

Janaina Jenifer de Sales\*

Universidade Estadual Londrina (UEL)

# Representações da Natureza nos poemas “A rã”, de Manoel de Barros, “Les foules” e “L’invitation au Voyage”, de Charles Baudelaire: uma proposta de análise comparativa

## Resumo:

O presente artigo tem por objetivo tecer uma análise comparativa entre os poemas “A rã”, de Manoel de Barros; “Les foules” e “L’invitation au voyage”, de Charles Baudelaire, partindo de um deslocamento de perspectiva na concepção de aspectos naturais dentro dos poemas, o que se dá, por parte do poeta, de forma semelhante aos modos de pensamento de certos povos originários brasileiros. Para tanto, discorreremos a respeito da noção de perspectivismo ameríndio, termo cunhado pelo antropólogo Viveiros de Castro, do qual nos valem como um princípio norteador de uma outra lógica de mundo em relação a uma visão sobre a Natureza. Passaremos, então às análises comparativas para a compreensão de como é abordada a temática da Natureza e como ela aparenta representar um espaço de refúgio poético, nos poemas de Barros e de Baudelaire. O artigo visa demonstrar como é na proximidade dos elementos naturais que o poeta moderno recria seu *locus amoenus*.

## Palavras-chave:

Manoel de Barros, Charles Baudelaire, Literatura Comparada, Natureza, Infância, Metalinguagem

## Abstract:

This article aims to provide a comparative analysis between the poems “A rã”, by the Brazilian poet Manoel de Barros; “Les foules” and “L’invitation au voyage”, by Charles Baudelaire, starting from a shift in perspective in the conception of natural aspects within the poems, which occurs, on the poet's part, in a similar way to the modes of thought of certain indigenous Brazilian peoples. To this end, we discuss the

notion of Amerindian perspectivism, a term coined by the anthropologist Viveiros de Castro, which we use as a guiding principle for another logic of the world in relation to a vision of Nature. We will then move on to comparative analyzes to understand how the theme of Nature is approached in the poems of Barros and Baudelaire. The article aims to demonstrate how it is in the proximity of natural elements that the modern poet recreates his *locus amoenus*.

**Keywords:**

Manoel de Barros, Charles Baudelaire, Comparative literature, Nature, Childhood, Metalanguage

O ensaio intitulado “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”, do antropólogo Viveiros de Castro, apresenta dois conceitos caros às análises que nos propomos a realizar neste artigo. O que o pesquisador das culturas ameríndias chamou de “multinaturalismo” pressupõe uma inversão em relação à cosmovisão dita ocidental. A ideia de que há uma Natureza unificadora e oposta à múltiplas culturas (multiculturalismo), é substituída, em certa mentalidade ameríndia, por uma redistribuição não antagônica das ideias de Natureza e Cultura:

[...] Natureza e Cultura, no pensamento ameríndio, não só subsumem os mesmos conteúdos, como não possuem o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais; elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista. (Castro 2017: 303)

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

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

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

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

Sendo assim, quando há algo a ser conhecido, é preciso, então, que haja um deslocamento da perspectiva. Viveiros de Castro, ao discorrer sobre o etnocentrismo, que por muito tempo foi considerado um triste atributo comum aos brancos tanto quanto aos ameríndios, principalmente pelos estudos de Lévi-Strauss, nos mostra que, segundo a lógica ocidental – e saussureana “[...] o ponto de vista cria o objeto”, mas que para o perspectivismo ameríndio, essa premissa não é verdadeira. Ele diz: “Todo ser a que se atribui um ponto de vista será então sujeito, espírito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. [...] o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que o *ponto de vista cria o sujeito*; será sujeito quem se encontrar ativado ou “agenciado” pelo ponto de vista” (*idem*: 323). Tendo em conta os estudos sobre o perspectivismo ameríndio e o multinaturalismo, traçados por Viveiros de Castro, podemos estabelecer aproximações entre os pontos de vista expostos pelos eus-líricos em alguns poemas de Manoel de Barros e esse movimento de abertura aos pontos de vista extra-humanos, como no modo de pensar ameríndio.

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

relação ao rio Amazonas.

