

THAÍS DE CARVALHO EDUARDO

***DO DEVANEIO À ERRÂNCIA:*** as caminhadas em Rousseau,  
Baudelaire e Breton



THAÍS DE CARVALHO EDUARDO

***DO DEVANEIO À ERRÂNCIA:*** as caminhadas em Rousseau,  
Baudelaire e Breton

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Andressa Cristina de Oliveira

**Bolsa:** CAPES (PROEX-DS)

PROEX/Processo n°: 88887.695530/2022-00;

DS/Processo n°: 88887.817449/2023-00

ARARAQUARA – SP  
2023

E24d

Eduardo, Thaís de Carvalho

Do devaneio à errância : as caminhadas em Rousseau, Baudelaire e Breton / Thaís de Carvalho Eduardo. -- , 2023

174 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara,  
Orientadora: Andressa Cristina de Oliveira

1. Literatura. 2. Literatura Francesa. 3. Poesia Francesa. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

THAÍS DE CARVALHO EDUARDO

***DO DEVANEIO À ERRÂNCIA:*** as caminhadas em Rousseau,  
Baudelaire e Breton

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia  
**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Andressa Cristina de Oliveira

**Bolsa:** CAPES-PROEX-DS

**Data da defesa:** 23/05/2023 às 14h30

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Andressa Cristina de Oliveira

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

---

**Membra Titular:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Márcia Eliza Pires

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

---

**Membra Titular:** Prof.<sup>a</sup> Dra. Beatriz Moreira Anselmo

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

**LOCAL:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP – Campus de Araraquara**

*Aos que têm coragem de errar.*

## AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) pelo financiamento.

À Ciência brasileira que muito resistiu e resiste todos os dias.

À Universidade Pública por transformar vidas.

Nascemos e morremos e, involuntariamente, nesses momentos estamos sós, talvez seja por isso que passemos a caminhar lado a lado durante nossa efêmera existência. Este trabalho e a vida seriam impossíveis sem algumas companhias de *promenades* citadas aqui e outras mais que jamais caberiam em infinitas laudas, mas estão em memórias e em outras errâncias...

A minha família:

Aos meus pais, Andréa e Eduardo que não mediram esforços em minha educação humana e intelectual, esta conquista também é de vocês.

A minha irmã Larissa pela admiração.

A minha avó Cida por me ensinar os primeiros passos e muito do que sei.

Ao meu companheiro de vida Guilherme por caminhar ao meu lado todos os dias em que somos felizes e outros não tanto assim, pelo cuidado das coisas práticas às *insustentáveis* *levezas do ser*, pelo companheirismo diário, compreensão nas ausências e por apoiar meus planos e insanidades, no passado, no presente e na certeza daqueles que surgirão no futuro.

Ao meu irmão de vida Lorenzo – o Harry. Há 13 anos caminhamos juntos em errâncias e amadurecimentos. Nenhuma metafísica nos explica, nunca (e não estamos interessados em nenhuma teoria).

Ao Giuliano que, junto a Lorenzo, Guilherme, nossos gatos e a Baleia, formam minha família-morada araraquarense.

À minha querida orientadora professora Dra. Andressa Cristina de Oliveira por ser minha inspiração, por colocar muito de si em tudo que faz (com muita humanidade, sempre!), pela confiança em meu trabalho e por todo apoio e respeito desde a graduação. Por você, “*prof*”, sinto imensa admiração e gratidão. *Mille merci !*

Às alunas e aos alunos de Língua Francesa I e Estudos Literários Franceses II do ano de 2022, com vocês aprendi todos os dias!

À professora Dra. Márcia Eliza Pires pela cordialidade, pelas contribuições no debate de pesquisa e nas bancas de qualificação e defesa. Minha “*prof*” de graduação que considero

com muito carinho por me inspirar ainda mais a amar a língua e a literatura francesas, e em especial Rousseau e Baudelaire.

À professora Dra. Beatriz Anselmo pela leitura cuidadosa e generosa de meu trabalho e valiosas contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

Aos caríssimos professores da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara pelas disciplinas de graduação e pós, conversas depois da aula e encontros cordiais nos corredores: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, Prof. Dr. Márcio Thamos e Prof.<sup>a</sup> Dra. Elizabete Sanches Rocha, muito obrigada!

Às amigas de profissão que tornam os dias difíceis suportáveis e os dias felizes inesquecíveis: Marcela, Aline, Ionara, Heloísa e Ester.

Aos seres sencientes que me cercam e que, em silêncio, comunicam segredos sobre o amor e o companheirismo: Baleia, Mathilde, Catarina e (*petit*) Charles (que rende seu nome ao poeta que tanto inspirou este trabalho) e que me acompanhou em todas as páginas, seja dormindo ao meu lado sobre os livros e anotações, ou apenas marcando presença com seu olhar de pequeno *flâneur* na janela do quarto.

À Literatura que torna a melancolia da vida tragável.

Às mulheres que vieram antes de mim.

À coragem que renasce todos os dias.

À insustentável leveza do movimento que tudo torna possível no universo, eu agradeço!

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

*"[...] When you ain't got nothing, you got nothing to lose  
You're invisible now, you got no secrets to conceal  
How does it feel?  
Aw, how does it feel?  
To be on your own  
With no direction home  
Like a complete unknown  
Like a rolling stone."*

*LIKE A ROLLING STONE, BOB DYLAN (1965)*

« [...]

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !  
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !  
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !  
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! »*

*LE VOYAGE, CHARLES BAUDELAIRE (1975, p. 129)*



## RESUMO

Este trabalho versa traçar um estudo comparativo sobre as caminhadas na literatura francesa, partindo do que chamamos de *gênese*: os devaneios do *promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau, através do espaço da natureza na narrativa poética autobiográfica *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), à caminhada urbana que se realiza na figura do *flâneur* em poemas em prosa selecionados do *Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose* (1869) de Charles Baudelaire (1821-1867) e às deambulações de *hasard objectif* da narrativa poética surrealista, *Nadja* (1928) de André Breton (1896-1966). As dez caminhadas de Rousseau devem ser lidas como um apêndice de *Confessions* (1769). As *Rêveries* servem como um exame de consciência de sua situação perante a sociedade que o vilipendiou. A primeira *promenade* é um prelúdio, anunciando a finalidade de tais passeios: através das caminhadas meditativas o *Eu* almeja fixar pela escrita as reminiscências que poderão lhe devolver a alegria do passado num tempo individual situado no espaço da natureza e do *Eu*-caminhante. Em contrapartida, para Baudelaire, a única paisagem poética possível só poderia ser a cidade e, precisamente Paris, símbolo da modernidade. Baudelaire escreve seus poemas em prosa sob a égide da transitoriedade dos tempos, entre-tempos, e através do olhar do *flâneur*, aquele que, pela prática da *flânerie*, anuncia a subjetividade das multidões. O homem moderno do século XIX é surpreendido pelos choques produzidos pelas fantasmagorias urbanas, no caso parisiense reforçado pela reforma urbana de Georges-Eugène Haussmann (1853-1870), e, dessa forma, é espoliado da experiência total de apreensão da cidade. O *flâneur* é aquele que fixa liricamente, com poemas em prosa no caso de *Spleen de Paris*, estes choques causados pelas multidões, delineando as arestas mais subjetivas e misteriosas da vida moderna, através de um olhar ávido e obsessivo, pois a experiência, para ele, é consciente. Já a narrativa poética *Nadja* (1928), de Breton, coloca na psicologia da personagem Nadja e nas caminhadas do narrador, as bases da estética do inconsciente e do devaneio do movimento surrealista e propõe uma narrativa que dê conta das complexidades do psiquismo e das pulsões humanas. Essa incessante busca por uma vida permeada pelo sonho e pelo fugidío através da prática de “deambulação” por Paris no século XX, se materializará na personagem errante Nadja que ora se confunde com a cidade, ora a enxerga como espaço onírico. Os poetas analisados neste trabalho propuseram, de acordo com seus tempos históricos e estéticas, encontros com a natureza humana a partir da caminhada errante, responderam e representaram cada um à sua maneira, a questão primeva “*qui suis-je?*” enquanto *Eu-interioridade*, natureza humana aditiva e sonho. Assim, concluímos este estudo comparativo como uma forma cronológica de compreender a *promenade* moderna e seus desdobramentos históricos e estéticos

