitos aspectos de sua obra. Justificamos essa suposição com base no capítulo “*Le Miroir*” ou “O Espelho” do conto “O Fakir” de Redon. Nele, o autor disserta sobre o olho humano e o sentido da visão, descrevendo-o como a mais importante das faculdades, por meio da qual ele busca enxergar a solução do silencioso enigma que se encontra além do firmamento, além da morte. No mesmo excerto, identificamos um intertexto com o poema “*Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne*”, a personagem contempla a abóboda celeste:

Tenho aqui dois olhos para ver, e para ver bem; e no universo que passa por mim, nada vejo. Olho com frequência para cima ao longo do curso de minhas vigílias, no fundo do firmamento, com o desejo que possuo de ver além desta abóboda sublime que me ilumina, e permaneço vencido pelo impenetrável segredo que me aflige. A visão é, no entanto, o mais puro, o mais etéreo de nossos sentidos. Por meio dela, a Natureza me revela mais ainda sua magnificência do que se eu a escutasse. O maior interesse real é ainda sobre a terra, no próprio homem, em sua essência bizarra, divina e mortal, que nos revela verdadeiros abismos à medida que a olhamos. A juventude é ainda mais bela do que essa ciência do homem é convicta; ela se eleva ao menos pelo amor e a ilusão de seus primeiros anos sobre as asas da poesia e do Ideal, sem questionar jamais a esfinge eterna da qual o silêncio nos tortura. E o Fakir continuava a refletir. (REDON, 2011c, p. 75-76).<sup>91</sup>

<sup>91</sup>Tradução nossa: “*J’ai là deux yeux pour voir, et pour bien voir; et dans l’univers qui se déroule en ma présence, je ne vois rien. Je regarde souvent là-haut durant le cours de mes veilles, au fond du firmament, dans le désir que j’ai de voir au-delà de cette voûte sublime qui m’éclaire, et je reste vaincu par*

Conforme já mencionado, a estudiosa Alexandra Strauss (*In: REDON, 2011c*) aponta para o caráter biográfico dos contos do pintor e para sua simetria com sua obra gráfica. De qualquer modo, o fakir, que se observa atentamente em frente ao espelho, reflete sobre a condição humana e revela o intenso desejo de observar aquilo que nos é oculto, que reside além da mortalidade. Sugerimos a possibilidade de que o “retrato” inserido na interpretação possa representar a concretização desse desejo, de vislumbrar o que nos acontece no “além-túmulo” e que, no poema em questão, reside nos tormentos vivenciados pela alma em sua sepultura.

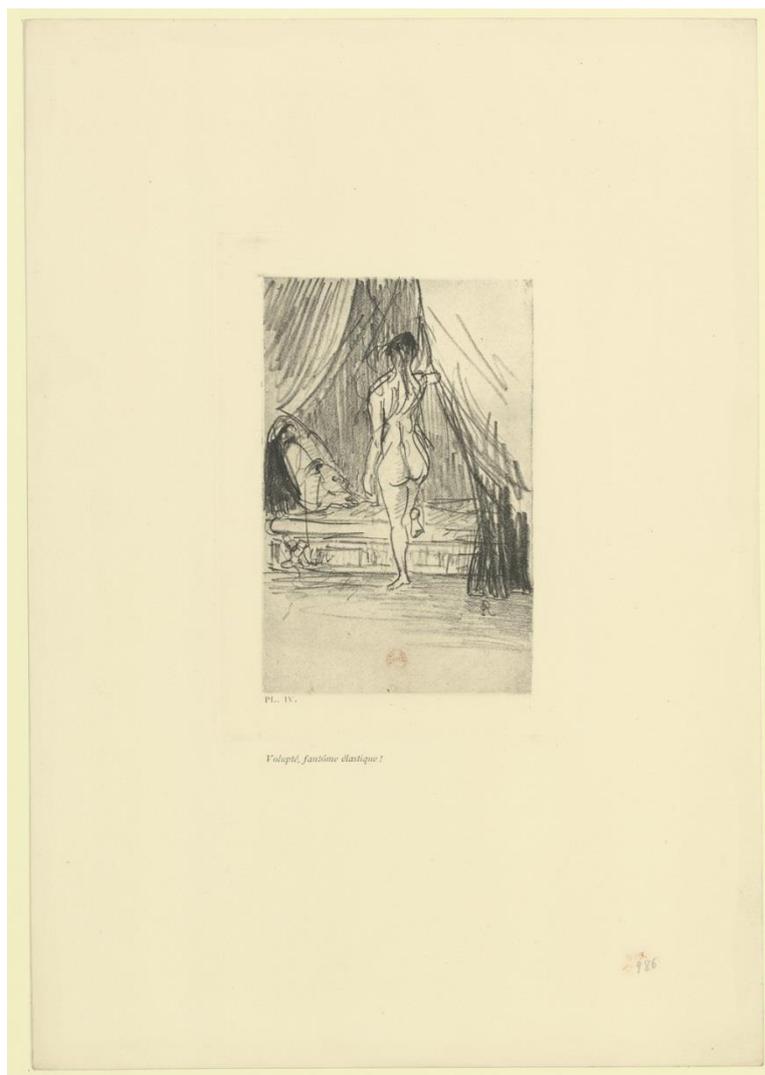
A integralidade da primeira estrofe “*Si par une nuit lourde et sombre/Un bon chrétien, par charité, /Derrière quelque vieux décombe/Enterre votre corps vanté,*” é apresentada na edição do portfólio como legenda. Destacamos os adjetivos “*lourde*” e “*sombre*”, “pesada” e “sombria”, que descrevem a noite, aproximando-se bastante da tradicional ambientação soturna dos *Noirs*. A profanidade do funeral é evidenciada como informação contextual de relevância, afinal, apresenta-se nesse trecho o “*corps vanté*”, o corpo cheio de vaidade.

Em nossa interpretação, concluímos que a prancha de Redon pode ser aproximada da leitura de “*Sépulture*” apresentada por Adam (*In: BAUDELAIRE, 1961, p. 359*), bem como com aquela de Crépet (*In: BAUDELAIRE, 1968*). A figura com traços femininos apresentada pelo artista em posição de destaque, e uma série de pistas que a conectam ao túmulo, talvez, possam influenciar os observadores/leitores a interligar os versos à célebre e vangloriosa atriz, apesar de sua possível relação com a alma do poeta, revelada pelo título anterior. A “touca” que identificamos sobre os cabelos da personagem assemelha-se àquela do pierrô de *La FLEUR DU MARÉCAGE*, comumente utilizada pelos atores como etapa antecedente à colocação de uma peruca e acresceria, supomos, à leitura do poema conectada ao drama de Voltaire em *Zaïre*.

---

*l'impénétrable secret qui m'afflige. La vue est cependant le plus pur, le plus éthéré de nos sens. Par lui la Nature me dévoile encore plus sa magnificence que si je l'écoutais. Le plus grand intérêt réel est encore sur la terre, en l'homme lui-même, en son essence bizarre, divine et mortelle, qui nous découvre de vrais gouffres à mesure que nous la regardons. La jeunesse est encore plus belle que cette science de l'homme n'est sûre ; elle s'élève au moins par l'amour et l'illusion de ses premières années sur les ailes de la poésie et de l'Idéal, sans questionner jamais le sphinx éternel dont le silence nous torture. Et le Fakir s'examinait toujours.”.*

#### 4.5 “La Prière d’un païen”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 20 – REDON, O. *Volupté, fantôme élastique !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,8 cm x 11,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MMYJRb>. Acesso em: 10 out. 2019.

#### Tabela 4 – “La Prière d’un païen”

*Ah ! ne ralentis pas tes flammes;  
Réchauffe mon cœur engourdi,  
Volupté, torture des âmes!  
Diva ! Supplicem exaudî !*

*Déesse dans l'air répandue,  
Flamme dans notre souterrain!  
Exauce une âme morfondue,  
Qui te consacre un chant d'airain.*

*Volupté, sois toujours ma reine !  
Prends le masque d'une sirène  
Fait de chair et de velours,*

*Ou verse-moi tes sommeils lourds  
 Dans le vin informe et mystique,  
 Volupté, fantôme élastique !*

O poema “*La Prière d’ païen*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 139) é publicado pela primeira vez em 15 de setembro de 1861, em uma edição da *Revue européenne*. Sua segunda aparição dá-se menos de um ano depois, em 12 de janeiro de 1862, no periódico literário ilustrado *Le Boulevard*. Ele é adicionado somente à edição póstuma *d’As Flores do Mal*, indica o editor (PICHOS In: BAUDELAIRE, 1975, p. 1105). Sua estrutura é formada por dois quartetos e dois tercetos e comporta o conteúdo de uma prece, onde a volúpia, interlocutora, é a figura idolatrada como uma divindade. O caráter oratório do texto é elucidado por seu título, que aponta para seu cunho ritualístico, voltado a um objeto ou ser não santificado, e pelas súplicas ao longo de vários de seus versos, em especial o último da primeira estrofe: “*Diva! Supplicem exaudi !*”, trecho em latim que pode ser traduzido como “escute minha súplica”. A volúpia é apresentada como “*torture des âmes*” no terceiro verso da primeira parte e, em contrapartida, é descrita como uma piedosa salvadora, cujo acalento é representado pelas chamas e, concluímos, esgotável. Há nesse momento o primeiro indício da dimensão da temporalidade e fugacidade da volúpia.

O segundo quarteto de “*La Prière d’un païen*” aproxima-o de “*Le Flacon*”: como a lembrança que volteia pelo espaço, a volúpia é uma deusa que se difunde pelo ar (“*Déesse dans l’air repandue*”). Nessa estrofe identifica-se, além disso, o par constituído por ascensão e queda: a ascensão simbolizada pelo ar, e a queda presente na descrição da interlocutora como uma chama no subterrâneo (“*Flamme dans notre souterrain*”). Nos dois versos finais, a alma do sujeito lírico é colocada como gélida e autora de um canto brônzeo dedicado à divindade pagã.

Em seu primeiro terceto, o eu-lírico dirige-se à volúpia na súplica para que ela seja sempre sua rainha. Apontamos para o estabelecimento de uma hierarquia, de uma relação de submissão entre os dois polos a partir dos quais se dá a interlocução. A súplica posterior sugere o erotismo, e igualmente as duas facetas das sensações provocadas pela volúpia: tal como a sereia, ela seduz sua presa, traindo-a em seguida, imergindo-a num estado de angústia e desespero que, na mitologia, culmina com a morte da vítima.

Seu traço pérfido e traiçoeiro é reforçado pelo substantivo “*masque*”, “máscara”, em “*masque d’une sirène*” que denuncia seu disfarce. Muito embora esse

poema não apareça no ciclo de Jeanne Duval, a *Vénus noire* de Charles Baudelaire, e tenha sido acrescentado *Às Flores do Mal* em 1868, formulamos a hipótese de sua ligação com a conflituosa relação entre a amante e o poeta. Além do erotismo, vinculado ao amor sensual de Duval, identifica-se uma intensa subordinação do eu-poético a sua musa, traço central do relacionamento em questão.

No penúltimo terceto do poema, a sereia, que dá forma a volúpia, é descrita como “feita de carne e veludo”, substantivos que evocam a conotação sensual do poema e que incitam seu âmbito sensorial, a partir do tátil. À estrofe final, propõe-se que a volúpia atinja essa alma suplicante com seu “sono pesado”, um estado de embriaguez, indicado no segundo verso desse trecho com a referência aos paraísos artificiais, em “vinho informe e místico”. O penúltimo verso dessa peça contém outro aspecto relevante a ser observado, o fenômeno da cacofonia, em “*vin informe*”<sup>92</sup>, que promove uma ruptura do ritmo construído até então.

A pausa provocada pela sonoridade desagradável pode promover destaque à leitura do verso seguinte, o último do poema. Nele, a interlocutora, descrita como um fantasma elástico, ou seja, mutável, é capaz de adquirir múltiplas formas, travestindo-se e camuflando-se em diversas máscaras (nas formas cúbicas da paisagem moderna, na arte ou nos narcóticos, por exemplo, acrescentamos), amplamente trabalhadas ao longo de todas as seções de *As Flores do Mal*. Segundo Pichois (*In: BAUDELAIRE, 1975, p. 1105*), o adjetivo “*mystique*” é considerado por muitos estudiosos uma precaução religiosa. Entretanto, parece-lhe que o termo pode ser tomado apenas como uma tentativa de evasão.

“A eterna Vênus”, afirma Baudelaire em seus diários confessionais (1975, p. 693), “(capricho, histeria, fantasia) é uma das formas sedutoras do Diabo.”<sup>93</sup> e é, em nossa análise, uma das referências, dos intertextos identificáveis na interpretação de Redon, que retrata cenas da Vênus em diversas ocasiões, especialmente em sua segunda fase artística (Figura 21). Ora com inclinação ao carnal e como símbolo da volúpia – como se vê na interpretação aos versos de “A prece de um pagão” – ora com uma inclinação ao etéreo, na chamada *Vênus pudica*, essa construção é uma das diversas peças de temática mitológica produzidas pelo artista.

---

<sup>92</sup> Grifos nossos.

<sup>93</sup> Tradução nossa: “*L'éternelle Vénus (capriche, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du Diable.*”.



Figura 21 – REDON, O. *La naissance de Vénus*. [ca. 1912]. Óleo sobre tela, 143 cm x 62 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79201>. Acesso em: 10 out. 2019.

A interpretação de Odilon Redon para o poema “*La Prière d’un païen*” (Figura 20) tem novamente como personagem central a figura feminina. Em primeiro plano, ao centro da gravura, uma mulher nua move-se em direção a uma cama, com o braço esquerdo estendido e rente ao corpo, afastando com a mão direita o tecido do dossel que entorna a cama. Ela apoia, ainda, seu joelho direito sobre o colchão. No móvel, vê-se em sua extremidade esquerda, uma almofada ou travesseiro que, entretanto, parece-nos semelhante a um rosto masculino de perfil em proporções bastante aumentadas, já descrito por Destrée (1891, p. 58) como “um esgar irônico”.

A prancha referente a “*La Prière d’un païen*”, bem como a sugestão de capa ou frontispício e as gravuras referentes a “*Sépulture*” e “*Je t’adore à l’égale de la voûte nocturne*” foram construídas a partir do que Weitzmann (1947) denomina *método monocênico*. Esse modo ilustrativo consiste na representação de uma só cena, como se o momento retratado fosse capturado por uma câmera fotográfica. O posicionamento corporal da figura feminina a partir desse método é o que traz energia para a interpretação. A obra, como outras que vimos até essa seção de nosso estudo, possui o

mesmo aspecto de rascunho.

O dinamismo da narrativa constrói-se, além disso, a partir do formato vertical da imagem, de proporções alongadas (em torno de 3:2). O contorno das cortinas do dossel tem um formato pontiagudo, semelhante ao de um triângulo isósceles. Apontamos que esse elemento pode funcionar aos observadores como uma espécie de “moldura” que enfatiza os quadris e tronco da personagem, mecanismo apontado por Nodelman (1988) e amplamente utilizado em obras gráficas. O cortinado também é coadjuvante no movimento da cena: “um corredor alongado” é criado com a união dos dois lados superiores dessa forma triangular. Os dois lados iguais do polígono, de maior tamanho do que sua base, podem contribuir para a profundidade da imagem.

Outro aspecto que alonga a cena e promove a sensação de movimento é o emprego do carvão artístico nos efeitos de sombreamento. O chão do cômodo reproduzido na imagem inicia-se no canto inferior esquerdo sem qualquer textura ou coloração oriunda do carvão, o espaço conta apenas com a tonalidade do papel bege utilizado na impressão. Odilon Redon acrescenta, então, um sombreado referente à penumbra da cama e do dossel, que forma outro triângulo, dessa vez, retângulo. A abertura do ângulo de 90° amplia a cena, dando enfoque ao movimento dos quadris e pernas da personagem.

Apontamos em nossa análise para a presença de uma série de formas triangulares que podem, em nossa leitura, moldar a percepção do leitor/observador (Figura 22). Diferentemente do que vimos até então, essa estrutura poligonal não é recorrente dentro da estética da obra do artista, que prioriza as formas circulares. Em nossa análise, apontamos que os triângulos possam ter sido inseridos na obra em virtude do tema e da interpretação pela qual opta Redon. Representativa, em alguns contextos, do feminino, bem como do órgão sexual feminino, essa forma geométrica poderia ser uma referência à mulher, na acepção geral desse substantivo, oculta pelo pintor.