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

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

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

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

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

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

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

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

O poema em prosa trata da capacidade de observação do eu-lírico diante de uma multidão atarefada. O poeta, na multidão, está sozinho. No mundo, o poeta moderno sente-se deslocado e talvez por isso seja na multidão que encontre certo acolhimento. Não porque seja ela o lugar

confortável, como para o burguês comum representa o apartamento haussmaniano, mas porque o desconforto é aquilo que o poeta conhece, assim, a rua é o seu lar. Os passantes são a fonte de seu passatempo preferido: a observação. Ou, até mais do que isso, a incorporação de outras perspectivas: “Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu’il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.” (Baudelaire 2016: 31).<sup>1</sup>

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

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privé l’égotiste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente. (*idem*: 31-32)<sup>2</sup>

Ao poeta estão opostos o egoísta “fechado como um cofre” e os preguiçosos, “ensimesmados como um molusco”. O poeta seria, então, aquele capaz de se abrir à comunhão com outros seres e sair de sua “concha”. Para Walter Benjamin, em *Baudelaire e a modernidade* (2017), a casa burguesa é o templo onde se cultua a propriedade privada e há, por parte de seus proprietários, um esforço para mantê-la longe dos olhares de quem não pode possuí-la:

Para o estilo Makart – estilo do final do Segundo Império –, a casa transforma-se numa espécie de concha. Entende-a como invólucro do ser humano e deposita-o nele com todos os seus pertences, preservando assim os seus vestígios tal como a natureza conserva no granito uma fauna extinta. [...] O que se acentua é o valor real ou sentimental dos objetos assim preservados, subtraindo-os ao olhar profano do não proprietário... (Benjamin 2017: 49)

Dessa forma, o deslocamento sugerido pelo eu-lírico, assim como no poema de Barros, parece ser uma condição para que o olhar poético aflore, mas talvez, no caso de Baudelaire, a própria natureza capitalista da grande cidade impeça ao ser comum que consiga realizar tal movimento. E ele alerta: o gozo vem de inúmeras direções. Não há possibilidade de escapar à miséria, pois também ela é parte da humanidade que o eu-lírico deseja sorver e, ao se dispor à abertura, o poeta deve aceitar todas as faces que uma mesma moeda possa oferecer. No plano sonoro, essa imensidão de características de que o poeta se apropria aparece depois do termo “communion”, na repetição de “toutes” bem como no efeito causado pela repetição de [p] e

[t]: “Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente” (grifos nossos). Pode-se dizer que essas repetições, inclusive, retomam também a sonoridade de “poète”, como quem reforça que esse é o seu papel.

No quinto parágrafo desse poema em prosa, encontramos: “Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l’âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l’imprévu qui se montre, à l’inconnu qui passe”.<sup>3</sup> Neste trecho, podemos destacar as antíteses e paradoxos que o eu-lírico opõe. A primeira delas seria a antítese “homem” para se referir ao humano comum em oposição ao “promeneur solitaire”, o eu-lírico errante, citado no parágrafo anterior. O amor que o humano comum experimenta, para o eu-lírico, é qualificado como “petit”, “restreint” e “faible”, enquanto o experimentado pelo ser que se abre às possibilidades das múltiplas multidões carrega ele mesmo alguns paradoxos: “ineffable orgie” ou uma “sainte prostitution”. A definição de “ineffable” segundo o dicionário Le Robert (1995, s/p) diz: “Qui ne peut pas être exprimé par des paroles. Indicible, inexprimable. Extraordinaire, indescriptible, sublime (en parlant de Dieu et des mystères de la religion). L’être ineffable”. Temos, então, aproximações entre polos convencionalmente distintos, mas que conduzem a uma espécie de gozo. E tamanha heresia só existe a partir da reinvenção de um código. O deleite que se deseja atingir a partir da transgressão da linguagem é, justamente, “l’inconnu” ou “l’imprévu”. No desconhecido está também o indizível. Em um mundo em que a palavra se reduz a um só de seus significados, se pudesse desejar, ela talvez quisesse ascender ao seu estado plural, para depois permanecer calada. O paraíso da palavra talvez seja o silêncio.