**Palavras-chave:** Poesia Francesa, Poema em Prosa, Narrativa Poética, Caminhada, Modernidade.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif une étude comparée des promenades dans la littérature française, à partir de ce que nous appelons la « genèse » : *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), de Jean-Jacques Rousseau, à travers l'espace de la nature dans le récit poétique autobiographique, à la « promenade urbaine », la *flânerie* qui s'opère dans la figure du flâneur dans des poèmes en prose choisis du *Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose* (1869) de Charles Baudelaire (1821-1867) et les errances hasard objectif du récit poétique surréaliste, *Nadja* (1928) d'André Breton (1896-1966). Les deux derniers donneront aux rues une importance poétique. Les dix promenades de Rousseau doivent être lues en annexe des *Confessions* (1769). Les *Rêveries* servent d'examen de conscience sur sa situation face à la société qui le vilipende. La première promenade est un prélude, annonçant le but de telles promenades : à travers des promenades méditatives, le « je » vise à fixer en écrivant les réminiscences qui peuvent restituer la joie du passé dans un temps individuel situé dans l'espace de la nature et du « moi-même » du promeneur. En revanche, pour Baudelaire, le seul paysage poétique possible ne pouvait être que la ville et, précisément, Paris, symbole de la modernité. Baudelaire écrit ses poèmes en prose sous l'égide de la fugacité des temps et à travers le regard du flâneur, celui qui, par la pratique de la flânerie, annonce la subjectivité des foules. L'homme moderne du XIXe siècle est surpris par les chocs produits par les fantasmagories urbaines, dans le cas de Paris renforcées par la réforme urbaine d'Hausmann (1853-1870), et, de cette façon, est privé de l'expérience totale de la ville. Le flâneur est celui qui fixe lyriquement, avec des poèmes en prose du *Spleen de Paris*, ces chocs provoqués par les foules, esquissant les bords les plus subjectifs et les plus mystérieux de la vie moderne, à travers un regard avide et obsessionnel, car l'expérience, pour lui, est consciente. Le récit poétique *Nadja* (1928), de Breton, pose les fondements de l'esthétique de l'inconscient et de la rêverie du mouvement surréaliste dans la psychologie du personnage *Nadja* et dans les déambulations du narrateur, et propose un récit qui rend compte des complexités du psychisme et les pulsions humaines. Cette recherche incessante d'une vie imprégnée de rêve et d'insaisissabilité à travers la pratique de la « déambulation » dans le Paris du XXe siècle va se concrétiser dans le personnage errant *Nadja*, qui tantôt se confond avec la ville, tantôt y voit un espace onirique. Les poètes analysés dans ce travail, ont proposé, selon leurs époques historiques et esthétiques, des rencontres avec la nature humaine à partir de la promenade errante, ont répondu et représenté chacun à leur manière, la question « *qui suis-je ?* » tandis que *moi-intériorité*, nature humaine additive et rêve. Ainsi, nous concluons cette étude comparative, comme une manière chronologique de comprendre la promenade moderne et ses développements historiques et esthétiques.

**Mots-clés :** Poésie Française, Poème en Prose, Récit Poétique, Promenade, Modernité.

## LISTA DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1</b>	Representação dos eixos estruturais da narrativa poética, a partir das afirmações de Tadié (1978) – Poético e Prosaico	48
<b>Gráfico 2</b>	Representação dos eixos fundamentais da temporalidade na narrativa poética, a partir das afirmações de Tadié (1978) – Intersecção entre “Narrativa” e “Mito”	56

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Categorização de caracteres poéticos em diferentes gêneros de poema, segundo Cohen (1978)	92
<b>Quadro 2</b>	Espaços representados nos poemas do <i>Spleen de Paris</i>	127

## SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA SOBRE AS TRADUÇÕES E ANEXOS .....	15
(NÃO-)PRÓLOGO.....	16
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>2. CAMINHAR É PRECISO .....</b>	<b>20</b>
2.1 O bipedalismo como imperativo na evolução humana .....	24
2.2 Caminhar: um jogo entre universos simbólicos .....	27
<b>3. OS CAMINHOS DA IMAGINAÇÃO E AS FORMAS DE DIZER “MODERNIDADE” .....</b>	<b>34</b>
3.1 A leveza das formas flutuantes: as novas expressões híbridas .....	42
3.2 Entre os espirais do espaço e do tempo: a insustentável leveza da narrativa poética .....	43
3.3 As personagens absorvidas.....	48
3.4 Na morada onde os sonhos habitam: espaço e tempo na narrativa poética.....	53
<b>4. J-J. ROUSSEAU E A GÊNESE DO CAMINHANTE MODERNO .....</b>	<b>59</b>
4.1 <i>Première et seconde promenades</i> : errância e devaneio .....	64
4.2 A reconciliação do sujeito pelo devaneio: o espaço natural.....	70
<b>5. O ETERNO E O EFÊMERO: OS CAMINHOS DA <i>MODERNITÉ</i> ATÉ CHARLES BAUDELAIRE .....</b>	<b>79</b>
5.1 A leveza de uma forma flutuante: a emergência do poema em prosa .....	90
5.2 Da poesia na prosa e da prosa na poesia: os caminhos do poema e(m) prosa .....	95
5.3 O poema em prosa: a forma do lirismo urbano e da <i>flânerie</i> de Charles Baudelaire.....	111
5.4 O <i>Spleen de Paris</i> e as faces poéticas da vida moderna .....	122
<b>6. DEAMBULAR: CAMINHAR ÀS MARGENS DO INCONSCIENTE.....</b>	<b>137</b>
6.1 Caminhar entre os fragmentos da linguagem e do sonho.....	141
6.2 <i>Nadja</i> : um itinerário onírico através da deambulação.....	142
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>147</b>
REFERÊNCIAS.....	151

<b>ANEXOS.....</b>	<b>161</b>
ANEXO A - <i>Túmulo de Jean-Jacques Rousseau nos Jardins de Ermenonville</i> .....	162
ANEXO B – <i>Vitrais da Catedral de Chartres</i> .....	163
ANEXO C – Delacroix, <i>Dante et Virgile</i> .....	164
ANEXO D – Delacroix, <i>Scène des massacres de Scio</i> .....	165
ANEXO E – Delacroix, <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i> .....	166
ANEXO F – <i>A primeira excursão dadaísta em Saint-Julien-Le-Pauvre</i> .....	167
ANEXO G – <i>Restaurant du Chien qui fume, rue du Pont-Neuf</i> .....	168
ANEXO H – <i>L'hôtel des Grands Hommes</i> .....	169
ANEXO I – <i>Manoir d'Ango, le colombier</i> .....	170
ANEXO J – I – <i>L'Étranger</i> .....	171
ANEXO K – I – <i>O Estrangeiro</i> .....	172
ANEXO L – XIX – <i>Le joujou du pauvre</i> .....	173
ANEXO M – XIX – <i>O brinquedo do pobre</i> .....	174

## ADVERTÊNCIA SOBRE AS TRADUÇÕES E ANEXOS

O presente trabalho conflui duas línguas, a francesa e a portuguesa, assim, as citações em língua francesa no corpo do texto foram traduzidas em notas de rodapé para o português em vias de democratizar a compreensão deste *breve* conhecimento reunido e o acesso por parte dos/das diferentes leitores/as.

