

“HARMONIAS DO INFERNO” – BAUDELAIRE E A CRISE DO PARADIGMA MUSICAL

“HARMONIES OF HELL” – Baudelaire and the CRISIS OF THE MUSICAL PARADIGM

Eduardo Veras¹

Resumo: Este artigo propõe uma análise da relação problemática que a poesia de Baudelaire estabelece com a música. Pretendemos mostrar como o poeta dramatiza a desestruturação da linguagem poética tradicional pela adesão a uma retórica da desarmonia, da dissonância e do barulho, sem contudo se render à completa falência do poético. Nesse sentido, a presença do barulho no seio de uma poética nostálgica da harmonia se dá como elemento de tensão oximórica muito mais que como saída definitiva do universo da poesia, regida até o início do século XX pelo paradigma musical do lirismo.

Palavras-chave: Poesia; música; antilirismo.

Abstract: This article proposes an analysis of the problematic relationship that Baudelaire's poetry establishes with music. We intend to show how the poet dramatizes the destructuring of traditional poetic language by adhering to a rhetoric of disharmony, dissonance and noise, without however surrendering to the complete failure of the poetic. In this sense, the presence of noise within a nostalgic poetics of harmony occurs as an element of oximoric tension rather than as a definitive exit from the universe of poetry, ruled until the beginning of the twentieth century by the musical paradigm of lyricism.

Keywords: Poetry; Music; Antilirism.

“La Poésie est quelque chose de situé
entre musique et littérature.”
(Mallarmé *apud* Maulpoix, 2013, p. 43)

¹ Professor do Departamento de Estudos Literários, Universidade Federal do Triângulo Mineiro: <eduardohveras@gmail.com>.

A CRISE DO PARADIGMA MUSICAL

“Toda história literária do final do século XIX que não falar de música”, escreve Paul Valéry (1960, p. 1.271, tradução minha), no ensaio “Au Concert Lamoureux en 1893”, “será uma história vã; uma história pior que incompleta, – inexata; pior que inexata, ininteligível”.² Com efeito, se a história do diálogo e mesmo da rivalidade entre a palavra e o canto, entre o poeta e o músico, não tem seu início de fato no século de Nerval, Baudelaire e Mallarmé, foi nele, contudo, que o questionamento do paradigma musical (MARX, 2002) que sempre caracterizou a poesia europeia desde a Antiguidade passou a ocupar um lugar central na produção e na reflexão literária dos poetas, a ponto de coincidir, em muitos momentos, com a própria “questão da literatura” (LACOUE-LABARTHE, 1981), em geral, e com o esforço de definição dos limites do discurso poético, em particular. Este artigo pretende examinar a incorporação dessa “questão” pela poesia de Baudelaire, considerando a evolução dos poemas em verso de *Les fleurs du mal* até a passagem para a poesia em prosa, reunida postumamente em *Le spleen de Paris*. Pretende-se mostrar que, desdobrando um tema já presente em Nerval, Baudelaire se apropria criticamente da tradicional associação entre a poesia e a música para dramatizar poeticamente a crise do paradigma lírico e inaugurar o percurso de autonomização da poesia que caracteriza a linha mestra da modernidade poética.

O caminho da poesia de Baudelaire em direção ao advento do poema em prosa do *Spleen de Paris* pode ser compreendido e descrito nos termos dessa crise e de uma descoberta, ambos diretamente associáveis à história das relações entre a poesia e a música. Ao lado de Gérard de Nerval, Baudelaire pode ser considerado como o primeiro poeta francês a experimentar, no tecido mesmo de sua produção poética, a ameaça real de ruptura do laço que fundamenta a poesia lírica, aquele no qual se fundava a pretensa harmonia da tríade poeta-canto-mundo. A crise daquilo que podemos chamar de “relação lírica” (MAULPOIX, 1998) inaugura o tempo em que o poeta se vê impelido a entoar um constante adeus à música sem, contudo, jamais poder abrir mão definitivamente dela (2013). Condenado ao luto e à nostalgia desses tempos de harmonia, o poeta moderno passa a se apresentar como uma espécie de bardo deserdado que carrega a

2 “Toute histoire littéraire de la fin du XIXe siècle qui ne parlera pas de musique sera une histoire vaine; une histoire pire qu’incomplète, – inexacte; pire qu’inexacte, inintelligible.” As traduções apresentadas neste artigo são livres e de minha autoria.

marca de um desejo impossível de retorno aos tempos gloriosos em que a música divina do poeta era o signo de uma *correspondência* pacífica, de uma relação harmoniosa estabelecida com o mundo e com a linguagem. A condição melancólica desse cantor deserdado, incapaz de encontrar consolo no exílio, foi representada com perfeição por Nerval, nos versos iniciais do famoso soneto “El desdichado” (NERVAL, 2005, p. 29):

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé,
Le prince d’Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte – et mon luth constellé
Porte le *soleil noir* de la *Mélancolie*.³

Nerval assume a voz de um trovador enviuvado, condenado a cantar – acompanhado de seu alaúde constelado – uma espécie de elegia consagrada à figura do poeta. Reunindo uma série de imagens que simbolizam a perda de uma condição privilegiada, Nerval (2005, p. 29) não deixa, por outro lado, de clamar pelo consolo e pela reconquista de sua pátria mítica:

Dans la nuit du tombeau, toi qui m’a consolé,
Rends-moi la Pausilippe et la mer d’Italie⁴

“*El desdichado*” encerra-se com a intensificação do contraste entre dois tempos: o presente histórico do reconhecimento e da lamentação do exílio, e a evocação de um passado mítico, simbolizado, não por acaso, pela figura heroica de Orfeu, o poeta lírico por excelência:

J’ai rêvé dans la grotte où nage la sirène...

Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron:
Moudulant tout à tour sur la lyre d’Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée
(NERVAL, 2005, p. 29).⁵

Entre a lira mágica de Orfeu e o alaúde melancólico de Nerval, o que está em jogo nesse período inicial da poesia moderna francesa é o reconhecimento da impotência verbal do poeta, da impossibilidade de

3 “Eu sou o tenebroso – o viúvo – o inconsolado/ O príncipe d’Aquitânia da torre abolida:/ Minha única *estrela* está morta – e meu alaúde constelado/ porta o *sol negro* da *melancolia*.”

4 “Na noite do túmulo, tu que me consolaste/ Dá-me novamente o Pausílipo e o mar d’Itália.”

5 “Eu sonhei na gruta onde nada a sereia...// E duas vezes vencedor atravessei o Aqueronte:/ Modulando sucessivamente na lira de Orfeu/ Os suspiros da santa e os gritos da fada.”

fundação ontológica da linguagem poética. Essa tensão entre a condição histórica do poeta moderno e a evocação de um tempo primordial, caracterizado pela relação harmônica entre o sujeito, a palavra cantada e o mundo, contribui, no caso de Nerval, para a construção de uma “poética da quimera” [poétique de la chimère] (JACKSON, 2011, p. 278), constantemente reatualizada e posta em xeque pelo poeta francês e por boa parte de seus sucessores. Baudelaire vivenciará essa tensão de maneira bastante original, sabendo fazer do choque entre a consciência de sua condição histórica e a rememoração do passado – pessoal e mítico – um dos elementos fundamentais de sua poética.

O ADEUS AO CANTO

Assim como Nerval, Baudelaire se reconhece incapaz de reatualizar o passado glorioso da poesia, mas esforça-se por recompô-lo através da memória. Esse tempo anterior à história, cuja memória é fruto de um exercício constante de recriação, é caracterizado em sua poesia pela noção romântica de *correspondência*, que prevê uma relação de harmonia entre o homem, a linguagem e a natureza. É o que se pode depreender do soneto “La vie antérieure”, um dos poemas da seção inicial de *Les Fleurs du mal* que evocam um tempo de plenitude perdido num passado anterior história. Em sua descrição, Baudelaire⁶ compõe um quadro capaz de expressar a antiga harmonia entre o sujeito e o universo:

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon sonnelle et mystique
Les tout-puissants accords de leurs riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux (I, 18).⁷

Nesses versos, o poeta se vê envolvido por um cenário grandioso composto pelas ondas do mar que refletem as imagens do céu e produzem uma “rica música” formada por “acordes poderosos”. A força harmônica dessa música se mistura, de maneira solene e mística, com as cores do crepúsculo,

6 As referências à obra de Baudelaire são acrescentadas após as citações. O numeral romano indica o tomo, e o arábico, a página. A edição citada é a de Claude Pichois, publicada em dois volumes, na coleção “Bibliothèque de la Pléiade”, da Gallimard. As referências iniciadas com a letra “C” remetem a *Correspondance*, de Baudelaire, edição de Claude Pichois e Jean Ziegler, em dois volumes, também publicada pela Gallimard na mesma coleção (Cf. referências bibliográficas).

7 “As ondas, rolando as imagens dos céus,/ Misturavam de forma solene e mística/ Os todo-poderosos acordes de sua rica música/ Às cores do poente refletido por meus olhos.”

refletidas pelos olhos do poeta. Baudelaire descreve sua “vida anterior” como um tempo de harmonia entre o sujeito poético e os elementos da natureza. Dessa forma, o poeta aparece como um ser capaz de refletir, ou seja, de *corresponder*, de estabelecer um laço essencial com essa natureza, também caracterizada pelo jogo de respostas – ou correspondências – simbolizado pela reflexão do céu no espelho do mar e pela metáfora harmônica do acorde. Em outras palavras, é possível dizer que, em sua vida anterior, o poeta se vê como parte integrante de uma espécie de sinfonia da natureza, de um sistema orquestrado que funciona graças à relação harmônica que cada elemento estabelece com o conjunto ao qual pertence.

A associação entre o mar e a música retorna outras vezes na poesia de Baudelaire. Antes de analisá-las, o que nos permitirá compreender a crise dessa visão harmônica da natureza que predomina em “La vie antérieure”, façamos um pequeno desvio para examinar rapidamente a ambivalência que a imagem do mar por si só assume no imaginário baudelaireano.⁸ Representação da “mais alta ideia de beleza oferecida ao homem em seu habitáculo transitório”, conforme o famoso fragmento de *Mon cœur mis à nu*,⁹ em que Baudelaire o associa ainda a um “infinito diminutivo”, o mar também é tomado pelo poeta, em outros textos, como um símbolo do caos que atenta contra a razão e a ordem, como em “Les sept vieillards”:

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant déroutait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords! (I, 88).¹⁰

8 Sobre a ambivalência do tema do mar na obra de Baudelaire, cf. o artigo de Antoine Compagnon (1996, pp. 63-74), “Le rire énorme de la mer”.

9 “Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable?/ Parce que la mer offre à la fois l’idée de l’immensité et du mouvement. Six ou sept lieux représentent pour l’homme le rayon de l’infini. Voilà un infini diminutif. Qu’importe s’il suffit à suggérer l’idée de l’infini total? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l’homme sur son habitacle transitoire” [Por que o espetáculo do mar é tão infinita e eternamente agradável?/ Porque o mar oferece ao mesmo tempo a ideia de imensidão e de movimento. Seis ou sete léguas representam para o homem o raio do infinito. Eis aí um infinito diminutivo. Que importa se ele basta para sugerir o infinito total? Doze ou quatorze léguas (no diâmetro), doze ou quatorze léguas de líquido em movimento bastam para dar a mais alta ideia de beleza que pode ser oferecida ao homem em seu habitáculo transitório] (I, 696).

10 “Em vão minha razão queria retomar o controle;/ A tempestade a jogar derrotava seus esforços,/ E minha alma dançava, velha jangada/ Sem mastros, num mar monstruoso e sem bordas”.