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

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

Il est bon d’apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu’il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses ; et, au sein de la vaste famille que leur génie s’est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste.<sup>4</sup> (Baudelaire 2016: 32)

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

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

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

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

Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu’on pourrait appeler l’Orient de l’Occident, la Chine de l’Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s’y est donné carrière, tant elle l’a patiemment et opiniâtrement illustré de ses savantes et délicates végétations. Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l’ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d’où le désordre, la turbulence et l’imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange.<sup>5</sup> (*idem*: 47)

O eu- lírico evoca a Cocanha, um país fabuloso e que ocupa um lugar paradisíaco no imaginário ocidental. Em *Cocanha: A história de um país imaginário* (1998), Hilário Franco Júnior tece uma análise sob uma perspectiva histórica sobre o texto que é composto de diversos fragmentos encontrados entre os séculos XIII e XIV. Sua origem remonta às histórias orais e encontra pares muito antes de serem registradas na baixa Idade Média. Trata-se, então, da criação de um lugar mitológico em que reinam os prazeres da abundância. Lá, correm rios de vinho tinto ou branco. Há liberdade sexual sem qualquer julgamento e mesa farta para todos.

Para o autor, as manifestações utópicas são fruto da perpetuação de um desejo concebido coletivamente. Nesse caso, houve registro literário bastante posterior, mas a Cocanha já povoa o imaginário europeu há bem mais tempo. Ele diz:

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

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

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

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

Trata-se de um “Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu'on pourrait appeler l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe” (*idem*: 47). Isto é, coberto pela bruma do desconhecido: um Oriente do Ocidente. Mais do que uma divisão geográfica, no poema, bem como em certa tradição orientalista europeia, sobretudo franco-britânica, que persistiu até o fim da Segunda Guerra Mundial, a noção de Oriente é quase sinônima de alteridade. Para Edward Said, em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente* (2001), a dualidade Oriente e Ocidente é um empreendimento sobretudo europeu – e no pós-guerra, ainda que direcionado a outras regiões, continuou sendo perpetuado pelos norte-americanos. A garantia de um Outro como polo oposto é justamente o que sustenta a hegemonia eurocêntrica.

No entanto, a noção de Oriente não consiste em um conjunto de mentiras contadas de um ponto de vista europeu, mas em “[...] um corpo criado de teorias e práticas em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material” (Said 2001: 18) Para ele, o Oriente concentra uma costura entre constatações empíricas e uma vasta gama de “[...] desejos,

repressões, investimentos e projeções” (*idem*: 19). E talvez seja nessas projeções que se localize o paraíso do poeta. Não em um lugar determinado, mas no espaço mitológico que não é aquele usualmente ocupado pelo eu-lírico. A mesma ideia está radicalizada no poema “*Anywhere out of the world*”, por exemplo, que também compõe o *Spleen de Paris*, em que o título não faz questão de guardar nem mesmo a própria língua. O paraíso é sempre um lugar estrangeiro colocado em oposição ao espaço e ao tempo em que nos encontramos.

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

Tu connais cette maladie fiévreuse qui s’empare de nous dans les froides misères, cette nostalgie du pays qu’on ignore, cette angoisse de la curiosité ? Il est une contrée qui te ressemble, où tout est beau, riche, tranquille et honnête, où la fantaisie a bâti et décoré une Chine occidentale, où la vie est douce à respirer, où le bonheur est marié au silence. C’est là qu’il faut aller vivre, c’est là qu’il faut aller mourir !<sup>6</sup> (Baudelaire 2016: 47)

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

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

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

Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse ; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un revenez-y de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement.<sup>7</sup> (Baudelaire 2016: 48)

Não sem ironia, o eu-lírico nos descreve a Cocanha de forma similar aos apartamentos burgueses, construídos à moda dos grandes salões e munidos de um mobiliário exótico, repleto de elementos orientais – dentro dos pressupostos trabalhados, segundo certa tendência da época. Ele menciona os detalhes da casa como sinônimos de uma “alma refinada”. Walter Benjamin, em seu texto “Paris, capital do século XIX”, menciona a importância do lar burguês como uma espécie de “teatro do mundo”: “O homem privado, realista no escritório, quer que o *intérieur* sustente suas ilusões. [...] Disso se originam as fantasmagorias do interior e da interioridade. Para o homem privado, o interior da residência representa o universo” (Benjamin 1991: 37). O poema diz : “[...] l’orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse”, o ouro aparece, aqui, não somente retomando a ideia de riqueza, mas também a tonalidade que, misturada à “faïence”, que segundo o Trésor de la langue française pode tanto assumir o significado de um tipo de cerâmica branca, remeter à Faenza, uma cidade italiana onde se produz tal cerâmica, ou ainda, a um certo brilho. A mistura dos elementos, para o eu-lírico, causa uma reação sinestésica e paradoxal, uma “sinfonia muda e misteriosa”, misturada a um perfume que lembra Sumatra, uma outra localidade exótica, do ponto de vista europeu. Os elementos do mundo se misturam dentro do apartamento burguês, a brancura e o brilho da faiança contam uma história paradisíaca.