As traduções das obras literárias do francês para o português constam na seção de “REFERÊNCIAS” e são indicadas oportunamente nas notas de tradução. Já as citações traduzidas livremente pela autora foram indicadas através de “tradução nossa” entre parênteses. Os destaques nas citações são anunciados por “grifos nossos”, convenientemente. As citações em outras línguas estrangeiras modernas que foram traduzidas pela autora, na ausência de alguma tradução renomada em língua portuguesa, foram oportunamente também indicadas por “tradução livre e nossa”.

Em relação aos “ANEXOS”, conforme nos ensinou Tadié: “*La contemplation des tableaux, des monuments, l’auditions des œuvres musicales nous ont appris à lire les livres [...]*.”<sup>1</sup> (TADIÉ, 1978, p. 113), dessa forma, compreendemos que as reproduções das pinturas e fotografias presentes nos “ANEXOS” são necessárias e devem acompanhar a leitura do texto quando anunciadas em notas de rodapé, já que, as poéticas analisadas e comparadas no presente trabalho sempre se voltam e dialogam, de formas específicas, *à e com* essas linguagens artísticas.

---

<sup>1</sup> “A contemplação de pinturas, monumentos, a audição de obras musicais nos ensinaram a ler os livros.” (TADIÉ, 1978, p. 113, tradução nossa).

**(NÃO-)PRÓLOGO**A ERRÂNCIA NÃO TEM PRÓLOGO: *UM NÃO-PRÓLOGO*

*“Andar caminho errado  
pela simples alegria de ser.”*  
BELCHIOR, *Coração Selvagem* (1977)

A errância não avisa. Não tem prólogo, nem ponto de partida e nem pretensão de chegada, ela é caminho. No entanto, é de bom tom, quando convido o leitor para esta caminhada, contar-lhe de onde nasceu o cerne deste trabalho. Uma breve excursão preliminar nos caminhos físicos desta morada onde habita o sol, de ciclovias desertas, números errantes que dão nome às ruas, histórias em cada esquina e referências poéticas, estéticas e, às vezes, éticas.

Mulheres e homens caminharam movidos pelo desejo de errar. “O mundo inteiro está naquela estrada ali em frente”, e nessa pressa de viver e de andar caminho errado que dizia Belchior, juntamente à errância de Rimbaud, à estrada-delírio de Kerouac e a busca pelo Desconhecido de Baudelaire em uma viagem suprema, nasceu o projeto e, posteriormente, este trabalho.

Ao longo da graduação, pude na iniciação científica, por meio do texto epistolar, trabalhar com a obra do poeta francês Arthur Rimbaud que, errante como era, unia o caminhar ao olhar – através da vidência rumo ao *Inconnu*. O poeta que caminhou de Charleville à Paris, em errâncias entre França e Bélgica, subversivo na vida, na forma e em seu desfecho, caminhou sem volta para longe da literatura, se antes seu destino era o Desconhecido, na aurora da vida caminhou para o eterno silêncio, numa vida literária tão fulgurante quanto suas iluminações.

Das errâncias e das leituras, a ideia deste projeto nasceu, enfim, em uma primeira versão algum tempo depois de terminada a graduação em Letras. O cânone pedestre é imenso e se confunde com diversos títulos. Na literatura francesa moderna, o *flâneur* é a representação a quem geralmente se faz alusão primeira. Todavia, ao aprofundar as leituras, percebemos como o processo de “caminhar”, tal qual a diferença ociosa em francês entre “*marcher*” e “*se promener*”, é diversa, bem como os escritores que caminharam e criaram novas formas de maneira consciente.



A bibliografia é imensa e um recorte foi necessário. Dessa forma, ironicamente, no ano de 2020 – período de isolamento devido à pandemia causada pela Covid-19, no qual caminhar nos espaços públicos era quase impossível – o projeto foi revisitado de maneira mais detalhada, em busca de um recorte mais sóbrio. A primeira versão, ainda ludibriada com as imensas possibilidades nas quais poderíamos nos ater foi reescrita. Se fisicamente estávamos estáticos em uma realidade em que o luto, a frustração e o distanciamento imperavam, o objeto de estudo é dinâmico, uma imensa viagem a pé pelos caminhos de Ermenonville, por Paris em dois tempos diferentes e pela natureza humana – grotesca, corrompida e angustiada, todavia bela em sua simplicidade de caminhar.

As três obras, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, *Spleen de Paris: Petits poèmes en prose* e *Nadja*, que eram objeto da primeira versão, permaneceram com um novo viés: neste trabalho pretendemos compreender como a caminhada fez com que três sujeitos compreendessem o mundo dentro e ao redor de si através do deslocamento errante, e por que colocar-se no movimento da errância em uma multidão hipnotizada pelo mundo da técnica, no caso da modernidade, por que procurar beleza e encantamento na circunstância. E por fim, como o mote do caminhar revolucionou-se em duas formas híbridas e contraditórias como as narrativas poéticas e o poema em prosa.

O caminhar literário, geralmente, é uma forma de estar só com seus devaneios, e que através da errância, se traduz no desejo de ser surpreendido – seja pelas próprias reminiscências suscitadas ao calor da hora ou pela alteridade urbana. Inicialmente, a ideia principal do projeto apresentado era traçar um “itinerário literário” entre as três obras analisadas, partindo do que chamávamos de “gênese” nas *Rêveries* de Rousseau. Todavia, o processo científico nos permite a liberdade de percorrer outros caminhos, em busca de uma análise fundamentada do que o texto nos mostra, que é o caso dos estudos literários e assim, segui.

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho calca-se na metodologia dos Estudos de Literatura Comparada, portanto, versa compreender e comparar o papel das *promenades* em três obras literárias de expressão francesa, que se enquadram o *corpus* da pesquisa: *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778) de Jean-Jacques Rousseau, *Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose* de Charles Baudelaire (1869) e *Nadja* (1928) de André Breton.

Levantamos diversas questões quando colocamos os três títulos lado a lado, algumas já citadas no “(Não-)Prólogo” como “por que se colocar no movimento da errância em uma multidão hipnotizada pelo mundo da técnica, no caso da modernidade? por que procurar beleza e encantamento na circunstância? como o mote do caminhar revolucionou-se em duas formas híbridas e contraditórias como as narrativas poéticas e o poema em prosa?”. Contudo, acreditamos que a “pergunta científica” que almejamos responder *simplesmente* a partir dessa pesquisa é “por que caminhar move tantos poetas?”.

Era (e é) uma inquietação intelectual olhar para literatura ocidental e perceber que desde as epopeias da Antiguidade sempre se caminhou, mas pouco se falou sobre estar em movimento sobre dois pés, pois é ele quem dá a ação, a leveza e muitas vezes o propósito e a imagem poética. Autores tão diferentes no modo de ver o mundo, se pensarmos em Rousseau e Baudelaire, devanearam para encontrar um ritmo conforme nos mostra Paz (2013, p. 74), e uma prosa-poética que no Surrealismo é levada às últimas circunstâncias do sonho. E por que elegeram a *promenade*, a *flânerie* e a deambulação? Práticas que essencialmente consistem em dizer “*caminhar*”.