A personagem que, em nossa hipótese, representaria a volúpia é exaltada no poema, e é a única do portfólio *Les Fleurs du Mal* que evoca o amor sensual e carnal e que traz a representação de um corpo feminino curvilíneo em destaque. Muito embora o poema não se refira à mulher, ou a uma mulher especificamente, mesmo que seja possível aproximá-lo ao ciclo de Jeanne Duval, parece-nos que Redon opta por enfatizar o erotismo da silhueta feminina que acreditamos ser próxima da sensualidade da “sereia”, evocada principalmente pelos termos “*flammes*”, “*chair*” e “*velours*”.

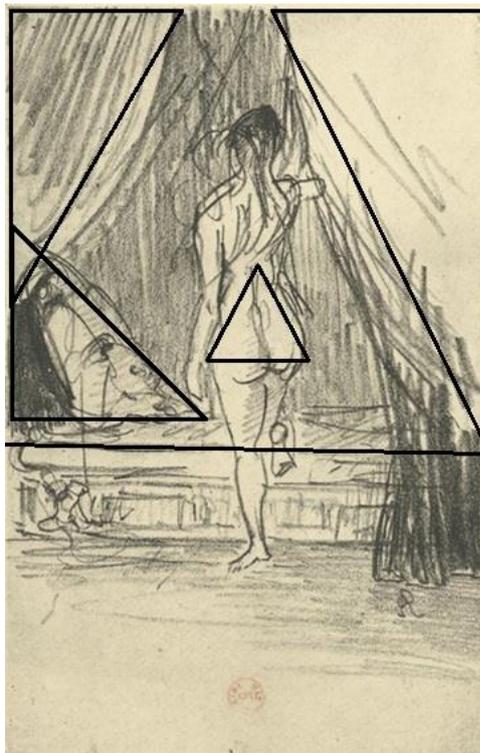


Figura 22 – REDON, O. *Volupté, fantôme élastique !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,8 cm x 11,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MMYJRb>. Acesso em: 10 out. 2019. [Esquemas da autora].

Reforçamos nossa hipótese ao confrontá-la com o trecho selecionado para acompanhar a interpretação no portfólio: “*Volupté, fantôme élastique !*”. O verso final do poema é um dos únicos que apresentam a volúpia em um vocativo, dirigindo-se a ela diretamente. Dá-se, acreditamos, com a seleção desse trecho, destaque a quem é a interlocutora do poema, “*la volupté*”, substantivo feminino, bem como a seu caráter mutável e, por conseguinte, traiçoeiro e atrativo, tal como a convidativa cena recriada pelo pintor.

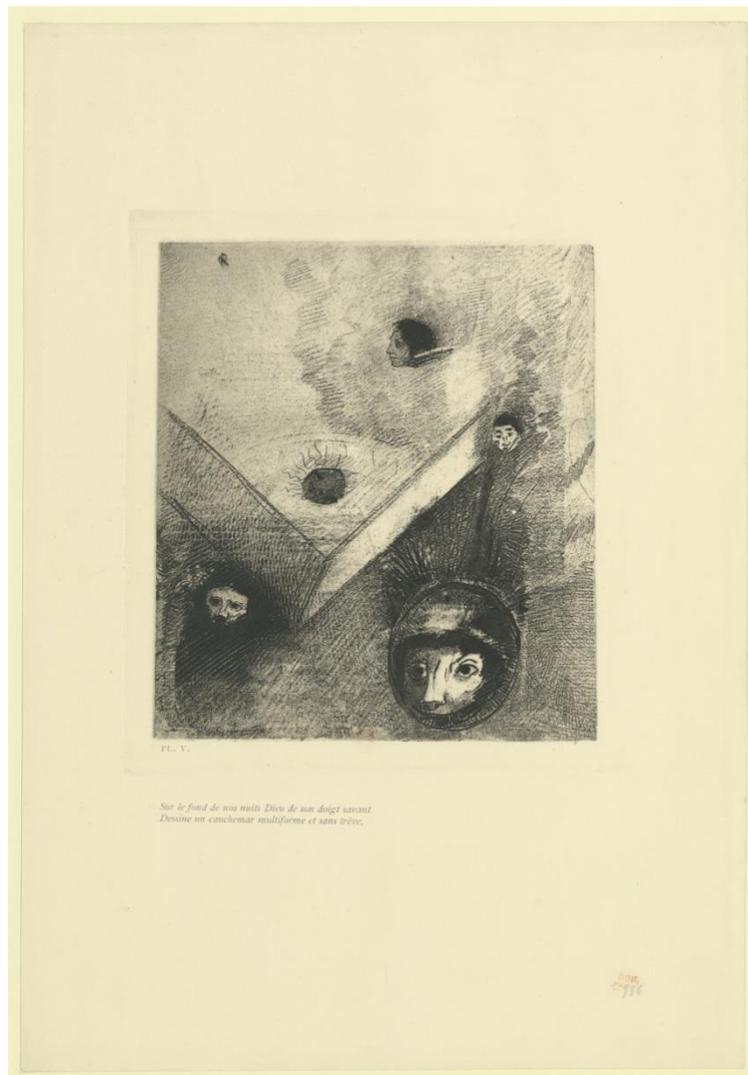
Outro elemento bastante sutil que identificamos esconde-se no canto inferior esquerdo da cama. Numa primeira inspeção da obra, esse detalhe passa por vezes despercebido, como um conjunto emaranhado de traços que se confunde com o entalhe do móvel ou com os drapeados do cortinado. Entretanto, com o auxílio de ferramentas de aproximação da imagem fornecidas pelo website da *Bibliothèque Nationale Française*, foi possível identificar contornos que se assemelham ao de um instrumento musical de cordas. Em nossa leitura, esse objeto aproxima-se de uma lira, amplamente retratada por Redon em suas duas fases plásticas, à companhia da cabeça decepada de Orfeu. Dentre as obras que contemplam essa passagem mitológica, ressaltamos a célebre gravura de capa ou frontispício para o álbum *Dans le rêve* (1879); *Tête d’Orphée* (entre 1840-1916, sem data identificada) e *Orphée* (entre 1900-1905), por

exemplo.

A união dos elementos apresentados por Odilon Redon em conjunto com a intercorrência do tema em seu panorama artístico pode sugerir uma recriação por parte do artista da narrativa mitológica de Orfeu, filho de Apolo, que após perder sua amada, entra em profundo estado de letargia e recusa qualquer contato com outras mulheres. A interpretação de Redon faria referência justamente à morte de Orfeu, que fora assassinado pelas adoradoras de Dionísio, ou Baco, na mitologia romana, denominadas Mênades ou Bacantes. Após incansáveis tentativas frustradas de se aproximar do talentoso poeta, matam-no e jogam seus restos mortais no rio Ebro. Acreditamos que a prancha possa evocar essa passagem, na qual as Bacantes frustradas e cegas pela volúpia decapitam o filho de Apolo, lançando sua cabeça e, em algumas versões sua lira, nas águas. A personagem central aludiria, portanto, a uma das seguidoras de Dionísio que guarda a cabeça e o instrumento musical.

Há, em nossa interpretação, uma correspondência homológica entre as estruturas verbal e visual, por meio da recuperação de uma temática mitológica, muito embora não exatamente a mesma trazida por Charles Baudelaire em seus versos com a personagem da sereia: Redon apresenta a figura feminina da Bacante que assassina o filho de Apolo. A mitologia apresentada pelo artista gráfico, em tonalidade pouco saturada, mas de intensidade um pouco maior que a de “*Le Flacon*” é traiçoeira como a volúpia e como as sereias: sob o erotismo escondem-se as sutis e misteriosas pistas visuais que podem transformar completamente a leitura. O pintor parece apropriar-se, à sua maneira, da crueldade indissociável à volúpia.

## 4.6 “Le Gouffre”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 23 – REDON, O. *Sur le fond de nos nuits Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 21,2 cm x 18,7 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2pdtXmW>. Acesso em: 10 out. 2019.

## Tabela 5 – “Le Gouffre”

*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.  
— Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,  
Parole! Et sur mon poil qui tout droit se relève  
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.*

*En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,  
Le silence, l'espace affreux et captivant...  
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant  
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.*

*J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,  
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où ;  
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,*

*Et mon esprit, toujours du vertige hanté,  
 Jalouse du néant l'insensibilité.  
 — Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !*

Até então, identificamos a presença da temática do abismo em diversos dos poemas, a partir do mito judaico-cristão da queda (do par ascensão e queda), ou da sensação de vertigem. Agora, adentraremos no poema ao qual o *gouffre* dá título, “*Le Gouffre*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 142-143), que tem sua primeira aparição de em 1º de março de 1862, na revista semanal ilustrada parisiense *L'Artiste*, com dedicatória ao escritor, crítico e jornalista Théophile Gautier. Exatamente dois anos depois, o poema é publicado na *Revue nouvelle* e, em 31 de março de 1866, em *Le Parnasse contemporain*. Essa peça foi incluída n’*As Flores do Mal* apenas em 1868<sup>94</sup> e evoca um relato do autor em um trecho de *Hygiène*, provavelmente tendo sido escrita “imediatamente depois”, indica Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1115) do texto constituinte de seus fragmentos póstumos:

Tanto moral, como fisicamente, tenho constantemente a sensação de abismo, não somente o abismo do sono, mas o abismo da ação, do sonho, da lembrança, do desejo, do arrependimento, do remorso, do belo, da quantidade, etc. Cultivei minha histeria com prazer e terror. Agora, tenho sempre a vertigem, e hoje, 23 de janeiro de 1862, sofri um singular aviso, senti passar sobre mim o vento da asa da imbecilidade. (BAUDELAIRE, 1975, p. 668).<sup>95</sup>

“Ação”, “sonho” e “desejo” são os substantivos recuperados desse excerto confessional para o poema e designam a amplitude tomada pela sensação vertiginosa. Os pelos que se arrepiam com o Medo, grafado com letra maiúscula nos versos baudelairianos, evocam a sensação experienciada por ele no dia 23 de janeiro de 1862. O abismo também aparece na escrita íntima de Redon (2011a, p. 11), na qual, após uma série de viagens marítimas, ele exprime o desejo de ter nascido em meio ao oceano: “eu adoraria, o acaso ou o destino, de nascer em meio a essas ondas que tenho contemplado frequentemente, do alto dos penhascos da Bretanha, com sofrimento, com tristeza: um

<sup>94</sup> As informações referentes às diferentes edições do poema são apresentadas por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1114).

<sup>95</sup> Tradução nossa: “*Au moral comme au physique, j’ai toujours eu la sensation du gouffre, non-seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l’action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc.*

*J’ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j’ai toujours le vertige, et aujourd’hui 23 janvier 1862, j’ai subi un singulier avertissement, j’ai senti passer sur moi le vent de l’aile de l’imbécilité.”.*

local sem pátria sobre um abismo.”<sup>96</sup>

Conforme aponta Gochberg (1960) em seu artigo “*Baudelaire’s Reference to Pascal in ‘Le Gouffre’*”, o poema em si, bem como seu contexto, demonstra que a presença de Pascal nos versos não implica no fato de que Baudelaire era um conhecedor profundo do teórico. Gochberg indica que a presença da personagem do matemático dá-se, talvez, pois, como o escritor, ele se sentia igualmente perseguido por um abismo, mas um abismo de fato. Pascal era acompanhado por uma alucinação situada sempre à sua esquerda e que o obrigava, muitas vezes, a posicionar uma cadeira a seu lado para garantir que a terrível visão não passava de algo criado por sua mente, atesta Jean Pommier em *Les chemins de Baudelaire* (1945, p. 150). A figura de Pascal é apontada por Redon (1923, p. 9 apud GAMBONI, 1989, p. 43) como um dos autores essenciais a ele, o que pode ter contribuído para a escolha de “*Le Gouffre*” como constituinte do portfólio.

A sensação vertiginosa não se restringe, entretanto, às profundezas: “nas alturas, abaixo, em todo o lugar”, o abismo é desenhado pela figura de Deus, na forma de um pesadelo multiforme e interminável. “A vertigem”, afirma o poeta moderno nas notas de *L’Art Philosophique*, “experimentada nas grandes cidades é análoga à vertigem experienciada no seio da natureza. – Delícias do caos e da imensidão.” (1976, p. 607)<sup>97</sup>; ela, tal como outros aspectos da obra baudelairiana, carrega a duplicidade. Assim, abismo não se resume a seu aspecto negativo, “há um infinito no mal” e “a contemplação desses abismos não funciona sem certa volúpia.” (MILNER, 2007, p. 886).<sup>98</sup>

O escritor relata o temor até mesmo do sono que também evoca, conforme relatado em seus fragmentos póstumos, a mesma experiência abismal. Seu espírito, descrito no último terceto, tem inveja da insensibilidade do nada. Surge, desse modo, o desejo por um estado de total dormência e, ao mesmo tempo, lucidez: consciente, o sujeito lírico deseja ser poupado da sensação provocada pelas profundezas. Esse “gosto pelo nada”, é amplamente descrito em “*Le Goût du Néant*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 76), poema pertencente à *Spleen et Idéal* e indicado por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1115) à consulta nas notas de “*Le Gouffre*”. Nele, em contrapartida, o espírito

<sup>96</sup> Tradução nossa: “[...] et j’eusse aimé, [...] le hasard ou le destin, naître au milieu de ces flots que j’ai depuis contemplés souvent, du haut des falaises de la Bretagne, avec souffrance, avec tristesse: un lieu sans patrie sur un abîme.”

<sup>97</sup> Tradução nossa: “*Le vertige senti dans les grandes villes est analogue au vertige éprouvé au sein de la nature. – Délices du chaos et de l’immensité.*”

<sup>98</sup> Tradução nossa: “[...] il existe un infini dans le mal, et que la contemplation de ces abîmes ne va pas sans une certaine volupté.”

aceita submeter-se à sensação da queda:

O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,  
 Como a neve que um corpo enrija de torpor;  
 Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,  
 E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.  
 Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?<sup>99</sup>

A metáfora da avalanche parece funcionar como mais um dos sinônimos para abismo. Tantos outros são identificáveis em “*Le Gouffre*”: “*l’abîme*”, “o abismo”; “*la profondeur*”, “a profundidade”; “*la grève*”, “areal”; “*le silence*”, “o silêncio”; “*l’espace affreux et captivant*”, “o espaço horrível e cativante”; “*le vertige*”, “a vertigem”; “*le trou*”, “o buraco”; “*l’infini*” “o infinito”; e “*cauchemar multiforme et sans trêve*”, “pesadelo multiforme e sem trégua”.

“*Je ne vois qu’infini par toutes les fenêtres,*”, diz o poeta, como numa paráfrase de seu próprio relato em seus textos póstumos, “tudo é abismo”. A janela, símbolo amplamente adotado pela literatura e outras artes no século XIX, inclusive pelo próprio Odilon Redon, pode representar um portal para aquilo que se esconde na mente. Assim, o sonho, a lembrança, os cantos obscuros do inconsciente humano, que provocam a mesma sensação vertiginosa, também poderiam estar sendo indicados nesse trecho.

O verso final “*Ah! Ne jamais sortir des Nombres et des Êtres !*” é caracterizado por uma repetição cacofônica do som consonantal /z/. Esse recurso sonoro é recorrente na poesia baudelairiana e, como indicado em nota na edição d’*As Flores do Mal* de Crépet-Blin (1945, p. 143), parece ser motivado, diante da intercorrência do mesmo fenômeno linguístico presente, por exemplo, em “*vin informe et mystique*” de “*La Prière d’un païen*”.

Tal perturbação sonora provoca a sensação de um tipo de “zumbido”, que relacionamos à totalidade do verso, no qual se exprime a impossibilidade de “poder sair do múltiplo e dos existentes”, “de não poder se juntar às Essências puras” ou, (diante da difícil interpretação das letras maiúsculas apontada pelo editor) em outra leitura, a de que a criação, a existência reside para Baudelaire na “queda no múltiplo” (PICHOS *In*:

---

<sup>99</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 301):

“*Et le Temps m’engloutit minute par minute,  
 Comme la neige immense un corps pris de roideur ;  
 Je contemple d’en haut le globe en sa rondeur  
 Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute.*

*Avalanche, veux-tu m’emporter dans ta chute ?*”

BAUDELAIRE, 1975, p.1115-1116).<sup>100</sup> O incômodo sonoro propicia a perduração das impressões de desconforto e inquietude, simétricos, em nossa análise, à constância do abismo descrita pelo poeta. Além disso, a estrutura de soneto dodecassílabo com rimas interpoladas, sugerimos, pode estar relacionada ao movimento de ascensão e queda. A constante quebra promovida pela intercalação de versos de maior e menor extensão parece, em nossa hipótese, promover um movimento de elevação e descendência ao longo de toda a extensão do texto.

