

## **SUBJETIVIDADE E TRANSCENDÊNCIA NO ÚLTIMO “O CREPÚSCULO DO ENTARDECER”**

### **SUBJECTIVITY AND TRANSCENDENCE IN THE LAST “CRÉPUSCULE DU SOIR”**

**Joseph Acquisto<sup>1</sup>**

**Resumo:** Este artigo revela, por meio da análise detalhada da versão final do poema em prosa “Crépuscule du soir” de Charles Baudelaire, que a força do poema reside no fato de depender de um modelo de poesia que o reduz ao nível da mercadoria ao mesmo tempo que transcende esse mesmo modelo. “Le Crépuscule du soir” constrói uma poesia dissonante não para rejeitar inteiramente o empreendimento poético, mas para revelar nele um potencial que sempre esteve presente, mas oculto na poesia das gerações anteriores a Baudelaire.

**Palavras-chave:** Baudelaire; subjetividade; transcendência; *Spleen de Paris*.

**Abstract:** This article reveals, through detailed analysis of the final version of the prose poem “Crépuscule du soir” by Charles Baudelaire, that the force of the poem resides in the fact that it depends on a model of poetry that reduces it to the level of the commodity at the same time that it transcends that very model. “Le Crépuscule du soir” constructs a dissonant poetry not in order to entirely reject the poetic enterprise but to reveal in it a potential that had always been present but hidden in the poetry of the generations before Baudelaire.

**Keywords:** Baudelaire; subjectivity; transcendence; *Paris Spleen*.

Existem várias versões bem diferentes de “O crepúsculo do entardecer”<sup>2</sup> em prosa. Propomos tentar articular, a partir de uma análise detalhada

---

<sup>1</sup> The University of Vermont: <jacquist@uvm.edu>.

<sup>2</sup> N.T.: Os títulos em português seguem aqueles adotados na edição brasileira: Baudelaire (2018). Tradução adaptada (a versão no texto em francês não é a mesma que a da edição definitiva do volume em português).

da última versão desse poema, alguns aspectos da subjetividade poética tal como aparece na obra do último Baudelaire, em que a maturidade de seu estilo como a de sua concepção da relação entre subjetividade e transcendência, dois aspectos incontornáveis de sua poética ao longo de sua carreira, são evidentes. A primeira, publicada em agosto de 1857, é bastante anedótica e faz pensar em “O mau vidraceiro”, por contarem ambos aventuras de alguns amigos curiosos sobre o sujeito lírico. A versão definitiva, publicada em fevereiro de 1864, é mais rica e desenvolvida do que a primeira versão em prosa e até que “O crepúsculo do entardecer” em verso, publicado pela primeira vez em 1852. A versão definitiva em prosa não dá precedência ao discurso em primeira pessoa. O sujeito lírico só fala em nome próprio perto do final do texto, para invocar a memória dos amigos que descreve. Nesse poema, que toma como tema um momento liminar – temporalidade ambígua que não pertence nem à noite nem ao dia –, os primeiros parágrafos estabelecem uma série de relações antitéticas ou contraditórias entre a encenação temporal e espacial e o estado de espírito daqueles que o ocupam:

Cai o dia. Uma grande pacificação se instala nos pobres espíritos cansados do labor do dia, e seus pensamentos ganham agora as cores suaves e indistintas do crepúsculo.

Entretanto, do alto da montanha chega à minha varanda, em meio às nuvens transparentes do entardecer, um agudo uivo, composto de uma multidão de gritos dissonantes, que o espaço transforma em uma lúgubre harmonia, como a da maré que sobe ou de uma tempestade que desperta (BAUDELAIRE, 2018, p. 53).

Pode-se dizer que o ator principal no primeiro parágrafo é o dia, que cai e que desempenha um papel determinante no pensamento daqueles que se encontram em sua dimensão temporal. Os pensamentos dos “pobres espíritos” são formados pela luz do dia neste que parece ser um poema que descentraliza o sujeito humano em favor do mundo não humano, da luz que por sua vez é afetada pelo movimento do planeta. O crítico Nikolaj Lübecker (2020, p. 690) afirma que o poema “nos convida a considerar os seres humanos como mediações dinâmicas de seu ambiente”.<sup>3</sup> É importante notar, ao mesmo tempo, que não é tão fácil prescindir da subjetividade lírica e afirmar uma mediação dos sujeitos pelo seu meio, o que substituiria o modelo oposto de uma mediação do meio pelo sujeito.