São questionamentos que foram levantados na elaboração do projeto. Naquele momento ainda, imersos na bibliografia, nas análises comparativas e no processo de comunicar sobre essas obras aos estudantes da Graduação, colocamos a pergunta: por que não estudar essas obras de maneira comparativa? Encontramos diversos textos que as citam, contextualizam e, até mesmo, de forma breve, as comparam. No entanto, é frutífero pensar que além do que elas comunicam como *promenades* literárias, são formas poéticas híbridas que nascem em períodos epistemológicos de crise, cada qual em seu século, e refletem a condição humana. Por isso, devem ser lidas lado a lado com dois fios que as une: o caminhar e a subversão das formas literárias dos gêneros históricos. Assim, como preconiza Carvalhal (2006, p. 7), utilizamos a “comparação” como um meio e não como um “fim”.

De tal modo, convidamos leitoras e leitores a perseguir esse desafio pedestre. Este trabalho conta com um primeiro capítulo denominado “Caminhar é preciso” em que tratamos o bipedalismo como um momento decisivo na história do caminhar e como esse ato se fez presente nas teogonias como um jogo entre universos simbólicos.

No Capítulo 2, “Os caminhos da imaginação e as formas de dizer ‘modernidade’”, traçamos um *brevíssimo* percurso sobre o papel da imaginação na literatura francesa, empreendido desde o engessamento do classicismo às modernidades e novas formas de expressão. Nesse capítulo, também discutimos teoricamente o fenômeno híbrido da “Narrativa Poética”, especificamente o espaço e o tempo, embasados em Tadié (1978), em que denominamos como “A leveza das formas flutuantes: as novas expressões híbridas” e demais subcapítulos.

No capítulo 3, “J-J. Rousseau e a gênese do caminhante moderno”, nos detemos nas análises das *promenades* de Rousseau e seus devaneios no espaço natural, a gênese das caminhadas modernas empreendida pelos caminhantes que o sucederam, recortamos as duas primeiras *promenades* como um prelúdio e a quinta que desenvolve de maneira magistral a linguagem poética e idílica do *promeneur*.

No Capítulo 4, empreendemos uma discussão sobre a modernidade baudelairiana, “O eterno e o efêmero: a *modernité* até Charles Baudelaire”, compreendida em duas metades relacionadas a seus grandes mestres das artes plásticas. Em um subcapítulo, traçamos uma história sobre o poema em prosa baseado, sobretudo, no estudo clássico sobre o gênero de Bernard (1959) e Sandras (1998) para compreender o lirismo urbano de Baudelaire, analisando alguns poemas do *Spleen*.

No Capítulo 5 “Deambular: caminhar às margens do inconsciente”, analisamos a prática surrealista de deambulação e o itinerário onírico traçado em *Nadja* (1928) que busca e representa através do *hasard objectif* e linguagem, a busca pelo encantamento e do maravilhoso oferecidos pelo inconsciente.

As “Considerações Finais” fecham este trabalho, momento em que concluímos as semelhanças e os distanciamentos entre os três autores analisados. E, por fim, as “Referências” reúnem as obras citadas e consultadas que formaram a estrutura teórica e analítica deste trabalho, juntamente aos “Anexos”, parte importante para compreender as estéticas em questão.

## 2. CAMINHAR É PRECISO

“Caminante no hay camino,  
se hace camino al andar...”  
(MACHADO, 1964, estrofe XXIX)<sup>2</sup>

Caminhar é *preciso*: um movimento contínuo e exato de um pé após o outro, que traça no espaço um trajeto. O ato de caminhar produz um movimento único no tempo, uma vez que um passo dado nunca será igual ao próximo ou o anterior. Para Rebecca Solnit (2016, p. 20-22), caminhar é tão simples e natural que pode ser considerado um ato amador e universal, presente em diversos campos do conhecimento humano, como a anatomia, a arquitetura, a política, a geografia, a antropologia, a história e a literatura. A caminhada, de modo intencional, é o que mais se aproxima dos movimentos involuntários do corpo, segundo a autora (SOLNIT, 2016, p. 20-22), estabelecendo um limiar entre o ócio e a produtividade, alinhando o corpo e a mente, resultando em pensamentos, devaneios e experiências.

Caminhar é movimento. Por isto, pressupõe ritmo e leveza que mantém o equilíbrio do caminhante – pressupostos comuns à poesia. A associação do caminhar com o fazer poético e à narrativa levou centenas de autores a elegê-lo como tema, senão, força motriz e dinamismo em suas obras, seja em grandes epopeias como *Odisseia* e *Ilíada*<sup>3</sup> de Homero, nas grandes narrativas de viagem como *Don Quijote de la Mancha*, de estrada na geração *beat* e de caminhada. Este trabalho analisa a perspectiva de poetas-caminhantes – *promeneurs* – que caminharam sem um fim específico que não fosse o próprio percurso, os devaneios e as imagens que o ritmo de seus passos poderia transformar em expressão literária. Sendo, portanto, idealizadores da errância.

A acepção de “*promenade*” na primeira edição do *Dictionnaire de l’Académie Française* em 1694, consiste em “*Action de celui qui se promene.*”<sup>4</sup> (PROMENADE, 1694) ou o local onde se caminha. Esse sentido de “*se promener*” é mantido, na edição de 1878 do Dicionário, adiciona-se apenas o sentido de “*promenade militaire*”. Na edição atual (2021),

<sup>2</sup> “Caminhante não tem caminho, / o caminho se faz ao andar...” (MACHADO, 1964, tradução livre e nossa).

<sup>3</sup> Jean Starobinski (2016, p. 18-19) nos mostra em *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*, que o melancólico – o condenado que recusa um favor aos deuses –, seu objeto de análise ao longo da obra, *vaga*, isto é, possui uma existência “errante”, aspecto que constata na *Ilíada* nos versos 200 a 203: “*Objeto de ódio para os deuses / Ele vagava só na planície de Aleia, / O coração devorado de tristeza evitando vestígio dos homens.*” (HOMERO *apud* STAROBINSKI, 2016, p. 18). Adiantamos que o *promeneur solitaire* e o *flâneur* são representações, metáforas e/ou analogias do melancólico também, uma vez que se encontram em constante errância de seus passos. E, de maneiras específicas, se projetam na solidão, todavia “com gosto”, isto é, na solidude – são condenados que acabam apreciando a condenação.

<sup>4</sup> “Ação de quem anda ou passeia.” (Tradução nossa).

observamos o sentido de errância da ação com a adição da acepção: “*Allure, pas de promenade, allure, pas tranquille de celui qui flâne.*”<sup>5</sup> (PROMENADE, 2021).

Em português pode-se traduzir como “caminhada” ou “passeio”, carregando um sentido relegado ao lazer e ao ócio, diferente de “*marcher*”, por exemplo, “*S’avancer, se déplacer par le mouvement alterné des membres inférieurs.*”<sup>6</sup> (MARCHER, 2021) que possui um sentido “utilitário” para o ato.

Já a palavra *promeneur* (e a variação no gênero feminino: *promeneuse*), aquele ou aquela que realiza uma *promenade*, origina-se do verbo pronominal “*se promener*”, em uma definição contemporânea, segundo o Dicionário Robert *en ligne*, constitui “*Aller d’un lieu à un autre pour se détendre, prendre l’air, etc.*”<sup>7</sup> (SE PROMENER, 2021), e o *promeneur* aquele que pratica tal ação: “*Personne qui se promène à pied.*”<sup>8</sup> (PROMENEUR, 2021) e exemplifica com *flâneur* e *passant*. É curioso que no *Dictionnaire de l’Académie Française* a primeira definição do termo só aparece na 6ª edição de 1835 da seguinte forma:

*PROMENEUR, EUSE. s.*

*Celui, celle qui promène quelqu’un. Elle est la promeneuse de cet enfant, de ce vieillard.*

*Il signifie aussi, Celui, celle qui se promène. Dans cette acception, on l’emploie surtout au pluriel et par rapport aux lieux publics destinés à la promenade. Il y a beaucoup de promeneurs dans cette allée. La pluie a chassé les promeneurs.*

*Il signifie encore, Celui, celle qui aime à se promener. Je ne suis pas promeneur. C’est un grand promeneur.*<sup>9</sup> (PROMENEUR, -EUSE, 1835).