Em sua interpretação de “*Le Gouffre*” (Figura 23), Odilon Redon apresenta, em torno de um elemento poligonal, uma série de cabeças flutuantes. A primeira face, na parte superior, possui características femininas e recorrentes nas personagens apresentadas pelo pintor: nariz proeminente e grandes olhos ou, ao menos, amplas, escuras e arredondadas órbitas oculares. Os ossos nasais e das têmporas, bastante aparentes, fornecem à figura uma fisionomia esquelética. Além disso, essa personagem é a única que apresenta uma estrutura semelhante a uma pequena asa na lateral de sua cabeça, abaixo dos cabelos curtos, negros e lisos, numa “anatomia” semelhante àquela de inúmeras criações, tais como a da prancha *La roue* (1979), do álbum *Dans le Rêve*, na qual a cabeça de uma senhora de perfil, portadora de pequenas asas com plumas brancas, flutua pela cena. Ressaltamos que essa gravura foi aproximada por Terry W. Strieter (1975, p. 17) ao poema “*Les Petites Vieilles*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 87) pertencente à seção *Quadros Parisiens* d’*As Flores do Mal*.

Mais próximo ao centro da imagem, ligeiramente deslocado à esquerda de seu eixo vertical e paralelo à aresta que une duas faces retangulares ao centro do poliedro, encontra-se o próximo elemento a ser descrito. Apesar de traços bastante indistintos, identificamos com o auxílio das ferramentas disponibilizadas pela *Bibliothèque Nationale Française* feições humanas dentro desse pequeno bloco cinzento. Os traços simplistas que constroem olhos vivos e arredondados, nariz pequeno e testa ampla dão a seu rosto sorridente um semblante infantil. Em torno da parte superior da cabeça flutuante, orientada horizontalmente, o pintor insere uma série de traços ondulados que, acrescidos às feições pouco nítidas, aludem à constituição das estruturas motoras de alguns microrganismos.

Na porção inferior esquerda da obra, esconde-se nas sombras outro rosto, de traços mais masculinos e angulosos, com características frequentemente identificáveis

---

<sup>100</sup> Tradução nossa: “[...] pouvoir sortir du multiple et des existants, de ne pouvoir rejoindre les pures Essences [...] Nous proposons donc une troisième interprétation, compte tenu de l’idée que pour Baudelaire la création est chute dans le multiple, [...]”.

nas obras de Redon. O maxilar, mandíbula e queixo da cadavérica face encobrem-se pela penumbra, como se vê na personagem da interpretação referente à capa ou frontispício, analisada no primeiro subcapítulo dessa seção. Sobre o canto esquerdo de sua frente, identificam-se algumas pequenas flores de pétalas arredondadas e claras, semelhantes àquelas que emergem do arco romano e do túmulo na interpretação do poema “*Sépulture*”.

A penúltima face que identificamos localiza-se no canto superior direito do poliedro. Pele alva, cabelos negros, olhos cerrados, pequeno nariz e lábios finos, que esboçam um sorriso, constituem as características desse rosto masculino e divergente das personagens dos *Noirs*. Abaixo dessa cabeça flutuante, na parte mais inferior da imagem, encontra-se a última figura apresentada: apenas seus grandes olhos e nariz são visíveis, o restante de sua face esconde-se no interior de uma forma circular que encapsula o rosto masculino, numa construção semelhante a que identificamos em outros de seus *Noirs*, intitulados *Écllosion* (1879) (Figura 24), *Cellule* (1860-1916) e *Cellule auriculaire* (1894):



Figura 24 – REDON, O. *Écllosion*. 1879. Litografia, 32,8 cm x 25,6 cm. Nova York, Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/192448>. Acesso em: 05 dez. 2019.

Acreditamos que o direcionamento de tensões na interpretação do poema “*Le Gouffre*” dá-se por alguns mecanismos diferentes do que vimos até então no portfólio. Num primeiro momento, o posicionamento dos elementos, acrescido de seu aumento progressivo de tamanho, numa organização descendente em relação ao eixo horizontal da obra, pode direcionar nosso olhar para o canto inferior esquerdo da imagem e, além

disso, para um lugar oculto, que escapa aos limites da prancha.

A grande maioria das cabeças flutuantes é retratada voltada para a esquerda. Supomos que isso poderia influenciar o olhar do espectador a apreender seu movimento como de regresso. A profundidade da cena constrói-se por esse jogo que evoca seu dinamismo, mas igualmente pelo uso da luz e da sombra: as figuras mais próximas desse antro oculto e profundo parecem mais imersas no *gouffre*, pois são envoltas por uma penumbra que não atinge a parte superior da imagem. De modo geral, a elevada saturação da imagem, acrescida de sua insólita construção, pode corroborar para a interpretação de uma atmosfera sinistra e amedrontadora. Os seres errantes, deslocando-se por toda a textura da estampa remetem, por sua vez, à díade “*hauteurs*”, “alturas”, e “*profondeurs*”, “profundezas”.

Em segunda instância, o poliedro ao centro da imagem é passível de operar, tal como os olhos das cabeças que vagam pela obra, como uma “seta” de sentido descendente. Por fim, identificamos, especialmente na porção anterior da personagem no canto inferior direito, traços que podem funcionar como metáforas visuais que evocam o movimento de queda. O mesmo ocorre nos detalhes que envolvem a face ao centro da cena, cujos traços ondulados, acrescidos do ângulo formado pela junção de duas faces do poliedro, podem acionar a percepção desse movimento. A energia da cena, retratada com o *método monocênico*, é reforçada pela reprodução repetitiva de traços em zigue-zague no topo da imagem.

O equilíbrio visual nessa interpretação dá-se pela predominância dos tons de cinza escuros, bem como da cor preta, em relação aos tons mais claros que, em menor quantidade, localizam-se principalmente na porção superior da obra. Sabe-se que “A forma tende a influenciar o peso. O formato regular de figuras geométricas simples faz com que elas pareçam mais pesadas”<sup>101</sup> (ARNHEIM, 1974, p. 25), assim, ao acrescentar um grande poliedro irregular próximo ao centro da imagem, e rodeá-lo de pequenas formas arredondadas ou circulares em maior número, o pintor contribui para o equilíbrio da gravura. Na região superior, por exemplo, onde o peso visual tende a ser maior, encontram-se as personagens de menor tamanho, devido à perspectiva. Os rostos, de modo geral, possuem formato arredondado, entretanto, apenas um deles é marcado por um círculo bastante definido. Por conseguinte, essa face, a maior de todas, formada por um elemento poligonal regular, tende a ter maior peso visual e equilibra a imagem.

---

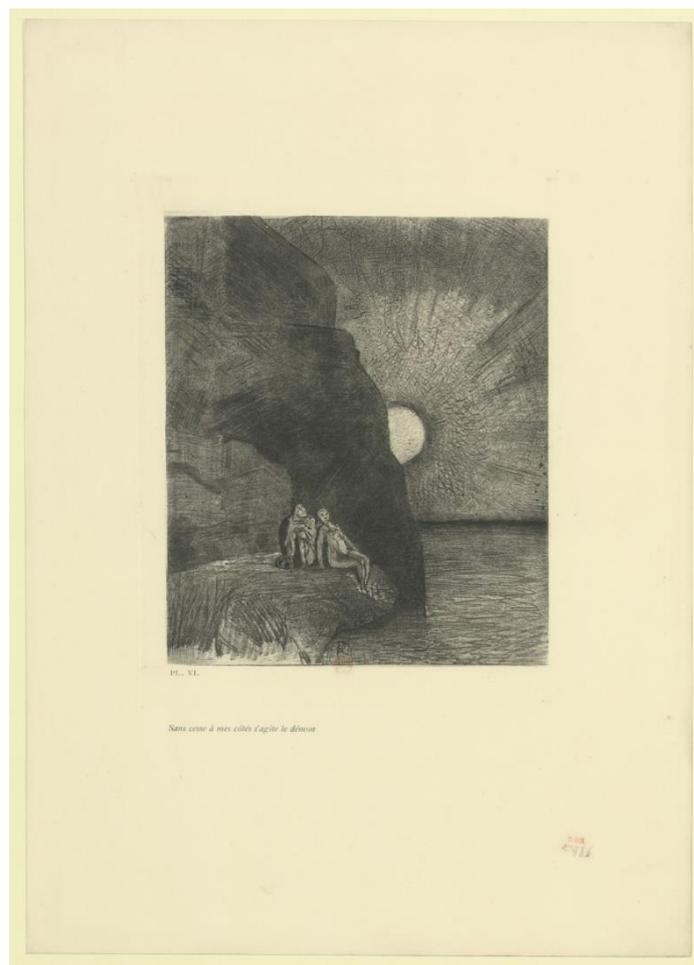
<sup>101</sup>Tradução nossa: “*Shape seems to influence weight. The regular shape of simple geometrical figures makes them look heavier.*”.

Ressaltamos a presença de uma possível referência ao olho humano nessa prancha do álbum: a personagem de feições infantis que descrevemos funcionaria como uma representação da pupila; a íris seria formada pela figura abobadada alcançada com o acréscimo de um traço curvo logo acima. Sugerimos, finalmente, que Redon tenha incluído nessa gravura possíveis metáforas para os recém-descobertos microrganismos, conforme já apontado por Destrée (1891, p. 58) que atribui ao artista gráfico, inclusive, um “abuso” desse tipo de construção. De forma mais detalhada, em torno de uma delas é possível visualizar até mesmo elementos que relembram os flagelos, como mencionamos previamente, das bactérias lofótricas, caracterizadas justamente pela presença dessas estruturas de locomoção em apenas um de seus polos. Visualizamos, igualmente, invólucros circulares em torno das faces flutuantes, que relembram a membrana celular, camada identificada pela primeira vez no início do século XIX.

A interpretação de “*Le Gouffre*” incorpora, em nossa análise, a potência e onipresença do abismo na condição humana. Desde a face mais infantil, até a mais madura; de traços femininos, masculinos e andróginos; da personagem mais oculta pelas sombras àquela alada caracterizada pelo celestial, todas perambulam pelo “espaço horrível”. A própria referência às células inserida por Redon, parece, em nossa leitura de sua criação, retomar a ideia de “originário”, de primitivo, de um destino que data muito antes daquilo que se pode controlar.

Nossas hipóteses parecem reforçar-se ao considerarmos o excerto selecionado para acompanhar a interpretação: “*Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant/Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.*”. Os versos em destaque, além da importante imagem do pesadelo para os *Noirs*, trazem Deus como responsável por traçar os contornos do destino cruel ao qual o homem é condenado, caracterizando sua decadência como inescapável e primitiva. Dentro da estética do intérprete, a noção de ancestral relaciona-se frequentemente a construções como a analisada nesse subcapítulo. Em contrapartida, como já indicado por Destrée (1891, p. 58), a prancha de Redon relaciona-se bastante imperfeitamente com o poema baudelairiano. Acrescentamos ao apontamento do autor a perda, por exemplo, da dimensão persecutória do *gouffre* e de suas manifestações presentes nos versos e igualmente em *Hygiène*.

#### 4.7 “La Destruction”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 25 – REDON, O. *Sans cesse à mes côtés s'agite le démon*. 1890. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 21,4 cm x 18 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2BKl8Hz>. Acesso em: 10 out. 2019.

#### Tabela 6 – "La Destruction"

*Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;  
Il nage autour de moi comme un air impalpable ;  
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon  
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.*

*Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,  
La forme de la plus séduisante des femmes,  
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,  
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.*

*Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,  
Haletant et brisé de fatigue, au milieu  
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,*

*Et jette dans mes yeux pleins de confusion  
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,*

*Et l'appareil sanglant de la Destruction !*

Publicado inicialmente na *Revue des Deux Mondes* em 1855 com o título de “*La Volupté*”<sup>102</sup>, o soneto dodecassílabo “*La Destruction*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 111) foi incluído n’*As Flores do Mal* desde sua primeira edição. “*La Volupté*” é também o título de uma obra de Sainte-Beuve, comparada ao poema em questão por Adam (*In*: BAUDELAIRE, 1961, p. 408). Esse mesmo autor, contemplado na crítica literária de Baudelaire, também escrevera a respeito do *gouffre* de Pascal, temática discutida no subcapítulo anterior.

“*La Destruction*” pertence à seção *Fleurs du mal*, de título quase idêntico ao da obra completa, com exceção da presença do artigo definido. Nesse poema, é descrita a constante perseguição do *Démon*, Demônio, grafado com letra inicial maiúscula. Essa personagem cruel disfarça-se nas mais diversas formas. Com base em sua intitulação inicial e em sua característica mutável, já é possível estreitá-la à volúpia, ao “fantasma elástico” de “*La Prière d’un païen*”. Onipresente, a figura demoníaca é comparada ao ar impalpável na primeira estrofe, que queima os pulmões, deixando ofegante aquele que o respira, enchendo-o de desejos e da inescapável culpa de sua corrupção.

Max Milner (2007, p. 852) no capítulo intitulado “Baudelaire” de sua obra *Le diable dans la littérature française* indica o poema como uma manifestação do aspecto diabólico do amor carnal. Manipuladora, a entidade traveste-se na forma de belas mulheres, ou instiga falaciosamente à embriaguez e ao vício. Há, ainda, um dos aspectos fundamentais da obra do poeta, o do “amor não apenas como uma possessão”, mas como “destruição e castigo”, (MILNER, 2007, p. 857-858).

A personagem demoníaca é responsável por afastar o homem de sua divindade. O eu-poético, nesse caso, não se volta a Satã como um refúgio das crueldades divinas, como se vê em *Révolte*. Ele a descreve como maléfica e uma oposta diametral a Deus, em uma leitura maniqueísta, tendência apontada por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1057). É ele quem o leva ao sentimento de Tédio e que, como se vê na última estrofe, lança seu olhar confuso à terrível visão de vestes imundas, feridas abertas, e do “*appareil sanglant de la Destruction*”, o aparelho sangrento da Destruição.

Logo, é preciso buscar identificar os verdadeiros contornos do misterioso aparelho da Destruição. Como aponta o editor (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1058), o vigésimo primeiro poema em prosa de *Le Spleen de Paris*, no qual Satã é descrito como

---

<sup>102</sup> Dados da edição anterior do poema indicados por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1058).

portador de um aparato, uma espécie de cinturão vivo, formado por uma serpente e uma série de frascos com líquidos, parece fornecer algum direcionamento em relação ao termo do poema:

Em torno de sua túnica de púrpura encontrava-se enrolada, como um cinto, uma serpente cintilante que, com a cabeça erguida, girava langorosamente para seus olhos de brasa na direção dele. Nesse cinto vivo, penduravam-se, alternando como frascos cheios de licores sinistros, facas brilhantes e instrumentos de cirurgia. Em sua mão direita, ele segurava um frasco cujo conteúdo era de um vermelho luminoso e que trazia no rótulo estas palavras bizarras: "Bebei, este é meu sangue, um perfeito cordial". Na esquerda, um violino que sem dúvida lhe servia para cantar seus prazeres e suas dores, e para espalhar o contágio de sua loucura nas noites de *shabat*. (BAUDELAIRE, 2018, p. 50).<sup>103</sup>

Parece-nos que o aparelho descrito no poema compartilha semelhanças com o objeto bizarro de "*Tentations*". Além disso, podemos aproximar "*les liqueurs sinistres*", os licores sinistros, aos "*philtres infames*", às poções embriagantes apresentadas ao final do segundo quarteto do poema. O calor intenso propagado pelo Demônio no ar, que contamina os pulmões, aproxima-se da descrição da personagem da prosa poética. Satã teria lábios entreabertos parecidos com braseiros quentes, que encandeavam os insetos voadores que o rodeavam.