---

<sup>3</sup> N.T.: Traduzido do inglês para o francês pelo autor.

Nesse poema, Baudelaire estabelece uma relação dialética entre sujeito e objeto e entre o ser humano e seu ambiente espaço-temporal ao frustrar qualquer tentativa de ler o poema de forma mais simples, como sendo uma afirmação de um dos dois pólos da oposição. Tal resolução da tensão que impulsiona o poema nega a dissonância que ele mesmo constrói meticulosamente.

Notaremos, por exemplo, que a indicação do dia que “cai” marca um jogo complexo entre o sujeito humano e a situação espaço-temporal. O dia “cai” apenas figurativamente; falar do dia nesses termos impõe uma categoria humana a uma construção temporal sobre a qual não se poderia dizer literalmente “cai”. Também não devemos esquecer que, no caso da ideia de cair, o dia equivale à noite que, também, pode “cair”, o que reduz a oposição entre dia e noite a uma semelhança. Essa eliminação da oposição também é vista na própria palavra “crepúsculo”, que evoca o tempo pouco anterior ao amanhecer ou ao anoitecer. Essa tensão entre elementos contrários estrutura esses dois primeiros parágrafos do poema: a “grande pacificação” do primeiro encontra seu eco e ao mesmo tempo seu oposto no “agudo uivo” do segundo.<sup>4</sup> O dia em descréscimo, do primeiro parágrafo, encontra seu eco no contraste da “maré crescente” do segundo, como os “espíritos cansados” do primeiro e a “tempestade desperta” do segundo. Esses dois exemplos desempenham um papel no estabelecimento dos limites indistintos que caracterizam o poema, pois servem não apenas para estabelecer esses contrastes, mas também para eliminar o espaço que separa o ser humano de seu ambiente, considerando-se que o “uivo, composto de uma multidão de gritos dissonantes” vem, supõe-se, de uma humanidade coletiva “do alto da montanha”. O som é comparado aos sons naturais inanimados da água durante as marés ou tempestades. Há, aliás, dissonância nas possibilidades sonoras da comparação, com a linguagem do poema, que passa rapidamente da maré à tempestade por meio da conjunção “ou”, o que esconde a diferença marcante entre esses dois sons, sendo o primeiro rítmico, regular e calmo, e o outro, esporádico e violento.

Em suma, o tom lírico desses dois parágrafos mascara uma dissonância cuja harmonia é apenas um dos dois termos da oposição, pois os “gritos dissonantes” são transformados *pelo espaço* em “uma lúgubre harmonia”. O mundo sonoro chega ao sujeito lírico por meio de um aspecto paradoxal da paisagem visual e sonora, as “nuvens transparentes”,

---

<sup>4</sup> Ver a esse respeito: Chesters (1982).

uma imagem desestabilizadora de estruturas geralmente opacas que permitem aos sons, mas não às imagens, penetrarem, fato que transforma o sentido do que geralmente pensamos como transparência. À primeira vista, pode parecer que a paisagem visual e sonora atua aqui mais do que a subjetividade humana, com o sujeito lírico servindo apenas como um veículo passivo ao qual os sons chegam. Mas não é tão fácil propor uma leitura não antropomórfica do poema, se considerarmos que a dissonância que ele constrói, como a subjetividade que transforma, são tanto efeito da linguagem, do jogo de opostos quanto, ao mesmo tempo, semelhanças, confusão voluntária do movimento ascendente e descendente, assim como do literal e do figurativo. Se podemos dizer que a subjetividade se transforma aqui, é para conceder uma subjetividade intensificada não à paisagem, mas ao próprio poema e aos efeitos de linguagem pelos quais a cena é criada e pelos quais é sempre mediada. Nesse sentido, o sujeito lírico como a paisagem e, pode-se acrescentar, o leitor do poema são pelo menos até certo ponto construídos pela própria obra de arte, que transcende a oposição cidade/natureza por sua demonstração implícita de que a natureza e o ambiente construído são ambos construções por parte de sujeitos que são, por sua vez, construídos pela obra de arte. É nesse sentido que a obra de arte nos desafia, nos estimula a interpretar e, por meio dessa interpretação, nos lembra de que nenhuma interpretação jamais será totalmente suficiente e completa. Ao contrário, a interpretação nos permite ver a tensão dialética, presente em tantos detalhes textuais em um poema como “O crepúsculo do entardecer”, tensão que anima a obra de arte e mantém sua vitalidade.