Ora associado à indulgência (“Lesbos”), ao consolo (“Mœsta et errabunda”) e à volúpia (“Élévation”), ora associado à ausência de limites (“Le cygne”) que se opõe monstruosamente ao desejo humano de ordem e equilíbrio (“Les sept vieillards”), bem como ao tumulto e mesmo à ironia (“Obsession”), o mar é visto por Baudelaire, acima de tudo, como o espelho da condição ambígua do homem, como nestes versos de “L’homme et la mer”:

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image;
Tu l’embrasse des yeux et des bras, et ton coeur
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur
Au bruit de cette plainte indomtable et sauvage (I, 19).¹¹

Baudelaire definirá a relação do homem com o mar como uma relação ao mesmo tempo de espelhamento e combate (“Et cependant voilà des siècles innombrables/ Que vous vous combattez sans pitié ni remords” – I, 19).¹² Semelhante ao homem em sua profundidade insondável, o mar, contudo, representa, em sua imensurabilidade, um grande desafio para a razão humana. Enquanto espelho do homem vencido (“Obsession”), ele não é mais o orquestrador de acordes poderosos, como nos tempos imemoriais da “vida anterior”; nos tempos em que o “homem livre” se vê diante do “abismo amargo” de sua interioridade, a música do mar não coincide mais com a harmonia de um universo ordenado e esplêndido, mas com o “barulho” de um “lamento indomável e selvagem”. Três temas se destacam nesse quadro que confronta a insondabilidade do mar à do homem. O primeiro deles é justamente o da quebra da harmonia com a natureza, com a qual o poeta não estabelece mais uma relação de correspondência pacífica, mas de estranhamento e combate. Decorrente dessa ruptura, temos a passagem de uma música harmônica e poderosa para o “rumor do coração” e para o “barulho” do mar. Na esteira do tema do barulho, que retornará diversas vezes na poesia de Baudelaire,

¹¹ “Homem livre, sempre amarás o mar!/ O mar é teu espelho; contempas tua alma/ No infinito rolar de sua lâmina,/ E teu espírito não é um abismo menos amargo.// Gostas de mergulhar no seio de tua imagem;/ Tu o abraças com os olhos e os braços, e teu coração/ Se distrai por vezes com seu próprio rumor/ Ao barulho desse lamento indomável e selvagem.”

¹² “Eis contudo há séculos inumeráveis/ que vos combateis sem piedade nem remorso.”

encontraremos o mar como o “rouco cantor” de “Moesta et errabunda”, poema que coloca em cena uma espécie de poeta *plaintif*, aquele que faz de seu canto uma lamentação por sua própria impotência verbo-musical.¹³

A associação baudelairiana entre a música e o mar encontra um lugar privilegiado no poema “La musique”, sobre o qual não poderíamos deixar de tecer alguns comentários antes de avançar. Tradicionalmente lido em cotejo com os escritos de Baudelaire sobre Richard Wagner, “La musique” também pode ser interpretado como uma imagem da inspiração poética, conforme observa Claude Pichois em suas notas ao poema (I, 964). Desde os primeiros versos, o arrebatamento estético provocado pela música é comparado à força do mar, ao passo que o poeta é representado pela imagem de uma embarcação a vela:

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et le poumons gonflés
Comme de la toile,
J’escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D’un vaisseau qui souffre (I, 68);¹⁴

Nesse quadro caracterizado pelo entusiasmo poético, o poeta se apresenta como uma espécie de herói dos mares, que escala de peito aberto e pulmões inflados as ondas revoltas que, todavia, a noite o impede

13 Na última estrofe de “Moesta et errabunda”, vemos o poeta se perguntar: “L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,/ Est-il déjà plus loin que l’Inde et que la Chine?/ Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,/ Et l’animer encor d’une voix argentine,/ L’innocent paradis plein de plaisir furtifs?” [O inocente paraíso, pleno de prazeres furtivos,/ Já está mais distante que a Índia e que a China?/ Pode-se evocá-lo com gritos de lamento,/ E animá-lo novamente com uma voz argentina/ O inocente paraíso, pleno de prazeres furtivos?]. Sobre o tema da lamentação e, sobretudo, sobre o caráter elegíaco da poesia moderna, remeto o leitor aos trabalhos de Jean-Michel Maulpoix, em especial *La poésie comme l’amour* (1998), *Du lyrisme* (2000), *Adieux au poème* (2005) e *La musique inconnue* (2013).

14 “A música, com frequência, me toma como um mar/ Em direção a minha pálida estrela/ Sob um teto de bruma ou no vasto éter/ Eu coloco à vela;// O peito estufado e os pulmões inflados/ Como uma tela/ Vou escalando o dorso das ondas que se acumulam/ Que a noite me vela// Sinto vibrarem em mim todas as paixões/ De uma nau que sofre.”

de ver. A essa visão heroica da criação poética – se quisermos desenvolver a sugestão exegética de Pichois – deve-se acrescentar a bela imagem de “todas as paixões” que “vibram” e que faz lembrar o *cliché* romântico do coração como um instrumento musical.¹⁵ Como não poderia ser diferente, essas paixões carregam a marca da ambiguidade, pois, apesar de enfatizar a força do barco que enfrenta as ondas graças ao entusiasmo da inspiração, o poeta se compara, por fim, a um navio *que sofre*. Diversas semelhanças podem ser identificadas entre esse poema e a forte impressão que a música de Wagner produziu sobre Baudelaire, especialmente no que diz respeito à ambiguidade que a caracteriza. Em carta ao compositor alemão datada de 17 de fevereiro de 1860, o poeta escreve:

J'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer (C, I, 673).¹⁶

Inseparável do sofrimento, o entusiasmo poético experimentado por Baudelaire em “La musique” é também inseparável de uma espécie de passividade, de abandono vertiginoso ao caos. No que se refere à imagem do mar e à sua relação com a música, atingimos aqui o oposto da harmonia solene dos tempos de plenitude evocados em “La vie antérieure”. Fora do espaço da memória primitiva, a música baudelaireana se apresenta como uma convulsão capaz de manter o artista momentaneamente em suspensão sobre o abismo da existência:

Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre

Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir

De mon désespoir! (I, 68).¹⁷

15 Considere-se, por exemplo, esta passagem de *A moide-moiselle Louise B.*, de Victor Hugo (1837, p. 41, grifo meu): “Quelquefois, quand l'esprit vous presse et vous réclame,/ Une musique en feu s'échappe de votre âme,/ Musique aux chants vainqueurs,/ Au souffle pur, plus doux que l'aile des zéphires,/ *Qui palpita, et qui fait vibrer comme des lyres/ Les fibres de nos cœurs!*” [Algumas vezes, quando o espírito te pressiona e chama/ Uma música em fogo se escapa de tua alma,/ Música de cantos triunfantes/ De sopra puro, mais suave que a asa dos Zéfiros/ *Que palpita, e que faz vibrar como liras/ As fibras dos nossos corações!*].

16 “Experimentei com frequência um sentimento de natureza bizarra, o orgulho e o deleite de compreender, de me deixar penetrar, volúpia verdadeiramente sensual, e que se parece com aquela de se elevar no ar ou de rolar no mar.”

17 “O bom vento, a tempestade e suas convulsões// Sobre o imenso abismo/ Me berçam. Outras vezes, calmo, grande espelho/ De meu desespero!”

A suspensão que o entusiasmo poético de Baudelaire promove diante do “imenso abismo” e do próprio “desespero” do poeta nos dá uma boa amostra do quanto o arrebatamento musical descrito nos versos de “La musique” é provisório e frágil, pois se baseia numa experiência potente, porém efêmera, que pode ser associada àquilo que Baudelaire diz a respeito da arte, no poema em prosa “Une mort heroïque”, refletindo sobre a última performance do bufão Fanciouille diante do príncipe que o condenara à morte:

Fanciouille me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre; que le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction (I, 321).¹⁸

Mas o grau de intensidade desse arrebatamento musical ao qual se entrega Baudelaire e boa parte dos poetas modernos do século XIX esconde, na verdade, uma grande crise, que anuncia o esgotamento de um paradigma e um período que ficará marcado pelo reconhecimento de uma cisão cada vez mais evidente entre as figuras do poeta e do cantor. Ainda que o fim definitivo do paradigma musical seja geralmente identificado às vanguardas poéticas do século XX,¹⁹ não restam dúvidas de que esse processo tem início no século XIX e encontra na poesia de Baudelaire um de seus pontos de partida. Para Jean-Michel Maulpoix, a problematização da relação com a música é uma das principais características da crise que define a tradição da poesia moderna. Segundo o crítico francês, o estremecimento dessa relação está na base da autoconsciência e da autocrítica que caracterizam a modernidade poética, posturas que devem, segundo ele, ser retomadas e cultivadas pelas gerações atuais:

Il m'importe que la musique continue de montrer à la poésie ce qu'elle n'est pas: qu'elle lui designe un point improbable vers lequel elle ne peut que tendre.

18 “Fanciouille me provava, de maneira peremptória, irrefutável, que a embriaguez da Arte é mais apta que qualquer outra para velar os terrores do abismo; que o gênio pode representar a comédia à beira do túmulo com uma alegria que o impede de ver o túmulo, perdido, como ele está, em um paraíso que exclui toda ideia de túmulo e de destruição.”

19 William Marx, por exemplo, associa o divórcio definitivo com a música à poética surrealista e, principalmente, às teorias da poesia pura que se desenvolvem em torno do debate entre Paul Valéry e o abade Henri Bremond nos anos vinte. A esse respeito, cf. Marx (2002).

Qu'elle veuille ainsi sur son désir. Son insatisfaction. Peut-être sa plus profonde douleur serait de n'être faite après que de mots (MAULPOIX, 2013, p. 15).²⁰

Essa consciência dos limites da linguagem poética em contraste com a música jamais foi estranha a Baudelaire. Ao contrário, foi a partir dela que ele se tornou capaz de contribuir para o estabelecimento de “uma nova aliança” (BONNEFOY, 2014, p. 127) entre as duas artes, nos primórdios daquilo que viria a ser chamado mais tarde de poesia simbolista. Essa nova relação com a música tem menos a ver com o fim definitivo de um paradigma, como pretendiam as vanguardas, e mais com a incorporação de um discurso de crise ou com a dramatização poética de um constante “adeus ao canto”:

De bien de façons, la poésie moderne dit adieu au chant, au pathos, au sujet, à l'image... En semblante s'éloigner de ce monde qu'elle célébrait naguère, elle en vient à se donner à elle-même son congé... (MAULPOIX, 2013, p. 28).²¹

Não se trata, portanto, de uma ruptura, mas de uma nova maneira de conceber o discurso poético na modernidade. A reiteração constante do “adeus ao canto” e da rememoração de uma condição perdida, como na poesia de Nerval, são componentes de um fenômeno mais amplo que o crítico Marcos Siscar (2010, p. 21) define como o “discurso da crise”, que se estabelece, na tradição da poesia moderna, como uma marca de identidade e de resistência no amplo contexto da modernidade:

Dizendo de outro modo, o discurso da crise é um dos traços fundadores do discurso da modernidade, que atesta um modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o “esteticismo”) é entendida como elemento, por assim dizer, de “resistência.” Não se trata de requisitar para a literatura um modo direto e eficaz de relação discursiva, “crítica” e questionadora, com o contemporâneo, mas de lembrar que o sentimento de crise (e até a acusação dirigida contra si mesma, que faz parte dessa crise) não está fora do modo histórico pelo qual ela formaliza suas estratégias culturais (SISCAR, 2010, p. 21).