Há, segundo Pichois, outras duas correlações possíveis dentro da própria obra de Baudelaire. A primeira delas aos "*chères breloques*", aos penduricalhos da Beleza em "*Hymne à la Beauté*"; a segunda, ao décimo parágrafo do poema "*Le vin de l'assassin*" (BAUDELAIRE, 1975, p. 107):

Com suas negras seduções,  
Seu cortejo infernal de horrores,  
Seus venenos e dissabores,  
Seus timbres de ossos e grilhões!<sup>104</sup>

O barulho de correntes e do bater de ossos retoma a imagem de um aparato bizarro. De todo modo, o aparelho sangrento da Destruição parece representar uma

<sup>103</sup> Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras: "*Autour de sa tunique de pourpre était roulé, en manière de ceinture, un serpent chatoyant qui, la tête relevée, tournait langoureusement vers lui ses yeux de braise. À cette ceinture vivante étaient suspendus, alternant avec des fioles pleines de liqueurs sinistres, de brillants couteaux et des instruments de chirurgie. Dans sa main droite il tenait une autre fiole dont le contenu était d'un rouge lumineux, et qui portait pour étiquette ces mots bizarres : « Buvez, ceci est mon sang, un parfait cordial ; » dans la gauche, un violon qui lui servait sans doute à chanter ses plaisirs et ses douleurs, et à répandre la contagion de sa folie dans les nuits de sabbat.*"

<sup>104</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 383) :

"Avec ses noirs enchantements,  
Son cortège infernal d'alarmes,  
Ses fioles de poison, ses larmes,  
Ses bruits de chaîne et d'ossements !"

instalação inquietante e assustadora, que muito bem se fundiria às bizarras cenas criadas e recriadas por Redon em seus *Noirs*.

Interessa-nos ressaltar dois versos particulares de “*Au lecteur*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 5-6), “Ao leitor”, apontados em nota por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1058). De modo análogo à manipulação apresentada em “*La Destruction*”, “É o Diabo que nos move e até nos manuseia!”<sup>105</sup>, afirma o eu-lírico. O poema inicial d’*As Flores do Mal* traz outra referência à respiração e aos pulmões que, dessa vez, são invadidos por outra potência maléfica, a morte, grafada com letra inicial maiúscula no vigésimo terceiro verso em francês dessa peça: “E, ao respirarmos, dos pulmões a morte desce,”<sup>106</sup>.

Atentemo-nos, agora, à segunda estrofe de “*La Destruction*”, que incita a embriaguez dos narcóticos e da volúpia da Arte, essa segunda, diretamente ligada ao corpo feminino enquanto objeto artístico. “*Philtres infâmes*” pode designar os paraísos artificiais, mas pode ser conectada à sensação de êxtase provocada por diversas manifestações. Faz-se jus, logo, a sua intitulação original. Essa locução traça um paralelo com os perfumes, aromas e dados do lembrar de “O frasco”. À mesma elevação, arrebatamento momentâneo acionado pela *mémoire involontaire* parecem estar vinculados os artifícios usados pelo *Démon* para coagir o eu-poético.

Essa peça fora estudada a partir de uma perspectiva psiquiátrica pelo médico suíço Ludwig Binswanger. Para o pesquisador, em sua teorização sobre os sentimentos melancólicos, “*La Destruction*” é um exemplo da manifestação da paranoia, explica Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1057-1058). A constante sensação da presença da entidade demoníaca, do controle desta sobre as ações e de sua transfiguração na forma feminina são, na literatura médica, indicativos de casos alucinatórios que culminariam na morte daquele acometido pelo transtorno mental.

Na respectiva interpretação apresentada por Redon (Figura 25), um casal senta-se sobre uma pedra em uma encosta rochosa. A massa montanhosa estende-se por quase toda a porção esquerda da gravura. A figura feminina, mais à direita, sentada com as mãos apoiadas sobre o solo e as pernas suspensas sobre a água, parece dirigir seu olhar ao observador. Essa personagem apoia suas costas na figura masculina, que dirige seu olhar diretamente a ela. O segundo protagonista, diferentemente da primeira, tem os

---

<sup>105</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 99): “*C’est le diable qui tient les fils qui nous remuent !*”.

<sup>106</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 101): “*Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons/Descend [...]*”.

joelhos flexionados, tronco curvado para frente e braços recolhidos rente ao torso, numa posição corporal que julgamos como possivelmente indicativa de defesa e de vulnerabilidade. Esses “dois seres antropomorfos” tem seus traços símios identificados por Destrée (1891, p. 58), que coloca a prancha do artista como bastante distante do poema.

Ao centro, apontamos para uma forma circular parcialmente coberta pela região montanhosa. Esse elemento alude, em nossa hipótese, a um astro em seu estado transitório, poente ou nascente. Emergem desse círculo regular, constituinte do trecho mais claro da imagem (características que o transformam num elemento de peso visual bastante considerável), traços que, unidos à acepção astral atribuída à forma geométrica, remetem a raios luminosos, entrecruzados numa textura que apontamos como peculiar para esse tipo de representação celestial; além disso, a água calma e turva, de opacidade notável, quase artificial, parece não refletir a esfera luminosa.

Supomos que os traços em torno do polígono circular construam uma trama muito particular que pode, em nossa leitura, ser representativa das fibras de uma íris ocular em proporções gigantescas. A esfera rodeada por uma penumbra que se clareia gradativamente à medida que se afasta do centro da imagem assemelha-se a uma pupila que observa a cena de forma amedrontadora e impositiva. Próximo ao sombrio horizonte, no canto direito da gravura, identificamos sutis elementos na cor negra, em formato de “v”, que parecem emular a revoada de pássaros ao longe.

Redon consegue alcançar o equilíbrio visual em sua interpretação adicionando a ela apenas um elemento de matiz claro, mantendo o restante da construção em tonalidade bastante homogênea e mais escura. Os rostos, que normalmente tem alto peso visual na imagem, e que promovem um “jogo de olhares” com o leitor/observador, permitem que a relevância da esfera luminosa no contexto geral da imagem seja compensada, tornando a cena mais harmoniosa.

Acreditamos que os elementos constituintes dessa criação plástica evocariam a obra de Octave Penguilly, *Petites Mouettes, Pequenas Gaivotas* (1858), mencionada por Baudelaire em sua crítica de arte referente ao *Salon de 1859* (1976, p. 653). Segundo o autor, o rochedo retratado em óleo sobre tela constrói uma espécie de “porta” que retomaria a ideia de infinitude e, portanto, do acesso à importante dimensão espiritual. Em nossa análise, além da similitude gráfica do posicionamento na encosta rochosa e da faixa de água que podem retomar o ideal nessa imagem, acrescentamos que seus contornos formam uma “moldura” que pode influenciar o olhar do leitor/observador a

dar maior atenção ao astro no centro da imagem. A intensificação da importância desse objeto, de peso visual já bastante elevado, poderia facilitar sua apreensão enquanto referência ao globo ocular. O mesmo efeito de imensidão pode ser provocado pela linha do horizonte e pela superfície aquática na obra.

“*Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;*”, diz o verso escolhido para acompanhar a interpretação do poema de Charles Baudelaire. A cena apresentada pelo pintor, aparentemente inofensiva e tranquilizante, pode, talvez, sofrer uma ruptura com a identificação do grande olho que tudo observa, recuperando a temática da paranoia apresentada por Binswanger, mas igualmente a de uma personagem maléfica de presença constante, desde os primórdios da espécie humana, apresentada pelas personagens pré-históricas, influenciando e condenando o eu-lírico à sua destruição, seja ela satânica ou simplesmente a volúpia em sua manifestação mais brutal.

#### 4.8 “*Les Litanies de Satan*”

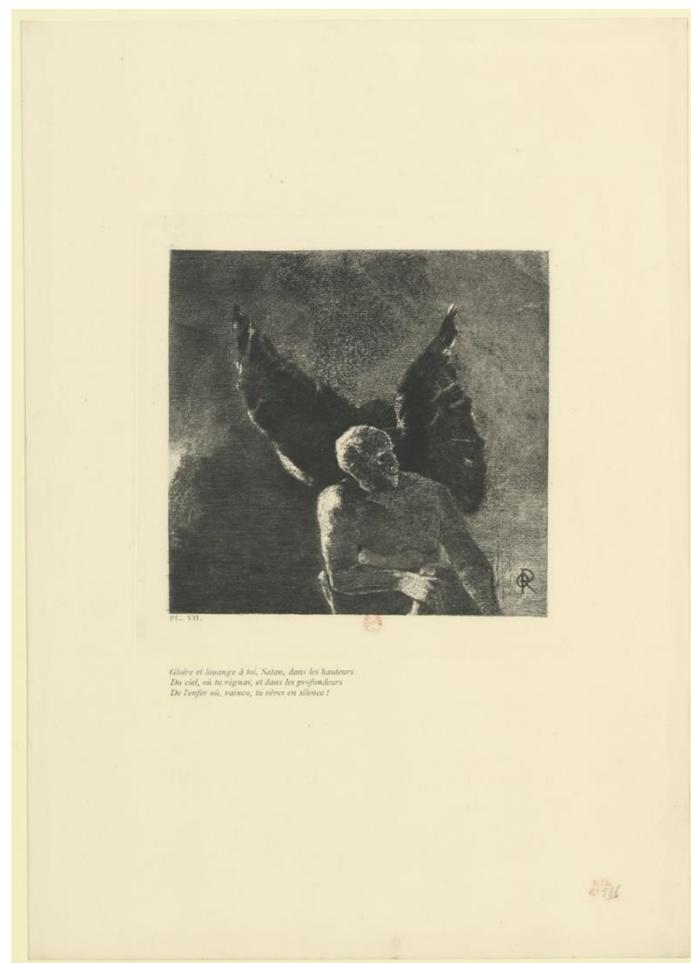


Figura 26 – REDON, O. *Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs / Du ciel où tu régnes, et dans les profondeurs / De l'enfer, où vaincu, tu rêves en silence !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,4 cm x 18 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2pQYbMr>. Acesso em: 10

out. 2019.

Tabela 7 – "Les Litanies de Satan"

*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,  
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort  
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,  
Guérisseur familier des angoisses humaines,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,  
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,  
Engendras l'Espérance, — une folle charmante !*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut  
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud.*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui sais en quels coins des terres envieuses  
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux  
Où dort enseveli le peuple des métaux,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi dont la large main cache les précipices  
Au somnambule errant au bord des édifices,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os  
De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,  
Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui poses ta marque, ô complice subtil,  
Sur le front du Crésus impitoyable et vil,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Toi qui mets dans les yeux et dans le cœur des filles  
Le culte de la plaie et l'amour des guenilles,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Bâton des exilés, lampe des inventeurs,  
Confesseur des pendus et des conspirateurs,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère  
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,*

*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*

*Prière*

*Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs  
Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs  
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !  
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,  
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front  
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épanchront !*

Especula-se que o objeto central de nossa análise no presente subcapítulo tenha escritura bastante anterior a outros poemas do livro, tendo sido citado por um admirador de Baudelaire cerca de três anos antes da data de publicação de sua primeira edição.<sup>107</sup> “*Les Litanies de Satan*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 123-125), juntamente com “*Le Reniement de saint Pierre*” e “*Abel et Caïn*” constituem as três peças de *Révolte*, penúltima seção de *Les Fleurs du mal*. Esse segmento da obra, devido a seu conteúdo que aparentemente feria a moral e os bons costumes, ao tratar de temas controversos em seu tempo, foi acompanhado por uma nota justificativa, que procurava amenizar os

<sup>107</sup> “*Les Litanies de Satan sont une pièce assez ancienne. Leur titre est cité dans un recueil constitué avant ou en 1853 par un admirateur de Baudelaire. Il n'est pas impossible qu'elles soient contemporaines d'Abel et Caïn.*” (PICHOS In : BAUDELAIRE, 1975, p. 1084).

então chocantes versos, colocando-os como reflexo de valores deturpados existentes na época:

Dentre as peças seguintes, o mais característico já apareceu em uma das principais coletâneas literárias de Paris, onde ele foi considerado apenas, ao menos pelos espirituosos, por aquilo que ele é verdadeiramente: o pastiche de raciocínios da ignorância e da fúria. Fiel a seu doloroso programa, o autor das *Flores do Mal* teve que, em perfeita atuação, moldar seu espírito a todos os sofismas, bem como a todas as corrupções. Essa declaração cândida, sem dúvida, não impedirá os críticos, honestos em incluí-lo entre os teólogos da população e em acusá-lo de ter se arrependido por nosso Salvador Jesus Cristo, pela Vítima eterna e voluntária, do papel de um conquistador, de um Átila igualitário e devastador. Mais de um dirigir-se-á certamente ao céu das ações de graças habituais do Fariseu: “Obrigado, Meu Deus, que não permitiu que eu fosse semelhante a esse poeta infame!”. (BAUDELAIRE, 1975, p. 1075-1076).<sup>108</sup>

O breve comentário possui duas versões sutilmente diferentes já publicadas. Ele fora adicionado de maneira abrupta no início de *Révolte*, diante do temor gerado pelas ameaças de censura à obra; por essa razão, é denominado *note-paratonnere*, nota para-raios, uma medida emergencial, tomada inutilmente, para prevenir que os poemas fossem suprimidos. “*Les Litanies de Satan*” foi, desse modo, considerado um atentado à moral religiosa, mesmo tendo escapado à censura, diferentemente de outras passagens. Ressaltamos, diante da nota apresentada, o artifício por trás da revolta de Baudelaire: “a blasfêmia tem em seu lugar o mesmo título que os paraísos artificiais, o crime ou o erotismo negro...” (DURON, 1958 apud MILNER, 2001, p. 843).<sup>109</sup>

Satã, que adquire o título de “adversário” após ser expulso do paraíso por sua ambição que o levava a se comparar a Deus, era antes Lúcifer, etimologicamente, “aquele que traz a luz”. A própria personagem encarna o aspecto da dualidade que permeia toda estética de Baudelaire. Além disso, essa figura tomada comumente como demoníaca pode ser descrita como “ora o autor de todo o mal, ora o grande vencido, a grande vítima” (LEMAITRE, 1897, p.30 apud BENJAMIN, 2018, p.18), acrescentando ao caráter dual que o aproxima da concepção estética do poeta moderno. Lembremos,

---

<sup>108</sup> Tradução nossa: “*Parmi les morceaux suivants, le plus caractérisé a déjà paru dans un des principaux recueils littéraires de Paris, où il n’a été considéré, du moins par les gens d’esprit, que pour ce qu’il est véritablement : le pastiche des raisonnements de l’ignorance et de la fureur. Fidèle à son douloureux programme, l’auteur des Fleurs du mal a dû, en parfait comédien, façonner son esprit à tous les sophismes comme à toutes les corruptions. Cette déclaration candide n’empêchera pas sans doute les critiques, honnêtes de le ranger parmi les théologiens de la populace et de l’accuser d’avoir regretté pour notre Sauveur Jésus-Christ, pour la Victime éternelle et volontaire, le rôle d’un conquérant, d’un Attila égalitaire et devastateur. Plus d’un adressera sans doute au ciel des actions de grâces habituelles du Pharisien : ‘Merci, Mon Dieu, qui n’avez pas permis que je fusse semblable à ce poète infâme !’.*”

<sup>109</sup> Tradução nossa: “[...] *le blasphème a sa place au même titre que les paradis artificiels, le crime ou l’érotisme noir...*”.

entretanto, que considerar apenas “*Les Litanies de Satan*” para tratar da religião e teologia em Baudelaire seria bastante restritivo; essa peça recobre apenas uma parcela do posicionamento do autor a esse respeito, conclui Ruff (apud MILNER, 2007, p. 842).

Com estrutura bastante marcante e divergente das outras peças interpretadas, seu aspecto formal deriva de um tipo de oração denominada litania ou ladainha, constituída por uma sequência de preces repetidas. A palavra litania origina-se do grego *lite*, súplica. Em nota, Federica Locatelli, no artigo “*Une certaine homologie des périphrases: Les Litanies de Satan de Charles Baudelaire*” demonstra como ocorre “travestimento” da oração tradicional, a partir da reprodução de características da estrutura do texto religioso:

Do conjunto de variações formais, três traços permanecem constantes na exploração do gênero litúrgico: a presença da fórmula da oração, a exploração da técnica da repetição e o procedimento enumerativo das qualidades específicas daquele que é invocado, isto é, as três características que determinam a composição baudelairiana do ponto de vista da estrutura. O poeta mostra, de fato, uma vontade de exatidão na imitação formal do texto religioso, com a finalidade de alcançar com êxito o travestimento: [...] na edição de 1861 ele o substitui [o termo *antienne*, antifona] pelo termo mais exato de “*prière*” [oração, prece], testemunhando uma coerência perfeita com a tradição litúrgica.<sup>110</sup> (LOCATELLI, 2013, p. 7).