O terceiro parágrafo precisa a situação espacial do poema, mantendo sua tensão ao continuar a desestabilizar, de cima para baixo, a oposição da qual depende:

Quem são os infortunados que o entardecer não acalma, e que consideram, como as corujas, a vinda da noite como sinal de *shabat*? Essa sinistra ululação nos chega do escuro hospício cravado na montanha; e ao entardecer, enquanto fumo contemplando o repouso do imenso vale, ericado de casas das quais cada janela diz: “Aqui jaz a paz agora; é aqui a harmonia da família!” posso, quando o vento sopra lá do alto, embalar meu pensamento admirado ao som dessa imitação das harmonias do inferno (BAUDELAIRE, 2018, p. 53).

O olhar em direção ao alto nesse poema, em direção ao reino das “nuvens transparentes”, revela o mundo corporal dos doentes, e não um além infinito. Esse mundo corpóreo é audível de forma perturbadora,

embora seja invisível. O ponto de comparação não é a música celestial, mas as “harmonias do inferno”, uma expressão cujo referente está longe de ser claro. Ainda que a “música celeste” possa sugerir pelo menos algumas imagens auditivas estereotipadas, temos dificuldade em imaginar com o que se pareceria essa “música infernal”, sobretudo as “harmonias do inferno”. Devemos imaginar um som igual e oposto à música celeste, de modo que o que passa por harmonia no inferno seja o que chamaríamos de dissonância? Ou, se apelarmos para a definição mais precisa de harmonia, que não vê nela um sinônimo de “consonância”, podemos ter em conta o fato de que a própria noção de harmonia implica uma tensão necessária entre consonância e dissonância, tensão que deve ser resolvida. Nesse caso, trata-se de uma configuração diferente dessa tensão para além de uma simples inversão do que se costuma entender por consonância e dissonância. Baudelaire escolheu o termo cuidadosamente; notamos a diferença em relação a uma variante anterior do final do parágrafo: “... sopro de Fourvières [sic], abale meu pensamento atônito diante desse formidável eco do Inferno” (BAUDELAIRE, 2018, I, p. 1328). A versão definitiva retira a especificidade geográfica de Fourvière (e da letra maiúscula do Inferno) e transforma o que havia sido um simples eco em uma referência especificamente musical, que transcende a música terrestre não a projetando em esferas ideais, mas evocando um som necessariamente inconcebível, uma expressão sem referência clara, exceto os gritos literais de dor corporal. Além disso, a versão final muda “eco” para “imitação”, o que novamente produz uma inversão da referência mais típica à música terrena como sendo uma imitação da música das esferas.

Enquanto geralmente consideramos a obra de arte como uma imitação da natureza, aqui são os gritos demasiado “naturais” do sofredor que são representados como imitação, o que novamente constitui uma transformação das convenções da relação da arte com a natureza a fim de que os sons menos “artísticos”, aqueles que são assimilados ao nível dos gritos animais de ululação, rebaixem a imitação do nível da arte para aquele do não humano. E, no entanto, a imitação caracteriza-se como o veículo apropriado para o tipo de contemplação silenciosa que estamos acostumados a associar a um certo tipo de arte, pois o sujeito lírico aqui se situa a meio caminho entre a tranquilidade doméstica burguesa do que é baixo e os sinistros uivos do que é elevado. O poema transcende as noções convencionais de contemplação artística ao caracterizá-la como resultante da simultaneidade das “palavras” das casas afirmando a