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

Quase que como quem tenta convencer ou se convencer de que se trata de algo comparável à mitológica Cocanha, o eu-lírico repete nas estrofes segunda e sétima do poema em prosa

“Um vrai pays de Cocagne, te dis-je...” e em seguida atribui adjetivos que, na segunda estrofe, eram “beau”, “riche”, “tranquille” e “honnête”, e no sétimo parágrafo reforçam a ideia de honestidade: “où tout est riche, propre et luisant comme une belle conscience”. Tal honestidade está ligada, então, à figura que o eu-lírico busca ironizar, isto é, o burguês e mais especificamente, talvez, o herói puro tradicional dos romances românticos: “Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d’un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier”. A casa burguesa, em oposição à rua ou, até mesmo à Natureza, seria um paraíso a ser adquirido por meio do trabalho, dentro de uma lógica cristã. “Pays singulier, supérieur aux autres, comme l’Art l’est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue”. A Natureza estaria, então, abaixo desta Arte mencionada pelo eu-lírico. Muito provavelmente, trata-se, aqui, também de uma crítica à prepotência da arte burguesa, nesse caso, da arte Romântica.

Qu’ils cherchent, qu’ils cherchent encore, qu’ils reculent sans cesse les limites de leur bonheur, ces alchimistes de l’horticulture ! Qu’ils proposent des prix de soixante et de cent mille florins pour qui résoudra leurs ambitieux problèmes ! Moi, j’ai trouvé ma *tulipe noire* et mon *dahlia bleu* !<sup>8</sup> (Baudelaire 2016: 49)

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

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

Des rêves ! toujours des rêves ! et plus l’âme est ambitieuse et délicate, plus les rêves l’éloignent du possible. Chaque homme porte en lui sa dose d’opium naturel, incessamment sécrétée et renouvelée, et, de la naissance à la mort, combien comptons-nous d’heures remplies par la jouissance positive, par l’action réussie et décidée ? Vivrons-nous jamais, passerons-nous jamais dans ce tableau qu’a peint mon esprit, ce tableau qui te ressemble ?<sup>9</sup> (*idem*: 49)

Neste penúltimo parágrafo, o eu-lírico evidencia o afastamento de tal estética em relação ao “possível”. E se pergunta quantas horas desfrutamos, enquanto humanos, dessa “juissance positive”, pressupondo também que haja um gozo negativo, muito mais condizente com sua

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

No último parágrafo desse poema em prosa, o eu-lírico se dirige a sua amada: “Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c’est toi. C’est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles”.<sup>10</sup> A figura dessa mulher-Oriente, mitológica, concentra mais do que a Natureza, uma sobrenatureza. Ela é a Natureza revisitada em sonho, até mesmo “réformée par le rêve”, que seria a própria Arte. Uma arte matizada apenas pelo bom e pelo belo, jamais pelo grotesco que a Natureza contém. O herói romântico vai ao encontro desse Sublime, mas que não pertence a ele, embora, nele, consiga colher algumas riquezas :

Tu les conduis doucement vers la mer qui est l’infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme ; – et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l’Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l’Infini vers toi.<sup>11</sup> (*idem*: 49-50)

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

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

## Conclusão

Em “*Les foutes*”, o eu poético, *flâneur*, encontra-se imerso na solidão das multidões. É lá que sua perspectiva se desloca e ele experimenta uma comunhão com aqueles passantes, embora sua paz interior esteja idealizada junto àqueles que se retiram para perto da Natureza em oposição à Civilização: pastores, monges exilados representam, para o poeta, esse lado oposto, um caminho ao que seria, para ele, a lucidez. Já em “*L’invitation au Voyage*” apresenta-se um espaço edênico, materializado pelo mito da Cocanha, um lugar onde a abundância se

contrapõe à miséria com a qual o poeta se confronta diariamente, em uma civilização que sofre profundas mudanças e já experimenta muitas das amargas consequências provindas do sistema capitalista de produção. Assim, o poeta propõe paraísos possíveis, mas também irônicos, como o apartamento burguês adornado de elementos que remetem a édens longínquos, a própria literatura romântica, em que, claramente, não acredita, embora assim como os românticos, mantenha, em certa medida, uma idealização ligada aos elementos naturais.