20 “Importa-me que a música continue a mostrar à poesia aquilo que ela não é: que ela lhe designe um ponto improvável em direção ao qual ela pode apenas tender. Que ela zele assim por seu desejo. Por sua insatisfação. Talvez sua mais profunda dor seja a de ser feita, por fim, apenas de palavras.”

21 “De diversos modos, a poesia moderna diz adeus ao canto, ao pathos, ao sujeito, à imagem... Parecendo se afastar desse mundo que celebrava no passado, ela acaba se despedindo de si mesma...”

Em sua poesia, Baudelaire tematiza e dramatiza com frequência esse “adeus ao canto”, que corresponde a uma espécie de adeus à própria poesia, conforme o raciocínio de Maulpoix. “É o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelairiana” (SISCAR, 2010, p. 43). A reiteração constante desses adeuses à poesia “é um modo de esta realizar a modernidade poética” (p. 43), isto é, a sua idade autocrítica que aponta muito menos para uma ruptura radical com a tradição do que para a incorporação de uma potência crítica autoavaliadora, que representa um novo élan para o próprio discurso poético. Por tudo isso, não é de se espantar que a questão da música ocupe um lugar central na poética de autores como Nerval, Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, por exemplo. No caso dos dois primeiros, e em especial no de Baudelaire, a questão do lirismo, resumida em sua essencialidade pelo poder musical da linguagem poética, se inscreve no centro de um paradoxo insolúvel que viria a fundar uma concepção dualista de poesia, sobretudo com a “descoberta” baudelairiana do poema em prosa, como veremos mais à frente.

O paradoxo da poesia de Baudelaire – que, em última instância, inaugura aquele que constitui o próprio discurso da poesia moderna – é inseparável do discurso de uma crise, retoricamente associado à nostalgia de uma plenitude perdida, de um lado, e à autorrepresentação depreciada do próprio poeta, de outro. Para John E. Jackson (1989, p. 52):

Baudelaire pense en effet la modernité, ou plus exactement sa situation de poète moderne comme la situation d'un créateur confronté à la déperdition de la plenitude antique, et pour lequel le règne de la signification nostalgique et de la beauté malade est le seul désormais à prévaloir.²²

Se em Nerval a perda da plenitude antiga é representada pela evocação quimérica de um modelo mítico definitivamente inacessível, como Orfeu, em Baudelaire assistimos não somente à rememoração poética de um passado irrecuperável, mas principalmente à alegorização da própria impotência do poeta moderno. É o que se pode ver em poemas como “La cloche fêlée”, que nos apresenta um exemplo perfeito da associação entre a evocação de um passado glorioso e a autorrepresentação do poeta

22 “Com efeito, Baudelaire pensa a modernidade, ou mais efetivamente sua situação de poeta moderno, como a situação de um criador confrontado à perda da plenitude antiga e para o qual o reino da significação nostálgica e da beleza doente é, doravante, o único a prevalecer.”

como um ser desprovido de força. O poema inicia-se com as “lembranças longínquas” despertadas no poeta pelo “barulho dos carrilhões”:

Il est amer et doux, pendant les nuits d’hiver,
D’écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s’élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume (I, 71).²³

Interessante observar, primeiramente, que essas lembranças estão sintaticamente ligadas ao verbo “escutar” [écouter], o que reforça sua coincidência com o “barulho dos carrilhões” em si. Alegoria de um passado que resiste ao tempo, a imagem do sino associa-se à manutenção heroica de uma potência antiga, ao mesmo tempo religiosa e musical:

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cris religieux,
Ainsi qu’un vieux soldat qui veille sous la tente! (I, 72).²⁴

Não é por acaso que a cena representada nos versos iniciais do poema é descrita como uma experiência “amarga” e “doce” ao mesmo tempo. Esse paradoxo resulta do contraste entre o caráter ambivalente do sino – velho *porém* vigoroso – e o reconhecimento de uma fratura que faz do poeta – velho e fraco – um ser caracterizado pela incapacidade de atualizar, através de seu canto, a plenitude de um tempo perdido:

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu’en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l’air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaible

Semble la râle épais d’un blessé qu’on oublie
Au bord d’un lac de sang, sous un grand tas de morts
Et qui meurt, sans bouger, dans d’immenses efforts (I, 72).²⁵

23 “É amargo e doce, durante as noites de inverno,/ Escutar, perto do fogo que palpita e fuma/ As lembranças longínquas lentamente se levantarem/ Ao barulho dos carrilhões que cantam na bruma.”

24 “Bem-aventurado o sino de garganta vigorosa/ Que, apesar da velhice, alerta e de bom porte,/ Lança fielmente seu grito religioso/ Como um velho soldado que vela sob a tenda.”

25 “Quanto a mim, minha alma está rachada, e quando em seus tédios/ Ela quer com seus cantos povoar o ar frio das noites/ Acontece frequentemente que sua voz enfraquecida// Soe como o gemido espesso de um ferido esquecido/ À beira de um lago de sangue, sob um monte de mortos/ E que morre, sem se mexer, em imensos esforços.”

A imagem do sino rachado nos mostra que, para Baudelaire, a poesia mantém-se paradoxalmente ligada a dois tempos distintos e inconciliáveis. Pela nostalgia, o poeta se prende aos tempos de plenitude; pela consciência histórica, descobre-se fraturado e impotente. Utilizado como metáfora para a alma do poeta, o sino, apesar de rachado, permanece ligado metonimicamente a um passado religioso digno de nostalgia,²⁶ ao qual, entretanto, o poeta não pode mais se manter *fiel*.