paz nas palavras imaginadas que o sujeito lhes atribui e nas harmonias infernais. A experiência do sujeito lírico é literalmente determinada pela direção do vento, mas ele parece encontrar calma naquelas harmonias infernais do alto, às quais falta o terror que se esperaria. O poema parece buscar uma transcendência da oposição entre a harmonia celeste e o reino terrestre, não excluindo um do domínio do outro, mas situando o sujeito precisamente no centro de sua interseção, no ponto em que a dissonância é mais disponível. E, no entanto, pode não ser inteiramente justo caracterizar sua experiência como estética; ao contrário, parece ser um veículo passivo de impressões vindas do alto e do baixo, um mundo fechado em termos de acesso a sua subjetividade. Nesse sentido, o poema encena uma recusa do tipo de interioridade ou de sublime pavor que poderia ter sido a experiência do sujeito lírico romântico. Longe de se imaginar como o oposto desse tipo de sujeito, o sujeito lírico nesse poema evoca esse modelo não para rejeitá-lo, mas para curiosamente distanciar-se dele. Ele se torna uma figura entre outras na paisagem auditiva e visual e estimula o leitor a interpretar esses fragmentos de um mundo que parece coerente em sua própria incoerência, harmonioso em sua série de relações dissonantes e sua interação conceitual com as construções literais e figurativas de uma estrutura mental.

As anedotas dos parágrafos centrais do poema continuam, às vezes de modo lúdico, o jogo entre alto e baixo, entre ascensão e descida, que notamos no dia que cai e na tempestade que se ergue, nos primeiros parágrafos. Dessas anedotas, o poeta retém a presença de questões de transcendência por meio dessa orientação espacial, enquanto retém a presença da moléstia que dominou os primeiros parágrafos. Os sujeitos humanos nos parágrafos centrais são, como o sujeito lírico, passivos: os amigos cujas histórias lemos adoecem (psicologicamente falando) pela ação do crepúsculo:

O crepúsculo excita os loucos. Lembro-me de dois amigos meus que o crepúsculo deixava realmente doentes. Um deles desconhecia, então, todas as relações de amizade e polidez, e maltratava, como um selvagem, o primeiro que se aproximasse. Eu o vi arremessar na cabeça de um chefe de cozinha um excelente pedaço de frango, no qual ele acreditava ver não sei qual insultante hieróglifo. O anoitecer, precursor das volúpias profundas, estragava-lhe as coisas mais suculentas (BAUDELAIRE, 2018, p. 53).

Detenhamo-nos por um momento no pedaço de frango arremessado, que aparece com muito menos frequência na crítica baudelairiana do

que o vaso de flores que o sujeito lírico atira do sexto andar à cabeça do vidraceiro em “O mau vidraceiro”. O frango é jogado para cima e não para baixo, em direção à cabeça do mordomo, o lugar metafórico do espírito, onde as palavras e os símbolos são interpretados para se constituir um sentido. O ato de jogar o frango talvez se torne uma caricatura do tipo de gestos e gritos para o céu que talvez se esperasse na poesia lírica. Uma tal leitura correria o risco de ser considerada implausível, se não houvesse no poema o questionamento do “hieróglifo” que o amigo acredita ver no frango, que é justamente a imagem que Baudelaire usa alhures para evocar a transcendência poética. Nas *Reflexões sobre alguns de meus contemporâneos*, ele afirma que a poesia de Victor Hugo traduz os prazeres transmitidos

[...] pelo ser visível, pela natureza inanimada, ou dita inanimada; não só a figura de um ser exterior ao homem, vegetal ou mineral, mas também sua fisionomia, seu olhar, sua tristeza, sua doçura [...]; enfim, em outros termos, tudo o que há de humano onde quer que seja, e também tudo o que há de divino, de sagrado ou de diabólico.

Aqueles que não são poetas não compreendem essas coisas (BAUDELAIRE, 1995, p. 595).

Um pouco abaixo, Baudelaire evoca o hieróglifo: “tudo é hieroglífico, e bem sabemos que os símbolos não são obscuros senão de maneira relativa, isto é, segundo a pureza, a boa vontade ou a clarividência inata das almas. Ora, o que é um poeta (uso a palavra em sua acepção mais ampla), senão um tradutor, um decifrador?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 596). A totalidade do mundo poético compreende o humano e o divino de uma forma que preserva o mundo transcendente e que simultaneamente reduz a distinção entre o imanente e o transcendente pelo fato de que “tudo é hieroglífico” (grifo nosso). O papel do poeta como tradutor sugere a potencial imperfeição da linguagem poética ou sua incapacidade de comunicar plenamente o tipo de transcendência que está em jogo no divino, no diabólico ou mesmo no imanente.