Já a 9ª edição, a de 2021, apresenta a origem do termo no século XVI, e exemplifica com o título da obra célebre de Rousseau:

*PROMENEUR, PROMENEUSE nom*

*XVIe siècle. Dérivé de promener.*

<sup>5</sup> “Anda, não anda, anda, passo tranquilo de quem flana.” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> “Avançar, mover-se pelo movimento alternado dos membros inferiores.” (Tradução nossa).

<sup>7</sup> “Ir de um lugar a outro para se distrair, tomar ar, etc.” (Tradução nossa).

<sup>8</sup> “Pessoa que passeia a pé.” (Tradução nossa).

<sup>9</sup> “Caminhante (masculino/feminino). Aquele que anda com alguém. Ela é a caminhante [sentido de “acompanhante”] desta criança, deste velho. Significa também, aquele que anda. Nesse sentido, é usado principalmente no plural e em relação a lugares públicos destinados à caminhada. *Há muitos caminhantes neste beco. A chuva afastou os caminhantes.* Ainda significa, ‘Aquele que gosta de andar’. *Eu não sou um caminhante. Ele é um ótimo caminhante.*” (Tradução nossa).

1. *Personne chargée d'en promener une autre (vieilli). La promeneuse d'un enfant. Par analogie. Un promeneur de chiens.*

2. *Celui, celle qui se promène ou aime à se promener. La pluie a chassé les promeneurs. C'est un promeneur infatigable.*

**Titre célèbre : *Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau (1782).**<sup>10</sup> (PROMENEUR, PROMENEUSE, 2021, grifos nossos)

A partir dos achados de Oliveira (2012, p. 13, tradução nossa), na primeira edição do Dicionário da Academia Francesa (1694 *apud* OLIVEIRA, 2012), a forma verbal pronominal (*se promener*) carrega um sentido negativo de desprezo e descaso, em relação à forma transitiva ligada a um sentido de felicidade e distração. Para a autora (OLIVEIRA, 2012, tradução nossa), não há uma relação direta entre as diferenças de sentido entre as duas formas verbais, no entanto, neste caso, é importante destacar as distinções entre as caminhadas públicas, que pressupunham *status* de sociabilidade na comunidade, e as solitárias, relegadas ao estigma da marginalização e vagabundagem<sup>11</sup>.

Os jardins<sup>12</sup> no século XVIII, como as *Tuileries* ou *Versailles* em Paris, pequenos redutos do mundo natural na cidade, eram os locais privados onde os aristocratas se encontravam para caminhar, regidos por diversas regras de postura e assuntos que deveriam permear a conversação (TURCOT, 2007, p. 25-90 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 14). De acordo com Oliveira (2012, p. 13), antes das primeiras fagulhas de expressão de um *promeneur romantique*, um caminhante cortês e sociável predomina nas caminhadas públicas “[...] *en*

<sup>10</sup> “Caminhante, substantivo. 1. Pessoa encarregada de acompanhar outra em uma caminhada. Um “acompanhante” infantil. Por analogia. Um passeador de cães. 2. Aquele que anda ou gosta de andar. A chuva afastou os caminhantes. Ele é um caminhante incansável. Título famoso: *Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau (1782).” (Tradução nossa).

<sup>11</sup> Esse estigma em relação à vadiagem condenada pela aversão ao trabalho em prol de atividades ociosas, como a vagabundagem e a mendicância já possuía um histórico na Europa desde a era medieval, segundo Federici (2017, p. 98): “A Inglaterra teve a iniciativa ao publicar o Estatuto de 1349, que condenava os salários altos e a vadiagem, estabelecendo que quem não trabalhasse e não possuísse nenhum meio de sobrevivência teria que aceitar qualquer trabalho. Na França, foram emitidas ordenanças similares, em 1351, recomendando às pessoas que não dessem comida nem hospedagem a mendigos e a vagabundos com boa saúde. Uma ordenança posterior estabeleceu, em 1354, que aqueles que permanecessem ociosos, passassem o tempo em tavernas, jogando dados ou mendigando teriam que aceitar algum trabalho ou aguentar as consequências; os infratores primários iam à prisão a pão e água, enquanto os reincidentes eram colocados no tronco. Quem infringisse a regra pela terceira vez era marcado a fogo na frente. Na legislação francesa surgiu um novo elemento que se tornou parte da luta moderna contra os vagabundos: o trabalho forçado.” E em 1824, a “Lei da Vadiagem” na Inglaterra instituiu que todo indivíduo que seja encontrado vagando ou ocupando qualquer celeiro ou prédio abandonado, deve ser considerada um vagabundo (COVERLEY, 2013, p. 69).

<sup>12</sup> Solnit (2016, p. 153), a partir das ideias de Hunt (1976, p. 143 *apud* SOLNIT, 2016), diferencia os jardins franceses dos ingleses ditos “românticos”, uma vez que, o primeiro se baseava numa visão axial a partir da casa e o segundo, era disposto de uma maneira que criasse visões oblíquas e múltiplas no decorrer do percurso, associando o prazer de caminhar e ao de observar. Esta disposição de um “jardim sentimental” é o local perfeito onde a “imaginação pode divagar à vontade” (MORETTO, 1992, p. 17).

*associant des lieux de promenade aux attitudes morales que l'honnête homme devra adopter [...]*” (TURCOT, 2007, p. 32 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 13)<sup>13</sup>. Contudo, a partir das mudanças e modernizações dos centros urbanos e junto ao surgimento dos guias de passeios, a caminhada se torna uma prática democrática para conhecer a cidade (TURCOT, 2007, p. 276 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 15), e por pragmatismo do ritmo urbano aos poucos torna-se mais solitária.

Mais tarde, por meio das influências pré-românticas de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), nascerá uma tradição de caminhantes solitários que recusarão o percurso urbano, em prol da natureza, não aquela artificialmente projetada dos jardins, mas a dos redutos distantes da civilização, procurando um movimento e um espaço de consonância entre a natureza e a interioridade de suas emoções para devanear livremente. Este errante que vive em prol de sua incessante busca, através da *promenade*, carrega uma “carga simbólica”, uma vez que questiona a distinção imposta entre espaço público e privado, numa espécie de transgressão ao se libertar do trabalho (COVERLEY, 2013, p. 70-73), vivendo um tempo ocioso.

A “literatura de caminhada” concebe representações literárias “flutuantes”<sup>14</sup>: o peregrino, o pedestre, o *flâneur* ou o caçador, no entanto, a linguagem e o prisma da observação podem variar, o que permanece é o movimento (COVERLEY, 2013, p. 15). À colocação de Coverley (2013), adicionamos ainda, os deambuladores, situacionistas que no século XX (CARERI, 2013) que atribuíram uma nova forma estética de percorrer e ocupar os vazios da cidade.

São estes os “herdeiros” dos caminhantes que em meados do século XIX, momento em que o percurso urbano parisiense é considerado um motivo cada vez mais explorado pelos poetas modernos, que acompanham as transformações urbanas e as inovações tecnológicas, as ruas se alargam em *boulevards* e os macadames impregnam nas solas dos sapatos do *flâneur*. E meio século depois, esta mesma Paris se transforma em expressão do inconsciente em um espaço onírico a ser explorado pelos surrealistas.