O escritor mantém, portanto, o rigor formal de sua obra, visto até então, apresentando versos dodecassílabos em um esquema de rimas emparelhadas, intercaladas com o verso “*Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !*”. A complexa construção a partir da forma litúrgica é o recurso central para o funcionamento de sua retórica. Por meio da inversão blasfêmica da oratória cristã tradicional e do uso da contraversão da oração *Kyrie eleison* (do grego, “Senhor, tende piedade.”), Satã é exaltado.

No primeiro dístico, a personagem é idolatrada como o mais belo e sábio dos anjos e, em seguida, equiparada a um deus traído e fatalmente privado de sua glória. Após o primeiro verso que inverte a oração cristã, temos outro dístico, no qual Satã é elevado ao título de “Príncipe do exílio”. Vem à tona a temática da expulsão, privação e traição, e em contrapartida, enfatiza-se sua potência e soberania.

---

<sup>110</sup> Tradução nossa: “*Dans l’ensemble des variations formelles, trois traits demeurent constants dans l’exploitation du genre liturgique : la présence de la formule de la prière, l’exploitation de la technique de la répétition et le procédé énumératif des qualités spécifiques de celui que l’on invoque, c’est-à-dire les trois caractères qui déterminent la composition baudelairienne du point de vue de la structure. Le poète montre, en effet, une volonté d’exatitudo dans l’imitation formelle du texte religieux, afin de mener à bien la réussite du travestissement : [...] dans l’édition de 1861 il lui [antienne] substitue le terme plus exact de “prière”, témoignant d’une cohérence parfaite avec la tradition liturgique.*”

É na terceira parêla que o interlocutor ao qual se destina a prece blasfematória é nomeado como misericordioso auxiliador na dissolução das misérias humanas, “*Guérisseur familier des angoisses humaines*”: Satã parece, ao contrário de Deus, defender o homem a qualquer custo. Em contradição às passagens bíblicas que narram os milagres operados por Jesus Cristo, que defende os miseráveis e cura dez leprosos com seus poderes miraculosos, na quarta parêla, Satã é o misericordioso protetor dos marginalizados e infectados pela doença. É essa personagem que devota seu amor incondicional ao ser humano e concede a ele a permissão de adentrar o Paraíso.

Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1085) aponta uma possível aproximação entre o Satã de John Milton em *Paradise Lost* e o das *Litanias*: ambos são moralmente superiores a Deus. Além disso, o editor identifica uma referência ao canto II da mesma obra, apropriada e modificada pelo poeta moderno no quinto dístico de seu poema: Pecado (de gênero neutro na língua inglesa) é apresentado como filha de Satã que, numa relação incestuosa com seu pai, gera a Morte. Em Baudelaire, por sua vez, nasce de Satã e da Morte a Esperança, “*une folle charmante*”, uma louca encantadora.

Questionamo-nos se “*charmante*”, nesse caso, não designa apenas graça e encanto, mas sedução, como propõe Milner (2007, p. 841): “Mas por que Satã criou a Esperança? Para consolar-nos ou para enganar-nos?”. Esse trecho do poema parece colocar em xeque um embate constante na obra de Baudelaire, a dualidade da morte, ora reconfortante, ora uma breve e ardilosa expectativa de alcance do *ideal* que finda por trair o sujeito moderno. O questionamento apresentado pelo autor estende-se em uma estrofe ao final do poema, na qual a invenção da pólvora aparece como consoladora para aquele que sofre. A Morte é, novamente, ligada à Esperança.

A sexta parêla de “*Les Litanias de Satan*” apresenta-nos a uma figura que, ao mesmo tempo em que dá aos condenados o ar de altivez e calma, amaldiçoa aqueles que rodeiam e observam a força. No dístico seguinte, temos um Satã conhecedor de segredos e tesouros ocultos, tal como no verso “Tu cujo olhar desvela os fundos arsenais/ Onde sepulto dorme o povo dos metais,”<sup>111</sup>, e um Deus, por sua vez, dominado pela inveja, que esconde do homem as riquezas.

Max Milner (2007, p. 840) refere-se aos próximos dísticos como trechos de “prerrogativas mais misteriosas”: “Tu cuja larga mão oculta os precipícios/Ao sonâmbulo a errar no alto dos edifícios, [...] Tu que, magicamente, amacias os ossos/ Do

---

<sup>111</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 425): “*Toi dont l' œil clair connaît les profonds arsenaux/ Où dort enseveli le peuple des métaux.*”.

ébrio tardio que um tropel fez em destroços,”<sup>112</sup>. Segundo esse autor, esses excertos estão diretamente relacionados ao “sonambulismo” e ao “magnetismo animal” como “manifestações do poder de Satã”. O estudioso ainda aponta para a predileção de Baudelaire pelos bêbados que, no poema, recebem a proteção de Satã.

O Satã das *Litanias* liga-se à riqueza também por intermédio do último rei da Lídia, Cresos, sobre a face do qual ele deixa sua marca. Conhecido por sua fortuna e avareza, foi sepultado junto a seus tesouros. Ao indagar ao Oráculo de Delfos sobre a decisão de declarar guerra aos persas, o monarca recebe a previsão de que um grande império seria destruído com a instauração do conflito. Apesar do aviso, acreditando que os deuses estavam a seu lado, o rei da Lídia empreende a guerra e é derrotado. Cresos, detentor das mais preciosas joias, vivencia o sentimento de traição, tal como o Satã das “Litanias”, cúmplice de sua vilania.

A mesma personagem aparece igualmente em “*L’Examen de minuit*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 144), no qual o eu-poético, ao escutar o relógio que soa à meia-noite, numa sexta-feira treze, data e horário incitantes ao macabro no imaginário do leitor, relata sua postura herege. Cresos faz-se presente na segunda estrofe da obra, na qual é descrito que “nós”, seres humanos, blasfemamos Jesus Cristo, tal como um parasita sentado ao lado do “monstruoso Cresos”.

A potência da personagem satânica é enfatizada no décimo terceiro dístico: até mesmo as donzelas têm seus olhos e corações manipulados a apreciar as mazelas e a degradação. Em “Bastão do desterrado, archote do inventor, /Confessor do enforcado e do conspirador,”<sup>113</sup>, Satã é dotado da mesma influência descrita no trecho anterior. Ele orienta e promove suporte às vítimas do exílio, do enforcamento e aos criminosos; além disso, ele é apontado como detentor do conhecimento em “a lâmpada dos inventores”. Na última parêntese do poema, aproxima-se ainda mais o homem a Satã: ele se torna pai adotivo daqueles que, como ele, foram expulsos do Paraíso. À estrofe final, de título “*Prière*”, “Oração”, dá-se continuidade apropriação subversiva da estrutura litúrgica, em “*Gloire et louange à toi*” e, em seguida, no trecho “*dans les hauteurs*”.

O sexteto alexandrino possui rimas emparelhadas, alternadas entre masculinas e femininas. Na primeira metade da estrofe, apontamos a oposição entre ascensão e queda, entre “*hauteurs*”, “alturas” e “*profondeurs*”, “profundezas”, entre “*Ciel*”, “*Céu*”

<sup>112</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 425): “*Toi dont la large main cache les précipices/ Au somnambule errant au bord des édifices, [...] Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os/ De l’ivrogne attardé foulé par les chevaux.*”

<sup>113</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 425): “*Bâton des exilés, lampe des inventeurs,/Confesseur des pendus et des conspirateurs.*”

e “*Enfer*”, Inferno. Como no primeiro dístico, “*Prière*” traz a terceira repetição do substantivo “*anges*”, “anjos”, grafado no primeiro verso com inicial maiúscula e oculto, em seguida, no substantivo “*louanges*”, “louvores”. Caracterizamos essa repercussão como enfática ao caráter angelical de Satã.

“*L’Arbre de Science*” (Árvore da Ciência), e o “*Temple*” (Templo) presentes nos versos finais do poema, retomam, certamente, conforme aponta Pichois (In: BAUDELAIRE, 1975, p. 1086), a primeira estrofe de “*Correspondances*”, em uma “inversão diabólica”. No soneto fundamental para o movimento simbolista, a Natureza é comparada a um templo, e o homem passa por uma “floresta de símbolos”. Sabe-se que as correspondências verticais marcam a transcendência do homem ao espiritual. Novamente, é retomado o movimento de ascensão e decadência, e o par “material” e “espiritual”.

São identificáveis nesse poema duas versões, ou “tendências” da imagem de Satã. A primeira delas relaciona-se à perversão da oração há pouco apontada: “O poeta felicita Satã por seus poderes maléficos, geralmente atribuídos a ele, e, colocando-se sob sua invocação, ele deseja [...] beneficiar-se desses poderes”, afirma Milner (2007, p. 841). A segunda relaciona-se a um Satã que permanece, tal como sua versão angelical, um portador das luzes. A personagem das “Litânicas de Satã” absorve, assim, o aspecto maléfico e imponente apresentado logo ao início d’*As Flores do Mal*, em “*Au Lecteur*”, com o *Satan Trimégiste*, Satã Trismegisto, e sua caracterização benevolente.

Acreditamos, portanto, que a personagem representada por Odilon Redon em sua ilustração seja Satã. Diferentemente do que se identifica na obra de William Blake, “O Grande Dragão Vermelho e a Mulher Vestida de Sol” (1805-1810), na qual a representação satânica recebe proporções gigantescas e monstruosas; ou do Satã de Gustave Doré em suas gravuras para *Paradise Lost*, de John Milton, com asas semelhantes às de um morcego e armadura imponente ou trajes angélicos. O artista parece humanizar a personagem, despe-a das vestes celestiais e de combate, retratando-o com asas negras de sombria delicadeza, semelhantes às dos lepidópteros.

Satã, calvo e de tronco desnudo, face longilínea e obscura, com olhos encovados e sombrios, esboça um sorriso ao dirigir-se para o lado direito da imagem. A humanizada aparição parece-nos simétrica a uma das manifestações do satanismo em Baudelaire, que apresenta a personagem como benfeitora, sem deixar de absorver, entretanto, sua faceta mais sombria. A vulnerabilidade do Satã de Redon aproxima-o do ser humano, despoja-o de seu caráter tirano e coloca-o na posição de igual: frágil,

exilado nas sombras. Em contrapartida, sua face incita o macabro. O pintor realiza, à maneira de seus *Noirs*, um jogo com a concepção do homem criado “à imagem e semelhança de Deus”, recriando um Satã humanizado, não bestial ou propriamente angelical, invertendo a relação do ser humano com sua divindade maior, tal como nos versos de repetições blasfematórias. Identificamos nesse aspecto uma semelhança entre os versos baudelairianos e sua respectiva interpretação. Entretanto, a simplória personagem apresentada no portfólio parece distante da majestuosidade proveniente da exaltação de Satã ao longo de “As Litanias de Satã”.

A posição do corpo da personagem pode contribuir para a intensificação de seus traços de humanidade e vulnerabilidade. Isolado e curvado para si, parece esconder-se nas sombras e tem a cabeça iluminada por algo que se oculta além do ponto de vista fornecido na imagem. As asas escuras e de delicadeza incomum nas representações pictóricas de Satã, pouco imponentes, recuperam o caráter da personagem já tecido ao longo da interpretação.

A ausência de quaisquer outras figuras e elementos no pano de fundo dessa interpretação contribui para intensificar o foco no exílio, exclusão e solidão de Satã enquanto vítima da divindade cruel e impiedosa. A luminosidade que atinge a personagem poderia ser, de acordo com nossa interpretação, utilizada como indicativo do estágio anterior da personagem, de Lúcifer, ou do próprio caráter angelical e etéreo atribuído a Satã apresentado a partir de todas as inversões blasfêmicas.

A interpretação proposta para “*Les Litanies de Satan*” simetriza-se significativamente a outra obra do artista, intitulada *L’ange perdu ouvrit des AILES NOIRES* (1866), *O anjo perdido abriu as ASAS NEGRAS*. Nela, a personagem de feições masculinas e asas negras é retratada só. Vê-se na gravura o mesmo ponto focal de luminosidade na porção esquerda da imagem. Entretanto, o anjo perdido tem o dorso e face iluminados, com uma expressão quase infantilizada, que imprime um semblante inocente que, adicionado à sua figura franzina, intensifica sua aparência juvenil. Com o esboço de um sorriso e órbitas oculares obscuras, a personagem da interpretação do poema de Baudelaire, apesar de iluminada, mostra-se muito mais sombria, como tipicamente se apresentam os elementos dos *Noirs*. Há outra obra de Redon a ser citada, intitulada *L’ange déchû* (1871), o anjo caído, de construção praticamente idêntica àquela de 1866. Nela, a personagem encontra-se imersa n’água e o ponto de onde se reflete a iluminação é a Lua, que flutua no céu negro.

Considerando a legenda proposta pelo pintor, proveniente da estrofe final das “Litâneas”, são selecionadas as aproximações de “alturas” e “profundezas”, e de Céu e Inferno. Há, da mesma maneira, a escolha do adjetivo “*vaincu*”, “vencido”, que pressupõe a ideia de batalha e, portanto, de rivalidade (diretamente ligada à nomeação de Satã, ou adversário) e, em contrapartida, de vítima, daquele que é derrotado em seu confronto. O verbo “*rêver*”, essencial na estética do pintor, também constitui o excerto do poema apresentado, e coloca a personagem como um sonhador silencioso. A informação contextual fornecida ao leitor/observador do portfólio pode, portanto, contribuir para a apreensão da prancha a partir da leitura de Satã na posição de vítima, benevolente e aproximado ao homem.

#### 4.9 “*L’Amour et le crâne*”



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 27 – REDON, O. *Cul-de-lampe*. 1890. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 11,8 cm x 9 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2BKqb72>. Acesso em: 10 out. 2019.

Tabela 8 – "L'Amour et le crâne"

*VIEUX CUL-DE-LAMPE*

*L'Amour est assis sur le crâne  
De l'Humanité,  
Et sur ce trône le profane,  
Au rire effronté,*

*Souffle gaiement des bulles rondes  
Qui montent dans l'air,  
Comme pour rejoindre les mondes  
Au fond de l'éther.*

*Le globe lumineux et frêle  
Prend un grand essor,  
Crève et crache son âme grêle  
Comme un songe d'or.*

*J'entends le crâne à chaque bulle  
Prier et gémir:  
— «Ce jeu féroce et ridicule,  
Quand doit-il finir ?*

*Car ce que ta bouche cruelle  
Éparpille en l'air,  
Monstre assassin, c'est ma cervelle,  
Mon sang et ma chair!»*

A primeira aparição de “L’Amour et le crâne” (BAUDELAIRE, 1975, p. 119-120), última peça da seção *Fleurs du mal*, data de 1<sup>o</sup> de junho de 1855, na *Revue des Deux Mondes*. Essa peça teve seu subtítulo modificado ao longo dos anos: o atual “*Vieux cul-de-lampe*” foi publicado inicialmente como “*D’après une vieille gravure*”, ou seja, “a partir de uma velha gravura”.<sup>114</sup> Por meio da informação contextual fornecida pelo subtítulo inicial, infere-se que o poema foi realizado com base em uma gravura de data bastante anterior a seu período de escritura.

O Amor e o crânio que dão nome ao texto são, na verdade, elementos presentes em uma gravura de Hendrick Goltzius, conforme aponta Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1074),<sup>115</sup> *Allegorie op de vergankelijkheid*, algo como *Alegoria da*

<sup>114</sup> Informações referentes às diferentes aparições do poema indicadas por Pichois (*In*: BAUDELAIRE, 1975, p. 1074).

<sup>115</sup> Em nossa pesquisa, ao localizar ambas as gravuras no acervo digital de seus respectivos museus, deparamo-nos com a informação de que a gravura descrita amplamente por Pichois, *Allegorie op de vergankelijkheid*, de data de realização entre 1645 e 1674, à qual ele atribui a autoria de Goltzius, é identificada como de autoria anônima e, no entanto, baseada na obra de Goltzius. A outra obra citada pelo editor, também intitulada *Allegorie op de vergankelijkheid*, teria sido, de fato, de acordo com as fontes, realizada pelo artista em 1594. Para verificar a exatidão dos dados apresentados em meio digital,

*Transciência*, de data de realização provável entre 1645 e 1674. Sua gravura “irmã”, bastante semelhante, datada de 1594, também é mencionada no comentário. Na imagem, identifica-se em primeiro plano a figura de uma criança do sexo masculino, nua, de cabelos claros e com um tecido fluído que recobre a parte posterior de seu dorso. Com as mãos, a personagem segura um recipiente ovalado e uma pipeta, pela qual assopra uma série de bolhas. O infante tem o pé esquerdo apoiado sobre o chão, enquanto a perna direita encontra-se sobre um crânio humano, que, por sua vez, sustenta-se em um osso semelhante ao fêmur, assentado em uma rocha. Restam na ossada esparsos fios de cabelo, claros e ondulados como os do garoto.