O tema da fidelidade ao canto religioso reaparece por exemplo em “La muse vénale”, poema no qual Baudelaire problematiza mais uma vez a crise da relação entre o poeta e a música:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de choeur, jouer l’encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère (I, 15).²⁷

O poema tematiza o caráter venal da musa moderna, a relação problemática dela com o próprio canto. Todavia, é interessante observar que Baudelaire relativiza a descrença da musa através do emprego do advérbio “*guère*” [pouco, quase nada]. Essa modalização cumpre função semelhante à ambivalência que preside a construção de imagens como as do sino rachado (“La cloche fêlée”) e do mau monge (“Le mauvais moine”), por exemplo. Em todos os casos, e em muitos outros verificáveis na poesia de Baudelaire, a duplicidade da imagem caracteriza uma tensão

26 Em Baudelaire, a plenitude pretérita não assume unicamente as formas do paganismo. Em diversos momentos, ela também aparece associada às épocas fortes do cristianismo. Estruturado de maneira muito semelhante ao poema “La cloche fêlée”, “Le mauvais moine” também opõe alegoricamente a plenitude religiosa do passado à condição problemática do poeta no presente da modernidade. Nos dois casos, a comparação inside sobre a alma do poeta, comparada a um sino rachado, no primeiro poema, e a um “mau monge”, no segundo: “En ces temps où du Christ florissaient les semailles,/ Plus d’un illustre moine, aujourd’hui peu cité,/ Prenant pour atelier le champ des funérailles,/ Glorifiait la Mort avec simplicité.// – Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,/ Depuis l’éternité je parcours et j’habite” [Nesses tempos em que do Cristo floresciam as sementeiras,/ Mais de um ilustre monge, hoje pouco citado,/ Tomando por ateliê o campo dos funerais,/ Glorificava a Morte com simplicidade.// – Minha alma é um túmulo que, mau cenobita,/ Desde a eternidade percorro e habito]. Este poema nos apresenta ainda um verdadeiro programa poético, ao afirmar o desejo do poeta de transformar sua condição miserável em matéria literária: “Ô moine fainéant! quand saurais-je donc faire/ Du spectacle vivant de ma triste misère/ Le travail de mes mains et l’amour de mes yeux?” [Ó monge indolente! quando enfim saberei fazer/ Do espetáculo vivo de minha triste miséria/ O trabalho de minhas mãos e o amor de meus olhos?].

27 “A ti é preciso para ganhar o pão de cada noite,/ Como um coroinha, portando o turíbulo/ Cantar *Te Deum* nos quais quase não crês.”

insolúvel entre as forças da preservação e as da destruição. Ao falar de um sino rachado ou de um monge sem energias, o poeta conserva e atenta ao mesmo tempo contra a imagem de um passado vigoroso, ao qual ele retorna constantemente com o intuito de marcar sua diferença em relação a ele, quase sempre por meio de um discurso melancólico.

Uma breve análise do tecido retórico dos poemas de Baudelaire nos mostra que a fratura ou a crise de confiança vivenciada pelo poeta mobiliza constantemente imagens associadas à religião e à música. Esses dois universos aparecem outra vez associados neste trecho do ensaio sobre Richard Wagner a respeito da correspondência das artes:

[...] ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une melodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie reciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité (II, 784).²⁸

Baudelaire entende a analogia entre as diversas sensações e as diversas linguagens artísticas a elas correspondentes como uma consequência da totalidade proferida por Deus no tempo da criação. A complexidade das relações entre o pensamento de Baudelaire e a teologia nos impede de aprofundar o assunto no espaço deste artigo. É importante ressaltar mais uma vez que a ideia das *correspondências* é indissociável do postulado de um tempo anterior à história, marcado pela plenitude, ao qual todo poeta lírico almeja retornar.²⁹ Esse tempo das *correspondências* é frequentemente descrito por Baudelaire em termos musicais, como no poema “Harmonie du soir”:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige! (I, 47).³⁰

28 “[...] o que seria verdadeiramente surpreendente é que o som *não pudesse* sugerir a cor, que as cores *não pudessem* dar a ideia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir ideias; as coisas sendo sempre exprimidas por uma analogia recíproca desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade.”

29 No artigo sobre Théodore de Banville, Baudelaire afirma: “tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu” [todo poeta lírico, em virtude de sua natureza, opera fatalmente um retorno ao Éden perdido] (II, 165).

30 “Os sons e os perfumes giram no ar da noite;/ Valsa melancólica e langorosa vertigem!”

Como não poderia ser diferente, o reconhecimento da perda desse universo ordenado e potente também será expresso através de metáforas musicais, como vimos, por exemplo, em “La cloche fêlée”. Enquanto crise que incide sobre as relações do poeta com a linguagem e com o mundo, a crise da poesia baudelairiana pode ser bem descrita como uma crise da harmonia. Não por acaso, em “L’Héautontimorouménos”, mais um poema que problematiza a fratura do poeta moderno, Baudelaire se apresenta como um “falso acorde” que perturba a “sinfonia divina”:

Ne suis-je un faux accord
Dans la divine symphonie
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord? (I, 78).³¹

A relação entre o poeta e a criação se dá sob o signo da dissonância provocada pela “Ironia”, personificada na figura de uma *criarde* (pessoa que grita de maneira desagradável):

Metonimicamente associada a um som desarmonioso e irritante, a ironia se infiltra na própria voz do poeta, se confunde com ela, em sua manifestação desarmoniosa, dissonante, tocando os próprios limites da música e do barulho. O “falso acorde” de Baudelaire e da poesia moderna se caracteriza pela ambiguidade concentrada de um acorde dissonante, de uma figura que prevê o encontro – o acordo – de elementos, contudo, díspares; acordo-acorde que dramatiza a falência da própria harmonia e se constrói ironicamente como um lampejo-harpejo prolongado da autoconsciência histórica e literária que caracteriza a poética baudelairiana. A presença constante desse ruído-ironia, em sua irreduzível duplicidade sonoro-filosófica, se apresenta justamente na contramão das leituras de matriz romântico-simbolista, como “um dos aspectos maiores da novidade introduzida [por *Les fleurs du mal*] na poesia francesa e europeia”³² do tempo de Baudelaire, conforme a leitura de John E. Jackson (2005, p. 65).