<sup>13</sup> “[...] associando os locais de caminhada às atitudes morais que o homem honesto deverá adotar.” (TURCOT, 2007, p. 32 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 13, tradução nossa).

<sup>14</sup> Ao longo deste trabalho denominamos os gêneros “híbridos”, narrativas poéticas e poemas em prosa, também de “flutuantes”, no entanto, em um sentido diferente de Coverley (2013). Esse termo, é uma adaptação metodológica que encontramos para situar os liames desses *entre-gêneros* de difícil definição que possuem características análogas ao tempo da modernidade em que se situam. A “leveza”, isto é, a liberdade, da narrativa poética e do poema em prosa são lugares formais possíveis para representar o devaneio e a circunstância dos caminhantes e dos caminhares analisados neste trabalho.

Destarte, propomos, no presente trabalho, a analisar o percurso realizado através da caminhada a partir da perspectiva de três caminhantes modernos na literatura francesa, em um estudo analítico e comparativo de suas obras: a narrativa poética *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), poemas em prosa selecionados de *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire (1821-1867) e *Nadja* de André Breton (1896-1966). Contudo, antes de iniciarmos tal percurso errático, convidamos o leitor a percorrer um *brevíssimo* fragmento da história da caminhada humana, suas origens antropológicas, míticas e literárias.

## 2.1 O bipedalismo como imperativo na evolução humana

Caminhar nem sempre foi preciso, entretanto. Várias teorias sobre quando e como mulheres e homens tornaram-se bípedes já estiveram em voga. Solnit (2016, p. 69) afirma que andar ereto é o obstáculo que a espécie humana, em processo de evolução, enfrentou para se tornar hominídea<sup>15</sup> e o primeiro marco do que se tornaria a “humanidade”, uma vez que os braços e mãos fossem liberados, passou-se a caminhar em dois apoios, e a manipulação e a fabricação de objetos abriram novas possibilidades (SOLNIT, 2016, p. 64). Na obra *A história do caminhar*<sup>16</sup>, a autora norte-americana faz um breve percurso sobre as diferentes teorias arqueológicas e antropológicas discutidas ao longo do século passado até a *Conferência sobre as Origens do Bipedalismo em Paris*, em 1991.

Em sua grande maioria, principalmente nas primeiras hipóteses sobre as origens do bipedalismo, a narrativa do *Gênesis* é levada a cabo, uma vez que é o grande ato de comer o fruto proibido que opera o primeiro *desenlace* da história da humanidade – o Pecado Original – resultando também na primeira grande caminhada, a expulsão do Éden. Na discussão de Solnit (2016, p. 67), essa observação é norteadada partindo das primeiras teorias que embasaram o caminhar na necessidade de comer – na caça – cujo protagonista era o homem e a mulher

---

<sup>15</sup> A definição de “hominoide” dada por Solnit (2016, p. 69), em comparação aos seres humanos modernos, é de uma figura com as costas arqueadas, sem cintura, pescoço curto, peito em formato de funil invertido, quadris e nádegas magros e pernas tortas.

<sup>16</sup> Original em inglês *Wanderlust*. Cf. Capítulo 3: “Elevação e queda: os estudiosos do bipedalismo” (SOLNIT, 2016, p. 61-84, tradução de Maria do Carmo Zanini).



relegada ao papel de coletora, refletindo a divisão do trabalho de Adão e Eva. Diversas hipóteses, ao longo do século XX, foram desconstruídas (e/ou desmascaradas). É o caso do “homem de *Piltdown* de 1908” em que cientistas ingleses afirmavam ter encontrado um fóssil com mandíbula animalesca e um cérebro grande na Grã-Bretanha.

Na década de 1950, pesquisadores ingleses descobriram que “o homem de *Piltdown*” se tratava, na verdade, da junção de mandíbula de um orangotango moderno junto a um crânio humano<sup>17</sup>, ofuscando, na época em que fora encontrado (1908), os achados de Raymond Dart, em 1924, um possível ancestral humano encontrado na África, denominado “criança Taung”, com um crânio menor. Segundo os cientistas britânicos de *Piltdown*, isto seria impossível, pois o tamanho do crânio sugeria que a inteligência humana teria desenvolvido posteriormente a habilidade de caminhar, além disso, estavam satisfeitos com a suposta evidência de que a humanidade haveria surgido em terras britânicas.

De fato, por apresentar um crânio pequeno, a criança Taung tinha mais possibilidades de caminhar ereta, porque seu “forame magno” estava localizado no centro do crânio e “[...] não na parte de trás, como na maioria dos primatas hominoides, e, portanto, era evidente que a criatura caminhara ereta com a cabeça equilibrada no alto da espinha e não pendurada nela.” (SOLNIT, 2016, p. 68). Era difícil acreditar que as habilidades humanas essenciais não evoluíram ao mesmo tempo, Solnit (2016, p. 68-71) aponta que diversos evolucionistas acreditavam que elas haviam surgido juntas, até as décadas seguintes (1950-1970), a partir dos esqueletos de Lucy<sup>18</sup>, quando foi possível constatar que o caminhar veio primeiro que o pensar e o fabricar – e que fora aperfeiçoado mais cedo do que se supunha, através dos achados do anatomista Owen Lovejoy.

Entre os anos 60 e 80, hipóteses distintas foram desenvolvidas através de evidências arqueológicas como fósseis e pegadas. Em 1991, na *Conferência sobre as Origens do Bipedalismo*, tais achados foram retomados em um “número acadêmico de comédia” por três antropólogos, Nicole I. Tuttle, Russel H. Tuttle e David M. Webb (SOLNIT, 2016, p. 77) – a exemplo deste número, algumas teorias sobre a origem do caminhar que se calcaram na necessidade masculina de mostrar o órgão reprodutor para atrair as fêmeas e outras na necessidade de liberar as mãos na “hipótese da mala sem alça” para carregar objetos (SOLNIT,

---

<sup>17</sup> Kenneth Oakley, paleontólogo do Museu Britânico e Sir Wilfred Le Gros Clark foram responsáveis pelo reconhecimento da fraude, endossada pelas análises forenses de Isabelle de Groote (FRANCIS THACKERAY, 2016, tradução nossa).

<sup>18</sup> *Australopithecus afarensis*, encontrado na Etiópia, em 1974.

2016, p. 77). Entretanto, apesar de algumas proposições enquadrarem-se como absurdas e risíveis, elas convergem em um ponto – o bipedalismo foi decisivo na evolução. Mary Leakey (1979, p. 453 *apud* SOLNIT, 2016, p. 78) confirma essa afirmação em seu estudo:

Não há como exagerar o papel que o bipedalismo desempenhou na evolução dos homínídeos. Talvez seja o ponto notável que diferencia os antepassados do homem de outros primatas. Essa habilidade singular liberou as mãos para milhares de possibilidades: carregar objetos, fabricar ferramentas e manipulação complexa. A partir desse único desenvolvimento, na verdade, tem origem toda tecnologia moderna. Um tanto simplificada demais, a fórmula sustenta que essa nova liberdade dos membros anteriores impôs uma dificuldade. O cérebro se expandiu em resposta a isso. E a raça humana se formou.

Não é o intuito deste trabalho discutir com tanto afinco as origens antropológicas e arquitetônicas do bipedalismo, no entanto, elas nos servem, principalmente a arquitetura, como apoio na compreensão da relação entre o caminhar e a expressão poética e estética nos séculos XIX e XX – que surge de uma relação nômade e errática com a paisagem<sup>19</sup> em um tempo ocioso e lúdico. Se navegar é preciso no sentido dos navegadores pessoais de *prosseguir*<sup>20</sup>, o caminhar foi *preciso* na evolução humana, no sentido de ser indispensável e categórico para os poetas-pedestres no processo de criação poética.