Já no poema “A rã”, o eu-lírico barreano, muito mais atrelado à Natureza, propõe uma apropriação de novas perspectivas para a construção de um espaço poético sempre encostado em uma certa paisagem natural. Dessa forma, há, então, um convite à visita de uma nova perspectiva apresentada, a da rã, que se contrapõe ao rio Amazonas. Assim, o eu-lírico tenta convencer o leitor de que a poesia é justamente o espaço em que podemos questionar as prioridades. Na Natureza, nada deve se contrapor a nada: um alerta aos leitores de que, ao nos depararmos com o poema e assumirmos uma perspectiva poética, nossas convicções de nada valerão. Assim, os poemas analisados neste artigo conduzem à reflexão, por parte do leitor, de que a construção do que chamamos de *locus amoenus* moderno pode se dar somente no campo poético, à partir de uma memória idealizada de Natureza: eterno refúgio do poeta moderno, ao qual ele frequentemente nos convida.

## NOTAS

\* Janaina Jenifer de Sales é brasileira. Em 2020, realizou um estágio doutoral por meio do convênio Capes PrInt na Sorbonne Université, Paris IV. Em 2023, obteve o título de doutora em Literatura pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP, Assis-SP, Brasil). Atualmente, é professora temporária do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual de Londrina (UEL, Londrina-PR, Brasil), onde é responsável por ministrar disciplinas de Língua francesa, Prática de Tradução, Literaturas de expressão francesa e Fonética e Fonologia da língua francesa. Sua pesquisa versa, principalmente, a respeito das temáticas da Natureza, Infância e Metalinguagem nas poéticas de Charles Baudelaire e de Manoel de Barros. Fazem parte de sua produção os artigos: “Os pássaros nas palavras de Manoel de Barros e Jacques Prévert” (Revet – Revista Virtual de Letras, 2022); “Algumas manifestações da temática da infância em poemas de Charles Baudelaire e Manoel de Barros” (Confluenze – Rivista di studi iberoamericani, 2022); “Escutamentos de Bernardo: sobre o haiku japonês e o Livro de Bernardo” (Entrelaces, 2016). É também autora de um livro de poemas, intitulado *Olho de boca* (Patuá, 2022), e possui diversas publicações em revistas literárias brasileiras.

<sup>1</sup> Todas as traduções de poemas de Baudelaire, presentes neste artigo, são de autoria de Samuel Titan Júnior, cujo trabalho de tradução foi finalista do Prêmio Jabuti 2021. “O poeta desfruta do incomparável privilégio de, a seu alvitre, poder ser ele mesmo e outrem. Como essas almas errantes em busca de um corpo, ele penetra, quando quer, no personagem de quem for.” (2020, p. 26)

<sup>2</sup> “O passeante solitário e pensativo extrai uma singular embriaguez dessa comunhão universal. Aquele que esposa facilmente a multidão experimenta prazeres febris, dos quais serão eternamente privados o egoísta, fechado em sim mesmo como um cofre, e o preguiçoso, encerrado como um molusco. Ele faz suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentam.” (2020, p. 26)

<sup>3</sup> “Isso que os homens chamam de amor é bem diminuto, bem restrito e bem frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma que se entrega por inteiro – poesia e caridade – ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa”. (2020: 26)

<sup>4</sup> “É bom, vez por outra, ensinar aos felizes deste mundo, mesmo que apenas para humilhar por um instante seu tolo orgulho, que há felicidades superiores às suas, mais vastas e mais refinadas. Os fundadores de colônias, os pastores dos povos, os padres missionários exilados nos confins do mundo decerto conhecem algo dessas misteriosas ebriedades; e, no seio da vasta família que seu gênio criou para si, talvez eles se riam, vez por outra, de quem os lamenta por sua sorte tão atribulada e por sua vida tão casta”. (2020: 26–27)