À esquerda, no canto inferior da imagem, encontra-se um vaso de flores; à direita, uma espécie de defumador, de formato e tamanho semelhantes ao vaso, que libera uma fumaça de coloração suave que recobre toda a lateral da gravura e ocupa uma parcela do pano de fundo da cena, formando uma nuvem que paira sobre a cabeça do jovem e fornecendo à cena aspecto celestial. Ao centro, na porção mais inferior da ilustração, os dizeres “*QVIS EVADET*”, do latim, “Quem escapará?” ou, “Quem será poupado?” e o trecho a seguir:

Em um instante, esta vida breve, sujeita a uma morte certa, perde-se como um vapor, uma pequena bolha, uma flor. Por que então, loucos que somos, confiamos nos frágeis anos? Por que não aprender a morrer nós mesmos antes do dia? Se libertamo-nos em plena vida dos obstáculos da carne sedutora, após a morte o espírito ascendente mais livremente ganhará os astros, onde antes ele já havia fixado sua morada, e a tropa celeste reconhecerá um dos seus. (GOLTZIUS In: BAUDELAIRE, 1975, p. 1074).<sup>116</sup>

---

entramos em contato com o *Rijksmuseum*, cuja equipe de curadoria forneceu-nos a informação de que a melhor referência às gravuras do artista holandês verifica-se na obra *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700 – Hendrick Goltzius* (2012). Entretanto, ainda não obtivemos acesso ao livro, disponível na biblioteca do museu em Amsterdã.

<sup>116</sup> Tradução nossa do excerto traduzido do latim para o francês por Henri Coulet: “*En un instant cette vie brève, sujette à une mort certaine, se perd comme une fumée, une petite bulle, une fleur. Pourquoi donc, fous que nous sommes, nous fier aux fragiles années ? Pourquoi ne pas apprendre à mourir de nous-mêmes avant le jour ? Si l’on secoue en pleine vie les entraves de la chair séductrice, après la mort l’esprit montant plus librement gagnera les astres, où déjà auparavant il avait fixé sa demeure, et la troupe céleste reconnaîtra l’un des siens.*”.



Figura 28 – ALLEGORIE op de vergankelijkheid. [entre 1645 e 1674]. 23,9 cm x 18,8 cm. Amsterdã, Rijksmuseum. Disponível em: <https://bit.ly/34fmDpk>. Acesso em: 10 out. 2019.

“*L’Amour*”, grafado com a inicial maiúscula nos versos do poema, designaria, na verdade, não o sentimento amoroso em si, mas sua personificação na figura de Eros, ou Cupido. A personagem mitológica é evocada na imagem pelo menino que, mesmo sem portar asas angelicais, caracteriza-se pelos traços da beleza apolínea e veste sobre as costas um tecido que parece aludir ao formato dessas estruturas. Baudelaire realiza, então, em nossa leitura de seu processo criativo, uma operação de transposição intersemiótica, contribuindo para novas leituras de *Allegorie op de vergankelijkheid*, com o acréscimo à personagem da criança apresentada por Goltzius, que alude à imagem de um querubim.

Sem levar em consideração seu título, já é possível identificar a desconfortante simetria entre a criança e o crânio sobre o qual ela se apoia. Os fios de cabelos claros e ondulados brotam sobre ambas as cabeças, a do jovem e a do morto. A informação fornecida pelo excerto em latim na base da ilustração dá, então, uma segunda pista que reforça a correspondência que acabamos de apontar. O elo entre o “querubim” e o crânio é a morte, inescapável para qualquer ser vivente. A morte também é o destino das flores expostas no canto esquerdo da imagem. As bolhas também padecem, à sua maneira, quando a fina membrana que as constitui se rompe.

Além da temática da morte, a passagem do tempo é evocada em nossa leitura da

gravura atribuída ao artista holandês. É inevitável a comparação entre a jovialidade do garoto e o estado pós-decomposição do cadáver, bem como é evidente a brevidade da existência das bolhas de sabão, que se extinguem em poucos segundos. Diretamente vinculada ao tempo está a memória, mais especificamente a *mémoire involontaire*, da qual já tratamos anteriormente sob a perspectiva apresentada por Walter Benjamin (2018). O defumador que dispersa a fumaça evoca a temática dos aromas identificada igualmente no poema “*Le Flacon*”.

O subtítulo de “*L’Amour et le crâne*”, “*Vieux cul-de-lampe*”, tal como publicado desde 1857, na primeira edição *d’As Flores do Mal*, pode ser traduzido em algo como “velha vinheta”. O substantivo composto “*cul-de-lampe*” designa, tanto em língua portuguesa (que possui o equivalente terminológico “vinheta” no campo tipográfico, e “mísula” no campo arquitetônico),<sup>117</sup> quanto em língua francesa,<sup>118</sup> um tipo de gravura (definição que corresponde ao subtítulo inicial, publicado na *Revue des Deux Mondes*), bem como um ornato arquitetônico, saliente em relação às paredes, que promove a sustentação de estátuas, vasos, arcos de abóbada, entre outros. Ao substituir “*gravure*” por “*cul-de-lampe*”, o poeta pode sugerir uma leitura ambígua do paratexto de sua obra ao público leitor. De certa forma, ambas as interpretações que identificamos podem estar relacionadas à ilustração de Goltzius: como uma referência direta, apontando para a inspiração do poema em uma gravura; ou como uma alusão ao posicionamento do infante na imagem, sentado sobre o crânio, tal como uma estátua sobre sua mísula.

Composto por cinco quartetos, o poema possui um esquema que alterna de maneira emparelhada versos octossílabos e pentassílabos. Apontamos que a oscilação entre oito e cinco sílabas poéticas promove uma constante “quebra” durante toda a leitura, que é correspondente à “mancha” do texto na página, de recuo alternado ao longo da peça. As rimas são igualmente emparelhadas e há concomitantemente a essa regularidade uma alternância de rimas femininas e masculinas.

Seu primeiro verso parece descrever de maneira bastante clara aquilo que se vê na obra atribuída ao artista holandês: “*L’Amour est assis sur le crâne*”, o Cupido está sentado sobre o crânio; todavia, não se trata de um crânio qualquer. No trecho seguinte vemos que ele pertence à Humanidade. E ao sentar-se nesse “trono”, a personagem

---

<sup>117</sup> CUL-DE-LAMPE. In: Dicionário Infopédia de Francês – Português [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/cul-de-lampe>. Acesso em: 30 abr. 2019.

<sup>118</sup> CUL-DE-LAMPE. In: Centre National de Ressources Lexicales. Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF/CNRTL - Nancy Université), 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/cul-de-lampe>. Acesso em: 30 abr. 2019.

profana-o, rindo com escárnio, enquanto assopra bolhas que sobem pelos ares. O riso descrito no poema não aparece no semblante da personagem de *Allegorie op de vergankelijkheid*, entretanto, há a leitura de uma ironia que permeia a atmosfera da cena de Goltzius: a criança que inocentemente assopra reluzentes bolhas de sabão enquanto sentada sobre a cabeça de um cadáver. A risada escarnekedora ecoa da imagem, mesmo que não a vejamos nos lábios do “querubim”.

Na segunda estrofe, as bolhas redondas produzidas pelo menino parecem elevar-se, como descreve o eu-poético, para “unir os dois mundos, nos confins do éter”. O movimento de ascensão das esferas furta-cor une Céu e Terra. Tal como em “*Le Flacon*”, há a personificação de um objeto central na temática do poema: de modo análogo ao frasco, a frágil bolha abriga a alma. A primeira, ao levantar voo, destrói e cospe (“*crache*”) – ação marcada por sua brutalidade – seu conteúdo, como descrito no segundo e terceiro versos desse quarteto.

A ascensão do “globo luminoso” é caracterizada no último verso dessa estrofe como “*un songe d’or*”, um sonho dourado: de modo semelhante ao despertar de um sonho antes de sua completude, o deleite da elevação da reluzente bolha e da alma humana extingue-se em segundos com a destruição de seus invólucros, da fina membrana de sabão e água, e do corpo de carne e osso, respectivamente. Identificamos em nossa interpretação uma homologia entre a ruptura do movimento ascendente, que se renova a cada bolha, entre a quebra de expectativa e a forma do poema.

Diante dessa análise, citamos um trecho de um dos projetos de prefácio para *Les Fleurs du mal* (BAUDELAIRE, 1975, p. 183), no qual o poeta trata da difícil tarefa do fazer artístico e poético e descreve o movimento da poesia: “que a frase poética pode imitar (e por isso ela se liga à arte musical e à ciência matemática) a linha horizontal, a linha reta ascendente, a linha reta descendente; que ela pode subir direto em direção ao céu, sem perder o fôlego, ou descer perpendicularmente ao inferno com a velocidade de todo seu peso; que ela pode seguir a espiral, descrever a parábola, ou o zigue-zague fazendo uma série de ângulos superpostos; [...]”.<sup>119</sup> Propomos que interpolação dos versos de oito e cinco sílabas poéticas promoveria o efeito descrito pelo autor.

Dá-se voz ao crânio nos últimos dois quartetos de “*L’Amour et le crâne*”. Nos dois versos finais da penúltima estrofe, o morto dirige-se ao Amor e questiona quando

---

<sup>119</sup> Tradução nossa: “*que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l’art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu’elle peut monter à pic vers le ciel sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l’enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu’elle peut suivre la spirale, décrire la parabole ou le zigzag figurant toute une série d’angles superposés;*”.

esse “jogo cruel” irá acabar. Dando continuidade ao discurso direto iniciado na estrofe anterior, o crânio justifica no último canto a crueldade que acaba de relatar: “‘Pois o que a tua boca expele/No ar como destroços, /Monstro assassino, é minha pele,/Meu sangue e meus ossos’”.<sup>120</sup> Indicamos que, a partir de nossa leitura, é possível traçar uma correspondência entre a morte e as bolhas que levantam voo e logo se destroem. Essa correlação tornaria a ironia da cena ainda maior e mais impiedosa.

Acreditamos que reflexão proposta pelo crânio não diz respeito apenas à zombaria do querubim que ironiza a morte do cadáver, mas, sim, ao central conflito da condição humana: a mortalidade, que encerra *Les Fleurs du mal* em seu ciclo intitulado *La Mort*. De modo análogo à obra do pintor holandês, temos uma dupla ironia: a sádica brincadeira da criança que se diverte com uma metáfora para a morte enquanto apoia seu corpo sobre um crânio humano, e o confronto da cena com a própria finitude do infante.

A “flor” da interpretação de “*L’Amour et le crâne*” parece flutuar pelo espaço e esboça em sua face humanizada uma vaga expressão, proveniente de suas órbitas oculares vazias. Os grandes olhos arredondados e nariz proeminente desse “girassol fantástico”, como descreve Destrée (1891, p. 59), imprimem a marca de Redon na prancha e intensificam o caráter insólito desse conjunto de elementos: ao invés de pétalas, o miolo/face da flor é circundado por uma série de filetes que se assemelham a cílios ou pelos. Do caule afilado, de onde se espera que brotem folhas, emerge uma estrutura cujo formato alude a um osso humano, e dele, um formato pontiagudo, simétrico às asas que vemos na cabeça flutuante na gravura referente a “*Le Gouffre*”.

Esse único elemento, sem qualquer detalhe ao seu redor, ou mesmo um pano de fundo trabalhado a partir de sombreados, pontilhismo ou hachura, paira pela folha. Assim, a prancha apresentaria, em nossa interpretação, a correspondência com alguns verbos trazidos ao longo do poema, como “*souffler*” (soprar) em “*Souffle gaiement des bulles rondes*” e “*eparpiller*” (espalhar, dispersar) em “*Eparpille en l’air*” (espalha pelo ar); ou os versos “[*bulles rondes*] *Qui montent dans l’air*” ([bolhas redondas] que se espalham pelo ar) e “[*le globe*] *Prend un grand essor*” ([o globo] levanta alto voo); ou no substantivo “*éter*” (éter).

A reprodução exaustiva das formas circulares regulares nesse único elemento da obra não apenas corrobora para a simetria dessa gravura com a estética dos *Noirs*, mas

<sup>120</sup> Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 413).

se manifesta como elemento do que poderia ser apontado, supomos, como recriação da série de formas esféricas ou circulares que aparecem ao longo do poema: “*le crâne*”, “o crânio”, de estrutura arredondada; “*bulles rondes*”, “bolhas redondas” e “*le globe lumineux et frêle*”, “o globo luminoso e frívolo”. Apresentamos igualmente a hipótese de que há uma correspondência entre essa forma geométrica e a assonância do som vocálico /o/, apresentando no texto visual uma estrutura homóloga à dimensão sonora do texto verbal.

Odilon Redon realiza para essa interpretação a escolha mais inusitada até então para as legendas que acompanham as peças publicadas em seu portfólio. Apropria-se do subtítulo, mas não em sua totalidade, excluindo o adjetivo “*vieux*”. A partir disso, formulamos a hipótese de que “*cul-de-lampe*” possa sugerir uma autorreferência, informando-nos que a própria obra também se trata de uma vinheta. Há, do mesmo modo, o intertexto com a gravura atribuída a Goltzius, que parece dissolver a apenas aparente e inicial desconexão entre os componentes da insólita construção do pintor. À medida que a comparamos com a obra do artista holandês, identificamos que as formas arredondadas replicam as bolhas que aparecem na gravura; a face da flor, rodeada por filetes, parece reproduzir as órbitas vazias do crânio que jaz sobre o rochedo, recoberto por finos fios de cabelo; a folha com formato ósseo retoma o restante da ossada identificada sobre o solo. Tal como as bolhas assopradas pela personagem, a bizarra criação de Redon paira sobre a página. O observador é impulsionado a encarar o desconfortante único elemento presente na gravura. Parece-nos que Redon coloca seu espectador frente a frente, à sua maneira, com a cruel premissa da existência humana.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A heterogeneidade das obras constituintes do portfólio *Les Fleurs du Mal. Interprétations par Odilon Redon* (1890) é possivelmente uma das características mais flagrantes dessa edição. Identificamos que sua notável variedade, já apontada em estudos anteriores como vinculada à despretensão e à livre postura criativa do artista, é oriunda da aplicação de múltiplas técnicas de desenho, *modos ilustrativos* e da apresentação de diferentes dimensões dos espaços ocupados pelas gravuras nas páginas do álbum. A frequente utilização de poucos elementos composicionais e de material plástico praticamente limitado ao carvão artístico nas pranchas, de tonalidade monocromática, acresce à desafiadora proposta de se apresentar uma “tradução plástica” d’*As Flores do Mal*, definição de Destrée (1891, p. 56).

Em sua obra, de modo geral, e no álbum em questão, Odilon Redon evoca frequentemente referências à ciência, em especial à microscopia e à biologia. Esses temas ligam-se diretamente a seu fascínio pela gênese, seja ela relativa ao surgimento do universo e das espécies ou às origens das fantásticas construções por ele propostas. A interpretação concernente ao poema “*Le Gouffre*”, por exemplo, apresenta uma cena observada a partir das lentes do microscópio; a prancha relacionada a “*La Destruction*”, por sua vez, traz personagens antropomorfas que aludem aos tempos pré-históricos.

O recorrente diálogo do pintor, principalmente em seus *Noirs*, com o estranho e o mistério está vinculado igualmente aos temas científicos. Essas características aproximam Redon de Edgar Allan Poe e transformam seu panorama artístico numa sucessão de enigmas que incitam, portanto, o deslumbramento dos espectadores e, do mesmo modo, o terror, instaurado pelas insólitas personagens retratadas e pelos tenebrosos temas que refletem, em muitos casos, o pavor enfrentado pela população diante das epidemias de diversas enfermidades que surgiram no período em questão.