Junto a outras habilidades do pensamento, principalmente a imaginação, o caminhar pôde transformar o caos em torno de si em paisagem (CARERI, 2013) e criar um universo lúdico – o cenário perfeito para os caminhantes-poetas da modernidade que rejeitavam a ocupação do tempo pelo trabalho e caminhavam em errância nas cidades, séculos depois. Nesse sentido, no próximo subcapítulo, observaremos, a partir de alguns teóricos de áreas diversas à literatura, essa relação através da paisagem e de tais universos simbólicos criados a partir de narrativas e teogonias pedestres.

---

<sup>19</sup> “Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o cercava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos cercam.” (CARERI, 2013, p. 27).

<sup>20</sup> Alusão a *Palavras do Pórtico*: “Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / “Navegar é preciso; viver não é preciso.” // Quero para mim o espírito desta frase, transformada / A forma para a casar com o que eu sou: Viver não / É necessário; o que é necessário é criar.” (PESSOA, 2015).

## 2.2 Caminhar: um jogo entre universos simbólicos

« *Race d'Abel, dors, bois et mange ;*

*Dieu te sourit complaisamment. [...]*

*Race de Caïn, dans la fange*

*Rampe et meurs misérablement. »*

CXIX – *Abel et Caïn*, Baudelaire (1975, p. 122)<sup>21</sup>

Caminhar e narrar têm muito em comum, pois constroem um percurso tanto no espaço quanto na mente e na expressão literária do caminhante-narrador embalado pelo ritmo pedestre-poético. Dessa relação diegética-pedestre nasce

[...] uma espécie de raciocínio ritmado, e a travessia de uma paisagem ecoa ou estimula a travessia de uma série de pensamentos, o que produz uma estranha harmonia entre as travessias interna e externa, **sugerindo que a mente também é uma espécie de paisagem e que caminhar é uma maneira de percorrê-la**. Um pensamento novo muitas vezes parece ser uma característica da paisagem que estava lá o tempo todo, como se pensar fosse viagem, e não confecção. E, assim, um aspecto da história do caminhar é a história da concretização do pensamento: não é possível traçar os movimentos da mente, mas os dos pés, sim. O caminhar também pode ser imaginado como uma atividade visual; toda caminhada, um passeio suficientemente sossegado para a gente ver e pensar as paisagens, para o conhecido assimilar o novo. Talvez seja daí que venha a peculiar utilidade da caminhada para os pensadores. (SOLNIT, 2016, p. 23, grifos nossos)

O antropólogo britânico Tim Ingold (2015, p. 283) afirma concordar com a colocação de Solnit (2016) de que escrever é desbravar um caminho, e ler é como uma viagem<sup>22</sup> – as duas atividades articulam o “exercício de visão”, tal qual a caminhada – assim, leitores e escritores caminham pelo terreno da imaginação, um solo fértil para criar imagens assimiladas pelo olhar. Entretanto, para Ingold (2015, p. 285,) não há novidade nesta analogia que pensa a leitura e a escrita como modalidades de viagem, uma vez que já está presente nas obras de monges medievais, exemplificando-a por meio dos peregrinos que “viajavam na mente”, compondo

<sup>21</sup> CXIX - *Abel et Caïn*, In : *Les Fleurs du mal*. “Raça de Abel, frui, come e dorme, / Deus te sorri bondosamente / Raça de Caim, no lodo informe / Roja-te e morre amargamente.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 391, tradução de Ivan Junqueira).

<sup>22</sup> Ingold (2015) refere-se a seguinte passagem retirada da tradução brasileira da obra de Solnit (2016, p. 124-125): “Escrever é abrir caminho no terreno da imaginação ou apontar novas atrações num itinerário familiar. Ler é percorrer esse terreno tendo o autor como guia – um guia com o qual nem sempre concordamos ou em quem nem sempre confiamos, mas com quem ao menos podemos contar para nos levar a algum lugar.”

pensamentos ou desenhos a partir de locais físicos previamente visitados para contar as histórias sagradas.

Neste sentido, o antropólogo inglês cita XII Pedro de Celle, beneditino francês (INGOLD, 2016, p. 286), que “aconselha” realizar a leitura das escrituras da mesma forma que caminhamos pelas paisagens, com atenção aos locais e eventos significativos ocorridos ali, aproximando a atividade física da atividade mental. Assim, é possível observar que, ontologicamente, para os escritores medievais, palavra, texto e imagem se confundem (CARRUTHERS, 1998, p. 44 *apud* INGOLD, 2015, p. 286), numa relação em que a palavra é a imagem propriamente dita.

Diante desta analogia medieval, Ingold (2015, p. 290-293) a compara à interpretação das pinturas dos *Yolgnus*, povo ancestral do norte da Austrália, que “habitavam” suas pinturas, tal qual os monges nas escrituras sagradas, através de um mapa cuja função é revelar, pelos traços, as realidades internas do mundo. Também é possível notar uma relação parecida de viagem-narrativa através das imagens, no “sistema de percurso” (CARERI, 2013, p. 44)<sup>23</sup> dos aborígenes realizado a partir do movimento de *walkabout*<sup>24</sup>, a fim de mapear o continente, em que cada ponto – demarcado por um rio ou uma montanha – corresponde a um conjunto de histórias que perfazem sua teogonia. Segundo Careri (2013), cada percurso está ligado a um canto e cada canto às histórias mitológicas que são passadas às gerações posteriores por meio de uma tradição oral ativa, porque narra enquanto caminha, e através do percurso espacial e narrativo, atualiza o Tempo e a História em um ritual<sup>25</sup> sagrado.

Diante das maneiras de narrar descritas em diferentes períodos e de perspectivas epistemológicas diversas, podemos considerar que estes relatos “não se contenta[m] em dizer o movimento. Ele o faz[em]. Pode-se, portanto, compreendê-lo ao entrar na dança [...]” (DE CERTEAU, 1994 *apud* JACQUES, 2012, p. 17), construindo um percurso físico do caminhar e diegético através da narrativa – e este “entrar na dança” o qual se refere Michel de Certeau, seria como se entrássemos no “jogo”, explorando de maneira lúdica, o universo simbólico que o movimento narrativo propõe.

---

<sup>23</sup> “Percurso” entendido em dupla acepção: ato de atravessar espaço e o ato diegético.

<sup>24</sup> Não é possível traduzir literalmente do inglês, assim, o texto de Careri (2013, p. 44) oferece duas possibilidades em seu texto: “*caminharsobre*” ou “*caminharemvolta*”.

<sup>25</sup> Para Huizinga (1971, p. 30), a noção de jogo se associa ao sagrado, pois no ritual religioso, assim como no jogo, é possível separar-se espacial e temporalmente das atividades cotidianas. O caminhar, de certa forma, também é uma espécie de jogo quando procura habitar ludicamente (ou esteticamente) espaços vazios.

Na cultura ocidental, os pensadores caminhavam, isto é evidente no caso dos filósofos peripatéticos ou de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), de Henry Thoreau (1817-1862) ou Nietzsche (1844-1900) que o têm em sua biografia como uma prática constante. No entanto, aqueles que elegeram tal ato como tema em suas obras foram poucos. Coverley (2013, p. 13) aponta que a banalidade do caminhar literário é tão fortuita que se confundiria com a maior parte do cânone literário ocidental, e desta forma, se faz necessário considerar as obras que o sopesaram de maneira consciente e que poderiam formar uma espécie de “cânone pedestre”.