O BARULHO, O *SPLEEN DE PARIS* E OS LIMITES DA POESIA

O barulho, como vimos, já é perfeitamente identificável nos poemas em verso de *Les fleurs du mal*. Neles, conforme nos mostra John E. Jackson

31 “Não sou, eu, um falso acorde/ Na sinfonia divina/ Graças à voraz Ironia Que me sacode e que me morde?”

32 “[...] l’un des aspects majeurs de la nouveauté introduite par le recueil dans la poésie française et européenne de son temps est justement lié à la présence du bruit”.

(2005, p. 64), o ruído antimusical aparece quase sempre (a exceção é o poema “Bijoux”) como um elemento negativo, evidenciando a crise da relação primordial estabelecida entre a música e a poesia,³³ infiltrando-se no poema como a marca de seu próprio fracasso.³⁴ Já nos poemas em prosa de *Le spleen de Paris*, o elemento antimusical assume um lugar central. A começar pela própria ideia de uma “prosa poética musical, sem ritmo e sem rima” (I, 275), aqueles poemas, publicados, em sua grande maioria, na imprensa parisiense durante as décadas de 1850 e 1860, apresentam-se como um campo fértil para o encontro de elementos díspares, para a convergência de contrários e, em última instância, para o reconhecimento da dissonância como figura musical da modernidade poética.

Paralelamente ao procedimento da desfiguração poética, identificado por Barbara Johnson (1979) nos poemas em prosa de Baudelaire como um elemento que desvela criticamente o caráter ilusório do processo metafórico, diríamos que é possível reconhecer neles também a presença do ruído como crítica do sentido musical e do *encantamento* lírico. É o que se pode verificar de maneira exemplar no poema em prosa “La chambre double”, programaticamente dividido em duas partes identificadas ao sonho e à realidade. A transição entre os dois estados, entre o quarto “espiritual”, “paradisiaco”, onde repousa a mulher amada, e onde o próprio tempo é substituído por “uma eternidade de delícias”, e o quarto “real”, onde reinam a “poeira” e o “escarro”, além da solidão e da “desolação”, se dá antes de tudo pela intervenção de uma pancada “terrível” e “pesada” na porta, que o poeta irá comprar à sensação de um “golpe de picareta na boca do estômago”: “Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte et comme dans les rêves infernaux, il m’a semblé que je recevais un coup de

33 Considere-se, a esse respeito, o seguinte trecho de um projeto de prefácio a *Les fleurs du mal* abandonado por Baudelaire: “la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines prolongent plus avant dans l’âme humaine que ne l’indique aucune théorie classique” [A poesia aproxima-se da música por uma prosódia cujas raízes se prolongam mais na alma humana que nenhuma teoria clássica é capaz de indicar] (I, 183; *apud* JACKSON, 2005, p. 64).

34 Embora não se refira diretamente ao problema da relação com a música, Marcelo Jacques de Moraes também se dedica a pensar a poesia baudelairiana como uma espécie de encenação de seu próprio fracasso e do fracasso da poesia em geral. Cf., por exemplo, o ensaio “*As flores do mal* e o fracasso do poema”, no qual o crítico afirma que “o trabalho do poema baudelairiano – e seu êxito – é [...] também, e, talvez, acima de tudo, o trabalho de expor seu próprio fracasso” (MORAES, 2017, p. 116).

pioche dans l'estomac" (I, 281).³⁵ Antes que o poeta nos permita saber, no parágrafo seguinte, que a intervenção é devida à presença de um oficial de justiça, que certamente viera incomodá-lo com demandas legais avessas ao devaneio poético, o que temos são as pancadas na porta, o som seco e pesado que intervém como uma crítica à ilusão poética. O crítico e poeta francês Jean-Marie Gleize enxerga nessa passagem de um quarto para outro a passagem da própria poesia, associada por ele ao elemento "harmonioso", para o universo anti-harmônico da prosa. Trata-se, para o crítico, de reconhecer, a partir do poema de Baudelaire, a

[...] nécessité du passage de la poésie, de la fabrication harmonieuse, de la délectation à la "suffisante clarté de l'harmonie" (c'est ainsi que parle Baudelaire dans sa Chambre double) à la prose, au parti pris des prosas, le caractère inéluctable du scénario de perte d'auréole, l'abandon du "rêve de volupté", et la soumission au "coup de pioche dans l'estomac" et à ce qu'il révèle, met à nu, de la "réalité": l'"horreur" et la "désolation" (je reprends exactement ses mots), de l'"implacable vie" (GLEIZE, 2007, p. 166).³⁶

A despeito da tomada de partido de Gleize, que escreve também como poeta, interessado em pensar contemporaneamente a saída da poesia, a introdução do ruído no âmbito da poética baudelaireana representa não tanto uma ruptura com o paradigma musical, isto é, com a tradicional associação entre a harmonia musical e a harmonia do mundo e, finalmente, entre a poesia e os poderes órficos do canto, do que uma crise dessa visão de poesia. Aproveitando uma expressão de Gleize, poderíamos dizer que esse processo de infiltração do ruído no seio da harmonia poética instaura, na poética de Baudelaire, uma "música paradoxal", "uma outra música, essencialmente ligada às novas formas de sensibilidade e de consciência engendradas pelas condições concretas da vida material nas novas aglomerações urbanas" (GLEIZE, 2007, p. 169). Com efeito, desde *Les fleurs du mal*, os poemas urbanos de Baudelaire estão repletos de sons desconexos e desagradáveis. Pensemos na rua "ensurdecidora" e que "uivava" ("La rue assourdissante autour de moi

35 "Mas um golpe terrível, pesado, ressoou na porta, e, como nos sonhos infernais, tive a impressão de levar um golpe de picareta na boca do estômago."