Embora se possa ver isso como um fracasso da linguagem poética, é também sua condição de possibilidade que, ao mesmo tempo, permite evitar a dominação implicada por uma totalidade. A pluralidade de interpretações permite que a arte mantenha seu caráter enigmático, sua alteridade que resiste à sua plena assimilação pelo poeta ou leitores dele. À luz dos comentários de Baudelaire, é difícil não ver uma grande importância na referência ao “hieróglifo” em “O crepúsculo do entardecer”.

Embora seja possível que o uso da palavra seja meramente irônico, para aumentar o efeito cômico, o contexto dos primeiros parágrafos e seu jogo entre o alto e o baixo, o céu e a cidade, assim como o comentário sobre os domínios humano, divino e diabólico que se estendem a toda a realidade e não apenas ao mundo “poético”, sugerem algo mais do que mera ironia. O hieróglifo, em outras palavras, é o ponto de encontro da realidade experiencial e da experiência linguística; o próprio hieróglifo torna-se uma espécie de hieróglifo, um convite a procurar ver o que permanece escondido por detrás da palavra e a realidade que ela esconde. A palavra torna-se ainda mais importante, dado que a referência ao hieróglifo não estava presente na versão anterior da anedota do frango arremessado. O arremessador insano é retratado como sendo capaz de ver o que pode não estar realmente presente no frango, quando lá vê “não sei qual insultante hieróglifo”. Aqui, o louco é semelhante ao poeta como vidente, a propósito de quem o sujeito lírico sabe que vê algo que não pode especificar. Em vez de contemplar as nuvens, ele fixa sua atenção no mundo imanente dos objetos humildes e até cômicos. O sujeito lírico, ironicamente, muitas vezes representado como poeta nos poemas em prosa, é colocado em um papel análogo ao do público incapaz de compreensão; ele olha para o vidente sem saber exatamente o que vê no objeto de contemplação e o rejeita na sequência, como louco.

Levar tão a sério o episódio do frango arremessado pode talvez deixar passar o absurdo cômico da cena, mas à luz do cenário em que a anedota figura na versão final, não se poderia ver senão comédia. A semelhança com o episódio do pote arremessado em “O mau vidraceiro” deveria ser suficiente para estimular uma leitura polivalente da cena. O próprio fato de podermos fazer esse tipo de pergunta sobre essa cena em seu contexto mais amplo sugere a fluidez da distinção entre realidade imanente e transcendente tal como construída nesse poema: uma mera paródia zombaria da noção de transcendência na transformação em um objeto material “natural” lançado como uma afronta na cabeça do leitor, bem como na do chefe de cozinha. Mas o próprio ato de imaginá-lo como um hieróglifo sugere que não se pode negar a possibilidade de um significado transcendente a esse objeto natural, que tem em comum com o transcendente mais comum o fato de não podermos ter acesso a ele sem mediação. Ao reconfigurar o campo de sentidos possíveis, o objeto material natural torna-se veículo de uma transcendência imanente, um lugar onde o poema força uma releitura e uma reinterpretação da



imanência como da transcendência, da seriedade como da comédia, e nos convida a repensar o papel do poeta em tudo isso: O sujeito lírico é o poeta, com seu julgamento sumário sobre a loucura do amigo? Ou é mais plausível, como sugerimos, ver o amigo como a figura do poeta, fazendo um gesto provocativo que é mal entendido pelo sujeito lírico como louco? Este comenta de modo lacônico que o incidente estragou “as coisas mais deliciosas” para o amigo, expressão que, como tantos outros aspectos desse poema, joga com o literal e o figurativo. Ele trocou seu jantar por nada, ou devemos considerá-lo à luz da pergunta retórica colocada no final de “O mau vidraceiro”: “Mas que importância tem a eternidade da condenação para quem encontrou, num segundo, o infinito do gozo?” (BAUDELAIRE, 2018, p. 27), uma pergunta que um leitor de *Le Spleen de Paris* já teria lido na coletânea antes de se deparar com “O crepúsculo do entardecer”.