O elemento do globo ocular e o tema dos olhares, também muito presentes na obra de Redon, refletem de duas maneiras a mesma abordagem a partir da ciência: o primeiro, como constituinte do bizarro cenário de um inquietante laboratório científico; o segundo, enquanto referência à observação cada vez mais aproximada e precisa dos microorganismos. Os monstros ocultos no microcosmo podem ser atrelados, além disso, ao assombro despertado pela visualização dos seres microscópicos.

A incógnita dos misteriosos e intrigantes *Noirs* relaciona-se, portanto, ao pequeno universo oculto observado a partir dos instrumentos ópticos, mas igualmente ao onirismo. O inconsciente humano, plurifacetado, é ramificado em pesadelos e

sonhos, correspondentes às duas fases de produção do pintor, e dissolve a exatidão científica que poderia ocupar a superfície de suas imagens influenciadas pelo botânico Armand Clavaud. Reside no sonho e no mistério a grande conexão entre o artista e Baudelaire: a partir desses elementos é possível perpassar a “floresta de símbolos” e alcançar o espiritual e *ideal*, opostos ao *spleen*, que constituem o grande embate d’*As Flores do Mal*. A cor preta sobreposta à luminosidade do papel pode propiciar o apontamento de correspondências com as dualidades que permeiam a obra do escritor.

O satanismo apresentado pelo artista gráfico em suas interpretações aos poemas “*Les Litanies de Satan*” e “*La Destruction*” é abrangente das duas vertentes da personagem demoníaca em *Les Fleurs du mal*: do piedoso pai adotivo à cruel potência maléfica que tudo observa. Em nossa interpretação, o pintor engloba em suas criações as tendências existentes na obra baudelairiana. Para tal, apoia-se em pontos centrais de sua estética, como o elemento do globo ocular, já mencionado, que se oculta no inicialmente sereno astro que flutua no firmamento.

O Príncipe dos Sonhos apresenta em seu álbum múltiplas citações do feminino, incluindo leituras de sua dimensão carnal e espiritual, presentes na poesia baudelairiana. Desde a representação da dura e viril personagem em “*Je t’adore à l’égal de la vouête nocturne*”, à delicada reprodução da silhueta de “*Le Flacon*”; perpassando a figura antropomorfa na recriação de “*La Destruction*”; ou a voluptuosa e brutal figura da Vênus em “*La Prière d’un païen*”, a representação da mulher é, como o próprio portfólio, constituída de leituras bastante heterogêneas.

Redon apresenta um trabalho que, apesar de não contemplar a totalidade dos versos baudelairianos, tarefa árdua e, acrescentamos, impossível, pode surpreender o espectador: ora apresentando interpretações extremamente variadas, ora ocultando elementos em meio a seus traços, que podem inspirar em seu espectador o maravilhamento e a perturbação: na mesma edição vê-se a etérea figura semelhante a um gênio que emerge de uma lâmpada mágica; em seguida, a narrativa que se assemelha à visão a partir das lentes de um microscópio, ou, ainda, uma gigante cabeça decepada em meios aos lençóis da cama de um cenário marcado pelo erotismo e amor carnal. As diversas imagens recuperadas pelo pintor parecem, de fato, pertencer aos cantos obscuros do inconsciente humano e enfatizam a versatilidade do artista dentro de seu universo monocromático.

Desse modo, identificamos, finalmente, conforme apontado no quarto capítulo, a partir da interpretação de Redon para o poema “*La Prière d’un païen*”, a referência ao

mito de Orfeu, já amplamente retratado por ele em outras ocasiões. A cabeça humana ao lado de um instrumento de cordas e toda a atmosfera criada em torno do erotismo motivaram-nos a acreditar na hipótese de que o pintor se inspirara nesse excerto mitológico para recriar a homenagem baudelairiana à volúpia.

Destacamos especialmente três pranchas que parecem ser mais próximas dos poemas e de *Les Fleurs du mal*, ou que, de certa forma, apresentam indícios que atenuam a despreensão frequentemente atribuída ao álbum. A sugestão de capa ou de frontispício para a obra que, como assinala Destrée (1891, p. 56), retoma a forte espiritualidade do livro e que, acrescentamos, apresenta o que julgamos ser uma interpretação do oxímoro que dá título à obra de Baudelaire, aproximando elementos opostos em sua fúnebre e melancólica criação.

Em seguida, a interpretação de “*Le Flacon*” cuja vaporosa figura parece, em nossa leitura, recuperar o tema dos perfumes e, por conseguinte, do ato de lembrar ou, mais especificamente, da *mémoire involontaire*. Finalmente, ressaltamos a última prancha do portfólio, referente ao poema “*L’Amour et le crâne*”: a bizarra flor apresentada, inicialmente sem grandes conexões com os versos de Baudelaire, parece, supomos, retomar diversos constituintes do poema e da gravura na qual o texto verbal se baseia: o inquietamente elemento botânico flutua pela página, como as bolhas que se elevam pelos ares; suas órbitas oculares obscuras e entornadas por finos filetes, retomam traços do crânio d’*As Flores do Mal* e da ossada presente no desenho de Goltzius.

Provavelmente, as pranchas que compõem *Les Fleurs du Mal. Interprétations par Odilon Redon* (1890) possuem datas de realização distantes entre si e foram relacionadas posteriormente aos versos de Baudelaire. Conforme apontado em nossas análises, entretanto, elas apresentam aspectos que permitem a aproximação entre as estéticas das obras de Odilon Redon e Charles Baudelaire. Assim, a desconexão entre a realização do portfólio e os versos baudelairianos parece-nos, a partir de nossas leituras, atenuada. As semelhanças que identificamos podem, todavia, ser oriundas da forte influência do poeta moderno na obra do pintor francês. De todo modo, o álbum constituído por interpretações, denominação adotada pelo próprio artista gráfico, amplia as possibilidades de leitura de *Les Fleurs du mal*, apresentando o livro sob uma nova perspectiva, sob o sombrio e insólito olhar dos *Noirs*.

## REFERÊNCIAS

*ALLEGORIE op de vergankelijkheid*. [entre 1645 e 1674]. 23,9 cm x 18,8 cm. Amsterdã, Rijksmuseum. Disponível em: <https://bit.ly/34fmDpk>. Acesso em: 10 out. 2019.

ALVES, M. C. R. *Paratextos do insólito: o diálogo entre a literatura e a pintura*. In: VIII Congresso Internacional ABRALIC, 2011, Curitiba. Anais do VIII Congresso Internacional ABRALIC, 2011. [7] p.

AMARAL, G.C. Situando Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Anna Blume, 1996. ANTELO, R. As Flores do Mal: sintoma e saber anti-modernos. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n.1, p.152-164, jan./jun.2007.

ARMAND Clavaud. Disponível em: [https://data.bnf.fr/10346891/armand\\_clavaud/](https://data.bnf.fr/10346891/armand_clavaud/). Acesso em: 05 dez. 2019.

ARNHEIM, R. Balance. In: \_\_\_\_\_. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berteley. University of California Press, 1974. p. 11-41.

AUTOUR de Redon. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/autour-de-redon.html>. Acesso em: 05 dez. 2019.

BATAILLE, G. Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *A Literatura e o mal*. Tradução de de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2015. p. 29-54.

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

BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BAUDELAIRE, C. *Jeanne Duval*. Disponível em: <https://bit.ly/2EdeZ4k>. Acesso em: 10 out. 2019.

BAUDELAIRE, C. *Jeanne Duval*. Disponível em: <https://bit.ly/2PF9qAJ>. Acesso em: 10 out. 2019.

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1961.

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du mal*. Édition critique. Jacques Crépet, Georges Blin, refundue par Georges Blin et Claude Pichois. Paris: Éditions José Corti, 1968.

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975 (v.1), 1976 (v.2). Coll. Bibliothèque de la Pléiade.

BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em Prosa: O spleen de Paris*. Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. (Obras escolhidas v. III): Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2018.
- BERTRAND J. P.; DURAND, P. *Les poètes de la modernité. De Baudelaire à Apollinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- BLAKE, W. The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the sun, 1805. Caneta e tinta com aquarela sobre grafita; 337 cm x 408 cm. Washington D.C., Galeria Nacional de Arte.
- BONZON, A. *L'Enfer et le ciel dans les 'Fleurs du Mal'*. São Paulo: USP, 1962.
- BOWIE, D. *Life on Mars*. Londres: RCA Records, 1971. Disponível em: <https://spoti.fi/2NdtEAl>. Acesso em 30 abr. 2019.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A.M. *Que é literatura comparada?*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1992.
- CASTRO, M. R. G. *Tédio e modernidade em Baudelaire*. 2014. 119 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. et Éditions Jupiter, 1982.
- CHINE. *In: Centre National de Ressources Lexicales*. Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF/CNRTL - Nancy Université), 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/chine>. Acesso em: 30 abr. 2019.
- CLAVAUD, A. *Pranchas*. [18--]. Jardim Botânico de Bordeaux. Disponível em: <https://bit.ly/38925SI>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. *In: ARBEX, M. (org.). Poéticas do Visível. Belo Horizonte: FALE, 2006. p. 107-166.*
- BAUDELAIRE, C. *Painting into Poetry. Yearbook of comparative and general literature*. Bloomington: Indiana University, v.27, 1978.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CUL-DE-LAMPE. *In: Centre National de Ressources Lexicales*. Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF/CNRTL - Nancy Université), 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/cul-de-lampe>. Acesso em: 30 abr. 2019.
- CUL-DE-LAMPE. *In: Dicionário Infopédia de Francês – Português [online]*.

Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível em:

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/cul-de-lampe>. Acesso em: 30 abr. 2019.

DAVENPORT, N. Odilon Redon, Armand Clavaud, and Benedict Spinoza: Nature as God. *Religion & the Arts*, Boston, v. 10, n.1, p. 1-38, mar. 2006.

DESTRÉE, J. *L'œuvre lithographique de Odilon Redon, catalogue descriptif*. Bruxelas: Edmond Deman, 1891.

DUFOUR, P. La relation peinture/littérature. *Neohelicon*, Budapeste, v. 5, n. 5, p. 141–190, 1977. FROIDEVAUX, G. L'Ivresse comme “Chose Moderne” chez Baudelaire. *Neophilologus*, S. l., v. 71, n. 3, p. 335–342, 1987.

FONDATION de l'Abbaye de Fontfroide. Disponível em:

<https://www.fontfroide.com/histoire/>. Acesso em: 16 set. 2019.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curioni, Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAMBONI, D. *La plume et le pinceau*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

GAMBONI, D. Odilon Redon et ses critiques [Une lutte pour la production de la valeur]. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. v. 66-67, mar de 1987. *Histoires d'art*. p. 25-34. Disponível em: [goo.gl/qeXz91](http://goo.gl/qeXz91). Acesso em: 7 fev. 2019.

GAMWELL, L. Beyond The Visible-Microscopy, Nature, and Art. *Science*, S.l., v. 299, n. 5603, p. 49-50, 3 jan. 2003.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GOCHBERG, H. S. *Baudelaire's reference to Pascal in “Le gouffre”*. *Romance Notes*, v. 2, n. 1, p. 9-11, 1960.

GOLTIZIUS, H. *Allegorie op de vergankelijkheid*, 1594. 21,3 cm x 15,7 cm. Budapeste, Museu de Belas Artes de Budapeste.

GOLTIZIUS, H. *Allegory of Transcience*. Disponível em:

<https://www.mfab.hu/artworks/allegory-of-transcience/>. Acesso em: 10 out. 2019.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LCT, 2011.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

- GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e Sociedade*, v.2, n.2, p. 56-68, 1997.
- GUYAUX, A. *Un demi-siècle des lectures des Fleurs du mal*. Paris: Presse universitaires de Paris-Sorbonne, 2007.
- EIGELDINGER, M. Baudelaire et le rêve maîtrisé. *Romantisme*, 1977,15. Mythes, rêves, fantasmes, p. 34-44.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução de Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOEK, L. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (org.). *Poéticas do Visível*. Belo Horizonte: FALE, 2006. p.167-190.
- HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime: Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- HUYSMANS, J.K. *Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*. Paris: Crès, 1929.
- JOSEPH, S. F. *Belgian Photographic Literature of the 19th Century. L'édition photographique belge au 19e siècle: A Bibliography and Census*. Bibliographie et recensement. Lovaina: Leuven Univeristy Press, 2015.
- JOUVE, P.J. *Tombeau de Baudelaire*. Montpellier: Fata Morgana, 2006.
- KAYSER, W. *O Grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LARSON, B. Odilon Redon and The Pasteurian Revolution: Health, Illness, and le monde invisible. *Science in Context*, S.I., v. 17, n. 4, p. 503-524, dez. 2004.
- LES planches de Clavaud, entièrement faites main*. Disponível em: <https://bit.ly/2XRdzFa>. Acesso em: 8 fev. 2019.
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOCATELLI, F. Une certaine homologie de périphrases: Les Litanies de Satan de Charles Baudelaire. *Entre linguistique et littérature, Journée d'étude en l'honneur de Sergio Cigada.*, Berna, p. 49-70, 2013.
- MANET, E. *Jeanne Duval*. 1862. Óleo sobre tela, 89,5 cm x 113 cm.

- MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens*. Uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MELLERIO, A. *Odilon Redon: Peintre, Dessinateur et Graveur*. Paris: H. Floury, 1923.
- MELLERIO, A. Trois peintres écrivains. Delacroix, Fromentin Odilon Redon. In: *Nouvelle Revue*, Paris, 15 abr. 1923, p. 304-314.
- MILNER, M. Baudelaire. In: *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*. Paris: Éditions José Corti, 2007. p. 835-882.
- MILNER, M. Conclusion. In: *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*. Paris: Éditions José Corti, 2007. p. 883-893.
- MILNER, M. Introduction. In: *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*. Paris: Éditions José Corti, 2007. p. 7-15.
- MOLINO, D. D. B. *Interpretação e ilustração: obra gráfica e reflexão artística de Odilon Redon*. 2006. Orientador: Leon Kossovitch. 85 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- NODELMAN, P. *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press, 1988.
- ORFILA, T. L'image de la mort chez Baudelaire. In: *Revue des lettres et de traduction*. n. 8 (2002), p. 341-359. Disponível em: [goo.gl/fSMeKs](http://goo.gl/fSMeKs). Acesso em: 8 fev. 2019.
- PALERMO, C. The Brush and the Pen: Odilon Redon and Literature/Aesthetic Rivalries: Word and Image in France, 1880-1926/The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture. *Art Bulletin*, Nova York, v. 95, n. 2. p. 328-333, jun.2013.
- PENGUILLY, O. *Les Petites Muettes*. Óleo sobre tela; 73 cm x 91,5 cm. Rennes, Museu de Belas Artes de Rennes.
- PIZZORUSSO, A. DEUX COMMENTAIRES. In : *Études Baudelairiennes*, vol. 3, 1973, p. 241–253. Disponível em: [www.jstor.org/stable/45074199](http://www.jstor.org/stable/45074199). Acesso em 05 dez. 2019.
- POMMIER, J. *Dans les chemins de Baudelaire*. Paris: Éditions José Corti, 1985.
- PRAZ, M. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

PRILLOT, E. O. *Les procédés photomécaniques actuels et la phototypie à Metz*. Nanci: Société d'Impressions typographiques, 1928.

REDON, O. *Araignée*. 1887. Litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 26 cm x 21,5 cm. Biblioteca Nacional da França, departamento de gravuras e fotografia.

REDON, O. *À soi-même-journal: 1867-1915 – notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: Librairie José Corti, 2011.

REDON, O. *Baudelaire, Poe, Mallarmé, Flaubert – Interprétations par Odilon Redon*. Paris: Éditions des musées nationaux et du Grand Palais, 2011.

REDON, O. *Couverture-frontispice de l'album Dans le rêve*. 1879. Litografia, 30,2 cm x 22,3 cm. Chicago, Instituto de Arte.

REDON, O. *Cul-de-lampe*. 1890. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 11,8 cm x 9 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2BKqb72>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Dans mon rêve, je vois au Ciel un VISAGE DE MYSTÈRE*, 1885. Litografia, 29,1 cm x 23,8 cm, prancha I do álbum *Hommage à Goya*. Winterthour, Kuntsmuseum.

REDON, O. *Écllosion*. 1879. Litografia, 32,8 x 25,6 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/192448>. Acesso em: 05 dez. 2019.

REDON, O. *Écrits, édition critique établie et présentée par Claire Moran*. Londres : Modern Humanities Research Association, 2005.