36 "[...] necessidade da passagem da poesia, da fabricação harmoniosa, do deleite da 'suficiente claridade da harmonia' (como fala Baudelaire em seu poema 'Chambre double'), para a prosa, para o partido das prosas, o caráter inelutável da perda de auréola, o abandono do 'sonho de volúpia', e a submissão ao 'golpe de picareta no estômago' e àquilo que ele revela, desnuda, da 'realidade': o 'horror' e a 'desolação' (retomo exatamente suas palavras), da 'implacável vida'".

hurlait”), em “À une passante” (I, 92); ou na expressiva presença do termo “explosão” [explosion] em três dos principais poemas urbanos de *Le spleen de Paris*: “Un plaisant”, “Le vieux saltimbanque” e “Le crépuscule du soir”.³⁷ No primeiro deles, a “explosão do ano novo” é composta justamente pela multiplicidade discordante de luzes e sons no espaço público, a qual o poeta interpreta em termos teológicos, associando o movimento, o brilho intenso e a barulheira da metrópole moderna ao caos anterior à Criação (COMPAGNON, 2014, p. 174).

Os poemas em prosa de Baudelaire estão repletos de explosões, golpes, uivos, gritos e ruídos desarticulados que, não raro, atentam contra o próprio ideal poético, como as pancadas na porta em “La chambre double” ou o apito do Príncipe, que interrompe, em seu auge, a *performance* de Fanciouille, em “Une mort héroïque”, anunciando a condenação do artista à morte. Nesse sentido, os poemas de *Le spleen de Paris* radicalizam a orientação baudelaيرية rumo a uma “poética da rachadura sonora”, conforme a expressão de Michèle Finck (2004, p. 29) em referência ao poema em versos “La cloche fêlée”. Se Baudelaire “lança as bases de uma poética do ruído e dos golpes contra a língua” (FINCK, 2004, p. 29) nos poemas de *Les fleurs du mal*, parece-nos certo que, nos poemas em prosa, essa poética alcança tal nível de radicalidade que chega a tocar os próprios limites da poesia, mantendo-a sempre sob tensão no contato constante com sua própria negação – o barulho que desarticula a harmonia e a unidade do sentido poético.

Ainda que essa questão da superação dos limites da poesia não seja de todo estranha ao discurso de Baudelaire sobre seu próprio fazer poético,³⁸ a fidelidade crítica à sua obra nos obriga a entender que o problema da retirada da música se apresenta muito mais sob o aspecto circular do impasse que como uma linha reta pronta para ganhar, em algum momento, as fronteiras da poesia e do lirismo. Baudelaire vivencia essa tensão, contudo, sem jamais resolvê-la em uma “saída” da poesia, uma passagem definitiva para a prosa ou em uma ruptura sem volta com o paradigma lírico. Apesar de testar e tematizar com frequência os limites da poesia, seus poemas em prosa inscrevem-se ainda no âmbito da *harmonia*, harmonia moderna, claro, que aponta para a “superação da tonalidade” (JACKSON, 2005, p. 69), a “lúgubre harmonia” dos “gritos

37 Antoine Compagnon chega a falar em uma “poética da explosão” nos pequenos poemas em prosa de Baudelaire. Cf. *Baudelaire l'irréductible* (COMPAGNON, 2014, p. 205).

38 Cf. a esse respeito o capítulo final do livro de Jérôme Thélot (1993, pp. 450-484).

discordantes” da metrópole, que imitam, como em “Le crépuscule du soir”, as “harmonias do inferno” (I, 311).

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973, 2v. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade)
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975-1976, 2v. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade)
- BONNEFOY, Yves. *Le siècle de Baudelaire*. Paris: Éditions du Seuil, 2014. (Coll. La Librarie du XXIe siècle)
- COMPAGNON, Antoine. Le rire énorme de la mer. *L'Année Baudelaire n. 2: Baudelaire: Figures de la mort, figures de l'éternité*. Paris: Klincksieck, 1996, pp. 63-74.
- COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.
- FINCK, Michèle. *Poésie et musique “Vorrei e non vorrei”: Essai de poétique du son*. Paris: Honoré Champion, 2004.
- GLEIZE, Jean-Marie. Les Chiens s'approchent, et s'éloignent. *ALEA*, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2007, pp. 165-175.
- HUGO, Victor. *Oeuvres complètes*. Bruxelles: Société Typographique Belge, 1837.
- JACKSON, John E. *Baudelaire sans fin: essais sur Les fleurs du mal*. Paris: José Corti, 2005.
- JACKSON, John E. Mythe et histoire dans *Les Fleurs du mal*”. *L'Année Baudelaire* v. 13/14, 2009/2010. Paris: Honoré Champion, 2011. pp. 269-294.
- JOHNSON, Barbara. *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE. Baudelaire contra Wagner. *Études Françaises*, v. 17, n. 3-4, 1981, pp. 23-52.
- MARX, William. Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme. In: *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, n. 131, sept. 2002, pp. 357-367.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour: essai sur la relation lyrique*. Paris: Mercure de France, 1998.
- MAULPOIX, Jean-Michel. *La musique inconnue*. Paris: Éditions Corti, 2013.

MORAES, Marcelo Jacques de. *Sobre a forma, o poema e a tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

NERVAL, Gérard. *Les Chimères. La Bohême galante. Petis châteaux de Bohême*. Préface de Gérard Macé. Édition de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2005. (Coll. Nrf “Poésie”)

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

THÉLOT, Jérôme. *Baudelaire violence et poésie*. Paris: Gallimard, 1993.

VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Texte établi par M. Arland, notes de G. Jean-Aubry et R. Mallet. Paris: Gallimard, 1960. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Tome II)

Recebido: 29/09/2018

Aceito: 23/01/2019

Publicado: 28/06/2019