O fato de o poema não oferecer um sentido único e transparente o coloca, a despeito da realidade material que o rege, no domínio de uma certa transcendência, já que o poema e o transcendente resistem ambos aos esforços de identificação de sentidos totalizantes, a ponto de simplesmente terminarem em falso. A liberdade do espaço da obra de arte tal como “O crepúsculo do entardecer” a constrói resiste à imposição de significados únicos e apresenta o sujeito lírico como algo menos do que o determinante de toda significação e percepção, mas algo mais do que o quase agente passivo à mercê de um espaço estrangeiro e hostil que age sobre ele. O poema tem o potencial de atualizar a liberdade da obra de arte, porém sem garantia de que tal liberdade de fato se atualize. A abertura à possibilidade desse tipo de fracasso é o efeito necessário de uma abordagem não totalizante da obra de arte e das questões que ela suscita, mantendo-se em silêncio quanto a respostas definitivas.

Após os três parágrafos centrais que contam as anedotas, a voz lírica retorna nos três últimos parágrafos que, como os três primeiros, foram uma adição tardia ao poema. Os acréscimos criam uma forma simétrica do tipo ABA, mas neste caso as cenas intermediárias nos encorajam a ler o retorno da voz lírica de forma diferente no terceiro terço do poema, não como uma regressão a um lirismo romântico que poderia estar implícito nas primeiras linhas desse retorno: “Oh, noite! Oh, refrescantes trevas! És para mim o sinal de uma festa interior, a libertação da angústia!” (BAUDELAIRE, 2018, p. 54). O mundo interior da contemplação, potencialmente hermético, é complicado no parágrafo seguinte pela intrigante inversão efetuada pelo uso do verbo “imitar”:

Clarões cor-de-rosa que ainda se demoram no horizonte como a agonia do dia sob a opressão vitoriosa de sua noite, fogos dos candelabros que criam manchas de um vermelho opaco nas últimas glórias do ocaso, pesados lençóis que uma mão invisível arrasta das profundezas do Oriente, todos imitam os sentimentos complicados que lutam no coração do homem às horas solenes da vida (BAUDELAIRE, 2018, p. 54).

Aqui não é o tema lírico que imita a natureza, mas a cena natural (evocada pela substituição de objetos manufaturados como candelabros e cortinas, evocados metaforicamente para descrever elementos do céu natural) que imita a vida interior dos seres humanos. O mundo natural abandona o papel de objeto de conhecimento passivo para cumprir uma das funções mais importantes da arte, qual seja, a imitação do mundo fenomenal. No contexto do poema, a imitação dos sentimentos torna-se uma verdadeira criação desses sentimentos, que dependem do céu crepuscular que os provoca, mas apenas no domínio estético de uma imitação, e não de uma relação de causalidade direta. Ainda assim, o sujeito permanece como aquele que dá voz a essa série de substituições e de equivalências entre o céu crepuscular, os objetos de um interior doméstico e o estado “interior” (necessariamente metafórico) do sujeito humano. O poema não pode negar a subjetividade; ele apresenta um contraponto interessante àqueles poemas que pintam o choque imposto pelo mundo urbano, tais como “A uma passante”. Convida-nos a questionar a relação mediada e mediadora entre a natureza, o mundo construído e o sujeito que os constitui e que é construído por eles ao mesmo tempo. A cena não é nada bucólica e permanece a possibilidade de que o sujeito lírico enlouqueça, como seus amigos, ou que adote “a inquietude de um mal-estar perpétuo” (BAUDELAIRE, 2018, p. 53), mas a inscrição da imitação no poema realinha o sujeito em uma relação dialética com os mundos construída e natural. É verdade que a voz que diz “Crepúsculo, como és doce e terno!” (p. 54) não pode ser confundida com aquela da inocência e da distância em relação à realidade contemporânea em favor de algum eterno retorno do crepúsculo, mas não é menos verdade que o lirismo não está completamente desacreditado nesse poema. Embora aqui seja a natureza que imita, seria necessária sua percepção pelo sujeito lírico para que a imitação fosse reconhecida como tal, pois é pela mediação linguística do sujeito que a imitação é criada.