<sup>5</sup> “Contam que há um país soberbo, um país de Cocanha, que sonho visitar com uma velha amiga. País sem igual, imerso nas brumas do nosso Norte, e que bem poderia chamar o Oriente do Ocidente, a China da Europa, a tal ponto cálida e caprichosa fantasia deixou ali a sua marca, a tal ponto ela o ilustrou, paciente e pertinaz, com suas sábias e refinadas vegetações”. (2020: 38)

<sup>6</sup> “Conheces essa moléstia febril que se apossa de nós em meio às frias misérias, essa nostalgia de um país que ignoramos, essa curiosidade angustiada? Há uma terra que se parece contigo, onde tudo é belo, rico, tranquilo e honrado, onde a fantasia construiu e decorou uma China ocidental, onde a vida é suave de se respirar, onde a felicidade esposou o silêncio. É lá que se deve ir a viver, é lá que se deve ir a morrer!” (2020: 38)

<sup>7</sup> “Sobre painéis luzidios ou sobre couros dourados, de uma riqueza sombria, vivem discretamente pinturas beatas, calmas e profundas como a alma dos artistas que as criaram. Os poentes, que colorem tão ricamente o salão de jantar ou a sala mais íntima, são filtrados pelos belos tecidos ou por essas altas janelas trabalhadas que o chumbo divide em numerosos compartimentos. Os móveis são vastos, curiosos, estranhos, armados de fechaduras e de segredos, como as almas refinadas. Os espelhos, os metais, os tecidos, o ouro e a faiança executam para os olhos uma sinfonia muda e misteriosa; e, de todas as coisas, de todos os lados, das fissuras das gavetas e das dobras dos tecidos, desprende-se um perfume único, uma *saudade* de Sumatra que é como a alma do apartamento”. (2020: 38–39)

<sup>8</sup> “Busquem e tornem a buscar, dilatam sempre mais os limites de sua felicidade, ó, alquimistas da horticultura! Ofereçam os prêmios de sessenta e de cem mil florins para quem solucionar seus ambiciosos problemas! Quanto a mim, eu já encontrei minha *tulipa negra* e a minha *dália azul*!” (2020: 39)

<sup>9</sup> “Sonhos! Sempre sonhos! E quanto mais a alma é ambiciosa e delicada, tão mais os sonhos se afastam do possível. Cada homem carrega consigo sua dose de ópio natural, sem cessar secretada e renovada, e, do nascimento à morte, quantas são as horas repletas de prazer positivo, de ação e resoluta? Alguma vez viveremos, alguma vez penetraremos nesse quadro que meu espírito pintou, nesse quadro que se parece contigo?” (2020: 39–40)

<sup>10</sup> “Esses tesouros, esses móveis, esse luxo, essa ordem, esses perfumes, essas flores miraculosas, tudo isso és tu. Tu és ainda esses grandes rios e esses canais tranquilos.” (2020: 40)

<sup>11</sup> “Tu os levas docemente rumo ao mar que é o Infinito, refletindo as profundezas do céu na limpidez da tua bela alma – e quando, fatigados pelas vagas e abarrotados de produtos do Oriente, eles entram no porto natal, são ainda meus pensamentos que, agora mais ricos, tornam do Infinito de volta para ti.” (2020: 40)

## Bibliografia

Barros, Manoel de (2010), *Poesia Completa*, São Paulo, Leya.

Baudelaire, Charles (2016), *Le spleen de Paris*, Paris, Folio Plus Classiques.

-- (2020), *O spleen de Paris : Pequenos poemas em prosa*, tradução de Samuel Titan Júnior, São Paulo, Editora 34.

Benjamin, Walter (2017), *Baudelaire e a modernidade*, Belo Horizonte, Autêntica.

-- (1991), *Walter Benjamin*, São Paulo, Ática.

Castro, Eduardo Viveiros de (2017), *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo, Ubu Editora.

Franco Júnior, Hilário (1998), *Cocanha: a história de um país imaginário*, São Paulo, Companhia das Letras.

Said, Edward (2007), *Orientalismo: O oriente como invenção do Ocidente*, São Paulo, Companhia de bolso.