REDON, O. *Et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques*. Paris: Ambroise Vollard, 1896. 1 litografia sobre China aplicada, 31 cm x 22,4 cm. Décima terceira prancha ilustrando *La Tentation de Saint Antoine* de Gustave Flaubert. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951120n>. Acesso em: 5 dez. 2019.

REDON, O. *Exposition en Ligne - Odilon Redon, interprétations pour Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*. Disponível em: [goo.gl/fghZLV](http://goo.gl/fghZLV). Acesso em: 7 fev. 2019.

REDON, O. *Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs/Du ciel où tu régnes, et dans les profondeurs / De l'enfer, où vaincu, tu rêves en silence !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,4 cm x 18 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2pQYbMr>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, /O vase de tristesse, ô grande taciturne...* Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 25 cm x 17,9 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MN3q95>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *La FLEUR du MARÉCAGE une tête humaine et triste*. Paris, 1885. 1, litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 27,5 cm x 20,5 cm. Pertence a *Hommage à Goya*. Disponível em: <https://bit.ly/2rtuanf>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *La naissance de Vénus*. [ca. 1912]. Óleo sobre tela, 143,2 cm x 62,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79201>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *L'ange déchu*. 1871. Carvão artístico e giz preto, 28 cm x 22,5 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

REDON, O. *L'ange perdu ouvrit alors ses AILES NOIRES*. 1886. Litografia, uma prova sobre *Chine* aplicada, uma prova sobre velino, 25,8 cm x 21,5 cm. Biblioteca Nacional da França, departamento de gravuras e fotografia.

REDON, O. *La Nuit*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 200 cm x 650 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2Pd13gW>. Acesso em: 5 dez. 2019.

REDON, O. *L'arabe*. 1893. 1 óleo sobre tela, 50 cm x 40 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2YRrtIt>. Acesso em: 05 dez. 2019.

REDON, O. *L'araignée qui pleure*. 1881. Carvão artístico, 49,5 cm x 37,5 cm. Coleção particular.

REDON, O. *La roue*. 1879. Litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 23,2 cm x 19,6 cm.

REDON, O. *Le Bouddha*. [entre 1906 e 1907]. 1 giz pastel sobre papel bege, 90 cm x 73 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2Ea7WcH>. Acesso em: 05 dez. 2019.

REDON, O. *Le Cube*. 1880. Carvão artístico sobre papel, 43 cm x 29 cm. Disponível em: <https://bit.ly/34aAYDj>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Les Fleurs du Mal*. Interprétations par Odilon Redon. Bruxelas: Edmond Déman, 1890.

REDON, O. *Les fleurs du mal* [page de couverture-frontispice]. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 44,2 cm x 30,5 cm (folha). Disponível em: <https://bit.ly/364q305>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Le Jour*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 200 cm x 650 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2E7RxFA>. Acesso em: 5 dez. 2019.

REDON, O. *Les Origines* [couverture-frontispice]. Paris: Lemercier & Cie, 1883. 1, litografia, 30,5 cm x 22,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2LOPBWA>. Acesso em: 5 dez. 2019.

REDON, O. *Le Silence*. [entre 1910 e 1911]. 1 pintura à têmpera, 46 cm x 106 cm. Abadia de Fontfroide. Disponível em: <https://bit.ly/2RKxghh>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Le Silence*. 1911. Óleo sobre papel, 54 cm x 54,6 cm. Nova York, Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), Coleção de Lillie P. Bliss.

REDON, O. *L'œil, comme un ballon se dirige vers l'infini*. Paris, 1882. 1 litografia sobre *Chine* aplicada sobre velino, 26,2 cm x 19,8 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2RJ2J3h>. Acesso em: 05 dez. 2019.

REDON, O. *Lumière*. 1893. Litografia; 39, 2 cm x 27, 2 cm. Winterthour, Kunstmuseum.

REDON, O. *Nouvelles et contes fantastiques*. Paris: Éditions des musées nationaux et du Grand Palais, 2011.

REDON, O. *Orphée*, [entre 1900 e 1905]. Óleo sobre tela. Coleção particular.

REDON, O. *Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient, /D'où jaillit toute vive une âme qui revient*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 24,5 cm x 16,8 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2rF7790>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Profil de Lumière*. 1886. Litografia, 40,2 cm x 27,8 cm.

REDON, O. *Sans cesse à mes côtés s'agite le démon*. 1890. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 21,4 cm x 18 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2BKl8Hz>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Serpent, auréole*. 1890. 1 litografia em preto sobre *Chine* aplicada sobre velino, 57,2 cm x 39,6 cm. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/prints/collection/p0881N1996>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *SERPENT-AUREOLE*. Paris: Becquet, 1890. 1 litografia sobre *Chine* aplicada, 30,2 cm x 22,6 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2smbB4a>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Si par une nuit lourde et sombre, /Un bon chrétien, par charité, /Derrière quelque vieux décombre/ Enterre votre corps vanté*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 23,2 cm x 18,3 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2WaRa5i>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Sur le fond de nos nuits Dieu de son doigt savant / Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 21,2 cm x 18,7 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2pdtXmW>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Tête d'araignée dans un corps d'araignée*. [18--]. Paris, Museu D'Orsay.

REDON, O. *Tête d'Orphée*. [entre 1840 e 1916]. Óleo sobre tela, 32,2 cm x 40,2 cm, com moldura 40,2 cm x 48,5 cm. Paris, Museu D'Orsay.

REDON, O. *Un masque sonne le GLAS FUNÈBRE*. Paris: G. Fischbacher, 1882. 1 litografia, China aplicada sobre velino, 15,8 cm x 19,2 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2rHkSnv>. Acesso em: 05 dez. 2019.

REDON, O. *Volupté, fantôme élastique !*. Bruxelas: Edmond Deman, 1890. 1 impressão fotomecânica pelo procedimento de Evely sobre cobre, 17,8 cm x 11,5 cm. Disponível em: <https://bit.ly/2MMYJRb>. Acesso em: 10 out. 2019.

REDON, O. *Yeux clos*. 1890. Litografia; 31,2 cm x 24,2 cm. Paris, Biblioteca Nacional da França.

REDON, O. *Yeux clos*. 1890. Óleo sobre tela, 44 cm x 36 cm. Paris, Museu D'Orsay.

RICŒUR, P. *Le Mal, un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève: Labor et Fides, 1986.

ROSENTHAL, D. Redon: The Subjective World. *New Criterion*. Nova York, v. 13, n. 4, p. 38-45, dez. 1994.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rotschild, 2008.

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

SAUT. In: Centre National de Ressources Lexicales. Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF/CNRTL - Nancy Université), 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/saut>. Acesso em: 30 abr. 2019.

SEAU. In: Centre National de Ressources Lexicales. Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF/CNRTL - Nancy Université), 2012. Disponível em: <https://www.cnrtl.fr/definition/seau>. Acesso em: 30 abr. 2019.

SOURIAU, É. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. São Paulo: Cultrix, 1983.

STAROBINSKI, J. *La Mélancolie au miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard, 1997.

STERCKX, P. (org.) *Les plus beaux textes de l'Histoire de l'Art*. Paris: Beaux Arts, 2009.

STRATIS, H. A Technical Investigation of Odilon Redon's Pastels and Noirs. *The Book and Paper Group Annual*, S.1., v. 14, 1995.

STRIETER, T. Odilon Redon and Charles Baudelaire: Some Parallels. *College Art Association*, Nova York, v. 35, n.1, p. 17-19, 1975.

TIMMERMANS, B. J. H. M. Observations sur la technique de Baudelaire. *Neophilologus*, S. 1, v. 29, n. 1, p. 145-150, 1944.

VÉLIN. In: Dicionário Infopédia de Francês – Português [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2019. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/frances-portugues/velin>. Acesso em: 30 abr. 2019.

VINCI, L. *Trattato dela pittura*. Lanciano: A. Borzeli e R. Carabba, 1924.

WEITZMANN, K. *Illustrations in Roll and Codex – A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton: Princenton University Press, 1947.

WITCHES and Wicked Bodies. Disponível em: <https://bit.ly/36viMpH>. Acesso em: 05 jan. 2018.

**ANEXO A – Tradução do poema “XXIV” ou “*Je t’adore à l’égal de la vouête nocturne*”, por Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p.161).**

Te amo tal como se ama a abóboda noturna,  
 Ó taça de tristeza, ó grande taciturna,  
 E mais ainda te adoro quanto mais te ausentas  
 E quanto mais pareces, no ermo que ornamentas,  
 Multiplicar irônica as celestes léguas  
 Que me separam das imensidões sem tréguas.

Ao assalto me lanço e agito-me na liça,  
 Como um coro de vermes junto a uma carniça,  
 E adoro, ó fera desumana e pertinaz  
 Até essa algidez que mais bela te faz!

**ANEXO B – Tradução do poema “*Le Flacon*”, “O frasco”, por Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 221 e 223).**

Perfumes há que os poros da matéria filtram  
 E no cristal dir-se-ia até que eles se infiltram.  
 Ao abirmos um cofre que nos vem do Oriente  
 Cujo ferrolho range e emperra asperamente,

Ou numa casa algum poeirento e negro armário,  
 Onde o acre odor dos tempos dorme solitário,  
 Talvez se encontre um frasco a recordar o outrora,  
 Do qual uma alma palpitante se evapora.

Pensamentos dormiam, ninfas moribundas,  
 A fremir com doçura em meio às trevas fundas,  
 E as asas distendiam para alçar-se, estriadas  
 De azul e rosa, ou de ouro arcaico laminadas.

Eis as lembranças inebriantes que se afligem  
 No ar convulso; fecham-se os olhos; a Vertigem  
 Subjuga a alma vencida e empurra com a mão  
 A um vórtice que exala a humana podridão;

Abate-a às bordas de um abismo milenário,  
 Onde, qual Lázaro rasgando seu sudário,  
 Se move ao despertar o defunto spectral  
 De um velho amor malsão, gracioso e sepulcral.

Assim, quando de tudo eu me tornar ausente,  
 Ao canto de um sinistro armário indiferente,  
 Quando esquecido eu for, qual frasco desolado,  
 Caduco, imundo, náuseo, poeirento, rachado,

Serei teu ataúde, amável pestilência,  
 Testemunho de tua força e virulência,  
 Veneno angelical, licor que sem perdão  
 Me rói, ó vida e morte de meu coração!

**ANEXO C – Tradução do poema “*Sépulture*”, “Sepultura”, por Ivan Junqueira  
(BAUDELAIRE, 1985, p. 281).**

Se em lúgubre noite de assombro  
Um bom cristão, por caridade,  
Sepulta ao pé de um velho escombro  
Teu corpo inflado de vaidade,

À hora em que as estrelas graves  
Fecham seus olhos sonolentos,  
A aranha urdirá suas caves,  
Como a serpente seus rebentos;

Ouvirás cada ano que passa  
Ecoar no teu crânio em desgraça  
O uivo dos lobos carniceiros

E das ferozes bruxas hiantes,  
A esbórnica das velhas bacantes  
E o vil complô dos trapaceiros.

**ANEXO D – Tradução do poema “*La Prière d’un païen*”, “A prece de um pagão”,  
por Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 487).**

Não deixes esfriar tua chama!  
Minha alma entorpecida aquece,  
Volúpia, inferno de quem ama!  
Escuta, diva, minha prece!

Deusa no espaço derramada,  
Flama que dentro em nós desperta,  
Atende a esta alma enregelada,  
Que um brônzeo cântico te oferta.

Volúpia, abre-me a tua teia,  
Toma o perfil de uma sereia  
Feita de carne e de veludo,

Ou verte enfim teu sono mudo  
No vinho místico e disforme,  
Volúpia, espectro multiforme!

**ANEXO E – Tradução do poema “*Le Gouffre*”, “O abismo”, por Ivan Junqueira  
(BAUDELAIRE, 1985, p. 473).**

Pascal em si tinha um abismo se movendo.  
— Ai, tudo é abismo! — sonho, ação, desejo intenso,  
Palavra! e sobre mim, num calafrio, eu penso  
Sentir do Medo o vento às vezes se estendendo.

Em volta, no alto, embaixo, a profundidade, o denso

Silêncio, a tumba, o espaço cativante e horrendo...  
Em minhas noites, Deus, o sábio dedo erguendo,  
Desenha um pesadelo multiforme e imenso.

Tenho medo do sono, o túnel que me esconde,  
Cheio de vago horror, levando não sei aonde;  
Do infinito, à janela, eu gozo os cruéis prazeres,

E meu espírito, ébrio afeito ao desvario,  
Ao nada inveja a insensibilidade e o frio.  
— Ah, não sair jamais dos Números e Seres!

**ANEXO F – Tradução do poema “*La Destruction*”, “A destruição”, por Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 391).**

Sem cessar a meu lado o Demônio se agita,  
E nada ao meu redor como um ar impalpável;  
Eu o levo aos meus pulmões, onde ele arde e crepita,  
Inflando-os de um desejo eterno e condenável.

Às vezes, ao saber do amor que a arte me inspira,  
Assume a forma da mulher que eu vejo em sonhos,  
E, qual tartufo afeito às tramas da mentira,  
Acostuma-me a boca aos seus filtros medonhos.

Ele assim me conduz, alquebrado e ofegante,  
Já dos olhos de Deus afinal tão distante,  
Às planícies do Tédio, infindas e desertas,

E lança-me ao olhar imerso em confusão  
Trajes imundos e feridas entreabertas  
— O aparato sangrento e atroz da Destruição!

**ANEXO G – Tradução do poema “*Les Litanies de Satan*”, “As litânicas de Satã”, por Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 423 e 425 e 427).**

Ó tu, o anjo mais belo e sábio entre teus pares,  
Deus que a sorte traiu e expulsou dos altares,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal  
E que, vencido, sempre te ergues mais triunfal,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que vês tudo, ó rei das trevas soberanas,  
Charlatão familiar das angústias humanas,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que, mesmo ao leproso e ao pária, se preciso,  
Ensinar por amor o amor do Paraíso,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que da Morte, tua antiga e fiel amante,  
Engendraste a Esperança — a louca fascinante!

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que dás ao proscrito esse alto e calmo olhar  
Que leva o povo ao pé da forca a desvairar,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que bem sabes em que terras invejosas  
O Deus ciumento esconde as pedras mais preciosas,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu cujo olhar desvela os fundos arsenais  
Onde sepulto dorme o povo dos metais,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu cuja larga mão oculta os precipícios  
Ao sonâmbulo a errar no alto dos edifícios,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que, magicamente, amacias os ossos  
Do ébrio tardio que um tropel fez em destroços,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que, para o consolo eterno de quem sofre,  
Nos ensinaste a unir o salitre ao enxofre,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que pões tua marca, ó cúmplice sutil,  
Sobre a fronte do Creso implacável e vil,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Tu que infundes no olhar e na alma das donzelas  
O amor aos trapos e a paixão pelas mazelas,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Bastão do desterrado, archote do inventor,

Confessor do enforcado e do conspirador,  
 Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Pai adotivo dos que, em cólera sombria,  
 O Deus Padre banuiu do Éden terrestre um dia,  
 Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

#### ORAÇÃO

Glória e louvor a ti, Satã, lá nas alturas  
 Do Céu, onde reinaste, e nas furnas escuras  
 Do Inferno, onde, vencido, sonhas silencioso!  
 Sob a Árvore da Ciência, um dia, que o repouso  
 Minha alma encontre em ti, quando na tua testa  
 Seus ramos expandir qual novo Templo em festa!

**ANEXO H – Tradução do poema “*L’Amour et le crâne*”, “O amor e o crânio”, por  
 Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 1985, p. 413).**

#### VELHA VINHETA

Sobre o crânio da raça humana  
 O amor faz seu ninho,  
 E nessa atitude profana,  
 Com riso escarninho,

Bolhas redondas lhe apetece  
 Deixar ir subindo,  
 Como se os sóis reunir quisesse  
 No vazio infindo.

A esfera tibia e cristalina,  
 Com súbito estouro,  
 Rebenta e cospe a alma franzina  
 Como um sonho de ouro.

Em cada bolha o crânio escuto  
 Gemer e implorar:  
 “Este jogo cômico e bruto  
 Quando há de acabar?”

Pois o que a tua boca expele  
 No ar como destroços,  
 Monstro assassino, é minha pele,  
 Meu sangue e meus ossos!”

## TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 12 de dezembro de 2019.

*Luíza Araújo Braz*

---

Assinatura do autor