O último parágrafo compara o céu a um vestido de bailarina, cuja seda nos permite ver não além do vestido, mas, através dele, uma outra parte do próprio vestido:

Dir-se-ia, ainda, um desses vestidos estranhos de dançarina, cuja seda transparente e sombria deixa entrever os esplendores amortecidos de uma saia brilhante, como através do escuro presente se transpassa o delicioso passado, e as estrelas vacilantes de ouro e prata, de que é semeada, representam esses fogos da fantasia que só se acendem bem com o luto profundo da noite (BAUDELAIRE, 2018, p. 54).

A comparação aparentemente simples esconde uma infinidade de camadas complexas. Não é que o céu seja um vestido; *dir-se-ia* antes um vestido, o que reforça o estatuto da metáfora que resulta da imaginação perceptiva do sujeito lírico. O vestido é transparente e não é. Sua seda, descrita como transparente, não é bem assim, e o que ela permite que o espectador veja não é a bailarina, mas o interior do vestido. Nunca vamos além do tecido, até o corpo que a roupa cobre; os “esplendores” não são os do corpo que em outros poemas de Baudelaire oferece a possibilidade de transcendência. Aqui os esplendores são os do próprio vestido, um objeto cuja transparência revela outra camada do próprio objeto mais do que algo além ou mesmo abaixo.

Se o céu é comparável ao vestido, o que o céu (ou as nuvens) revelaria seria ainda mais céu, uma reescrita do transcendente como imanente, mas que imediatamente se transforma em comparação, dessa vez com o passado que é visível através do presente. As associações metafóricas continuam a se tecer no que começa a parecer a série potencialmente interminável de associações aos últimos versos de “O cisne”: “Penso no marinheiro numa ilha esquecido,/ No preso, no vencido!... e em mais outros também!” (BAUDELAIRE, 2019, p. 277). A força metafórica diminui pouco a pouco: de “*dir-se-ia...*” passamos a “como” em relação às estrelas que “representam” as fantasias do sujeito. Esse retorno final ao universo mental interior é marcado por uma descrição cada vez mais prosaica; as apóstrofes líricas e as exclamações que marcaram o início dessa última seção desaparecem. As estrelas representam o pensamento transcendente ao invés de inspirá-lo, sem nenhuma sugestão de relação vertical entre o que poderia ser até mesmo as fantasias de um louco, se lembrarmos o desequilíbrio mental dos dois amigos referidos na segunda parte do poema. E, no entanto, não poderíamos dizer que a prosa lírica se transcende no final do poema ao transcender a mentira potencial da relação transcendental entre o céu e o espírito para melhor revelar a mediação que sempre ocorre quando essa relação é postulada?

A forma como o poema joga com objetos naturais, artefatos e uma subjetividade que se estabelece como sendo formada por esses objetos

enquanto os forma simultaneamente nos permite questionar o que esconde diante dos olhos nesse poema, como o tecido escondido do vestido que é revelado pela seda transparente do exterior do vestido. Pela justaposição de seus espaços como o do lírico e do prosaico, o poema cria um jogo dinâmico entre seus elementos que evidencia a natureza dialética da relação determinante e determinada entre o imanente e o transcendente. No lugar da dicotomia entre a contemplação das nuvens e a comédia do sujeito lírico sendo instado a comer sua sopa em “A sopa e as nuvens”, por exemplo, a forma cuidadosamente construída, mas desorientadora de “O crepúsculo do entardecer” se recusa a dissociar o céu do frango e o poeta contemplativo do mundo da ação e do sofrimento que está presente no poema. O lirismo ao qual retornamos no final não soa esvaziado; ao contrário, ele desafia o leitor a revelar significados cada vez mais complexos nesse lirismo, mostrando que qualquer abordagem dicotomizante da poesia corre o risco de totalização e queda na falsidade, se o lirismo não for definido como estando em relação dialética com o que parece à primeira vista opor-se a ele. Se não estivermos atentos ao momento dialético, corremos o risco de perder totalmente a transcendência imanente e reter um modelo de lirismo que apela a um modelo anterior de lirismo ou a uma recusa cínica de qualquer papel para a poesia no mundo moderno capitalista alienado.

Uma subjetividade formada por uma interioridade supostamente pura, uma contemplação sem referência ao mundo empírico, corre o risco de entrar na fantasia.

A realidade transformada em mercadoria, e mesmo a natureza como mercadoria, nunca está ausente desse poema, como se pode ver lançando o olhar ainda uma vez à cena do frango arremessado. A cena se passa em um restaurante, onde o objeto vivo foi transformado em mercadoria destinada à burguesia. O que incomoda o amigo no frango é o fato de ter visto nele uma espécie de “insultante hieróglifo”. Como observou Rob Halpern, Marx escreveu que o valor econômico “transforma cada produto do trabalho em um hieróglifo social” (MARX *apud* HALPERN, 2009, p. 3).<sup>5</sup> O crepúsculo, lembremo-nos, havia estragado “as coisas mais suculentas” para esse amigo, como se a lucidez do crepúsculo tivesse tornado a refeição preparada intragável. Se, como já insinuamos, a referência ao hieróglifo sugere uma leitura da cena em que a figura do poeta não é o sujeito lírico, mas sim aquele amigo, uma leitura plausível dessa cena sugeriria que o gesto do

---

<sup>5</sup> N.T.: Traduzido do inglês para o francês pelo autor.

poeta é uma revolta, uma rejeição da cultura das mercadorias e dos prazeres supostamente suculentos em favor de uma poética da negação que corre o risco de ser tomada como loucura pelo sujeito lírico, como representante da opinião burguesa atual. De acordo com essa leitura, o sujeito lírico se retira dessa cena para cultivar a interioridade a partir da paz de seu espaço doméstico. O espaço desse poema recusa-se a confirmar leituras unilaterais do papel do poeta; ele até nos proíbe de pronunciar definitivamente sobre qual desses dois personagens deve ser tomado como a figura do poeta. O poema existe nesse espaço entre a razão e a loucura, entre a ação “louca” no restaurante e uma tentativa, também suspeita, de se retirar ali. Não se pode esperar nesse poema uma conclusão didática como se lê em certos poemas de Baudelaire (incluindo “O Albatroz”, em particular). A força de um poema como “O crepúsculo do entardecer” reside no fato de que ela depende de um modelo de poesia que o reduz ao nível de mercadoria ao mesmo tempo que transcende esse próprio modelo. Ela depende disso como a dissonância depende do sistema de harmonia e, portanto, da consonância para ser percebida como dissonância. “O crepúsculo do entardecer” realiza a negação do que nunca foi e constrói uma poesia dissonante não para rejeitar totalmente o empreendimento poético, mas para revelar nele um potencial que sempre esteve presente, só que escondido na poesia de gerações anteriores a Baudelaire, a dissonância que é, como diria Theodor Adorno (1974, p. 150), teórico do estilo tardio, a verdade da harmonia.

Traduzido por:  
**Francine Fernandes Weiss Ricieri**<sup>6</sup>  
**Maria Lúcia Dias Mendes**<sup>7</sup>

---

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. La Dissonance est vérité de l'harmonie. In: *Theorie esthétique*. Trad. Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Edition de la Pléiade, I.
- BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa em volume único. Ed. org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

---

<sup>6</sup> Professora na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp): <weiss.francine@unifesp.br>.

<sup>7</sup> Professora na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp): <maria.mendes@unifesp.br>.

- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris*. Pref. Marcelo Jacques de Moraes. Trad. Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. e org. Júlio Castagnon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (Col. Penguin Classics)
- CHESTERS, Graham. The Transformation of a Prose-Poem: Baudelaire's "Crépuscule du soir". In: BOWIE, Malcolm; FAIRLIE, Alison; FINCH, Alison. *Baudelaire, Mallarmé, Valéry: New Essays in Honour of Lloyd Austin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, pp. 24-37.
- HALPERN, Rob. Baudelaire's "Dark Zone": The *Poème en Prose* as Social Hierolyph; Or The Beginning and the End of Commodity Aesthetics. *Modernist Cultures*, v. 4, 2009, pp. 1-23.
- LÜBECKER, Nikolaj. Twenty-First Century Baudelaire? Affectivity and Ecology in "Le Crépuscule du soir". *Modernism/Modernity*, v. 27, n. 4, nov. 2020, pp. 689-706.

Recebido: 14/6/2022

Aceito: 22/7/2022

Publicado: 22/8/2022