Para isto, é necessário investigar uma possível “origem” da história ocidental da caminhada como prática intelectual e estética. Nesse sentido, voltamo-nos à Antiguidade e à ideia *lugar-comum* de que os pensadores antigos caminhavam enquanto filosofavam, o que nos remete à imagem de homens com longas barbas percorrendo a pé a paisagem mediterrânea. Este imaginário pedestre se cria através da coincidência entre “arquitetura e linguagem” (SOLNIT, 2016, p. 36), a partir do primeiro liceu de Aristóteles em Atenas, situado em uma colunata ou *perípatos* próximos aos templos de Apolo e das Musas. Os pupilos de Aristóteles, os filósofos *peripatéticos*, supostamente uniam o ato de caminhar ao ato de pensar.

Para Coverley (2014, p. 21-22), esse juízo de que o ato de caminhar era intrínseco ao método filosófico aristotélico, existe por conta de uma confusão linguística entre a palavra grega *peripatetikós* que se refere ao caminhar ou passear e que depois evolui para o ato em errância, e a palavra *perípatos*, derivada de *perípatoi*, definida como colunata ou os passeios onde Aristóteles lecionava em movimento.

Destarte, isto tem mais relação com o espaço onde os filósofos refletiam do que quaisquer metodologias. Essa concepção errônea e por vezes romantizada foi idealizada por John Thelwall, na obra *The Peripatetic*<sup>26</sup>, de 1793, em que o autor inglês combinou biografia e filosofia de Teofrasto para “consagrar o ato de caminhar” (SOLNIT, 2016) e que hoje perfaz uma espécie de senso comum sobre as caminhadas. Teofrasto (217 a.C-287 a.C), nome alcunhado por Aristóteles, cujo original era Tirtamo, oriundo de Lesbos, foi um filósofo que assumiu a liderança da escola peripatética após Aristóteles deixar Atenas. Para o filósofo peripatético, o movimento é uma característica essencial em todas as coisas, divergindo-se dos

---

<sup>26</sup> A obra pode ser compreendida como sátira em que “o personagem-título de *The Peripatetic* é Sylvanus Theophrastus, um *alter ego* autoral que compartilha os hábitos perambulatórios de seu criador. John Thelwall era um homem para quem caminhar pelas vias públicas, engajar-se no diálogo socrático do *peripateio* com as pessoas que encontrava, não era apenas uma paixão dominante, porém um modo de vida.” (THOMPSON, 2001, p. 11, tradução nossa).

princípios postos por Aristóteles, em uma visão mecanicista que provavelmente ajudou a reforçar a relação do caminhar como método filosófico.

Já que não podemos determinar o papel da caminhada como imperativo na filosofia clássica grega, podemos afirmar, de acordo com Coverley (2013), que os peripatéticos iniciaram uma tradição de caminhar meditativo, unindo o pensar e o movimento. Essa atmosfera contemplativa, porém, com sentido espiritual de peregrinação, tem continuidade na Idade Média, e posteriormente nas excursões românticas, em que o caminhante solitário perseguirá, em meio ao cenário da natureza, não um objeto religioso ou uma cruzada, mas a liberdade de seus pensamentos.

Nas origens míticas da caminhada, Careri (2013), em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, compreende o nomadismo como um imperativo na criação da arquitetura, e por sua vez, o caminhar<sup>27</sup>. Através da separação primeira da humanidade, o arquiteto italiano revisita o mito de tradição judaico-cristã no livro de *Gênesis*, a narrativa de Caim e Abel, observando a relação ambígua entre nomadismo e sedentarismo que nasce da construção simbólica dos espaços, uma analogia do conflito entre os dois irmãos. Se com as figuras de Adão e Eva tivemos a primeira divisão sexual e a primeira grande caminhada partindo dos Jardins do Éden, com sua prole teremos a primeira divisão do trabalho (CARERI, 2023, p. 36), e, portanto, do espaço e do tempo.

A partir da noção filosófica de “jogo” – *ludens* – definida por Huizinga (1971, p. 7-25) como *interrupção* ou intervalo da vida cotidiana e “imaginação da realidade”, isto é, de manipulação de imagens que “imaginam” a realidade e a transforma nelas mesmas. Abel<sup>28</sup>, “[...] que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida” (CARERI, 2013, p. 36) e joga com elementos da paisagem, transitando como maneira de viver é o *homo ludens*; por outro lado, Caim<sup>29</sup> representa, neste universo simbólico, o *homo faber* “[...] que trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial.” (CARERI, 2013, p. 36), aquele que fabrica e se fixa para (sobre)viver.

Enquanto um está fadado ao sedentarismo e a despender seu tempo e espaço ao trabalho braçal (*faber*), o outro, nômade, está imerso no jogo (*ludens*), dedicando-se a atividades de

---

<sup>27</sup> Careri (2013) afirma que dos caçadores e pastores nômades no período paleolítico originou-se o *menir*, “o primeiro objeto situado na paisagem a partir do qual a arquitetura se desenvolveu” (2013, p. 31) – os espaços “vazios” correspondiam a “invenção da cultura da errância” (CARERI, 2013, p. 31). Naquele momento, a arquitetura desenvolvia-se como construção simbólica do espaço, e não física, conforme sua concepção clássica.

<sup>28</sup> “Abel foi pastor de ovelhas.” (BÍBLIA, 1969, Gênesis, 4:2).

<sup>29</sup> “Caim foi lavrador da terra.” (BÍBLIA, 1969, Gênesis, 4:2).

exploração espacial e intelectual em um tempo não utilitário, transformando a realidade em torno de si. Após o fratricídio, Caim é condenado a eterna “errância sem pátria” (CARERI, 2013, p. 38) e seus descendentes, contraditoriamente, serão responsáveis pela construção das primeiras cidades.

Assim, conforme Careri (2013), desde a origem mítica e mais primitiva da caminhada e da errância, é possível afirmar a associação entre a criação artística e o ócio, advinda do *homo ludens* representado por Abel e da punição errática de Caim, que mais tarde serão base da *flânerie* dos poetas modernos das grandes metrópoles. E, sobretudo, é o século XX que dará verdadeira autonomia às caminhadas como prática estética (CARERI, 2013, p. 66), a partir das vanguardas europeias com um novo sentido de percurso com o *ready-made* urbano.

Através da *promenade*, os errantes não estão em busca de um fim ou de um destino, como as personagens de narrativas de viagens ou epopeias, mas interessam-se pelo percurso e fruto dele, suas imagens e devaneios. Para Montandon (2000, p. 7 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 58):

*La promenade n'est pas voyage, qui suppose un parcours important, avec ses fatigues, ses grandes aventures, ses découvertes de mondes autres, avec ses finalités propres, l'atteinte d'une destination ou le mouvement de l'aventure. Elle n'a en apparence aucune finalité, elle reste dans une sphère limitée, celle de l'environnement immédiat. Elle n'est pas un moyen pour atteindre un but, elle est ce but elle-même.* (MONTANDON, 2000, p. 7, grifos nossos)<sup>30</sup>

Como o objetivo do *homo ludens*. Assim, são as errâncias em espaços fisicamente vazios que ressignificarão a paisagem desde as caças no período paleolítico até a paisagem urbana das grandes metrópoles na modernidade do século XIX. Para os errantes, pouco importa o ponto de partida e de chegada, mas sim o *espaço de ir* (CARERI, 2013, p. 42, grifos nossos).

Na cidade, ele encontra um campo possível para experiências a serem apreendidas e transmitidas (JACQUES, 2012, p. 23), garantindo ao homem moderno a capacidade de partilhá-las através de narrativas erráticas. Na literatura francesa, os fisiologistas, Frédéric Moreau de Flaubert, o *flâneur* baudelairiano junto aos surrealistas deambuladores, são as figuras mais emblemáticas quando se trata das grandes narrativas errantes em Paris. Todavia, o autor

---

<sup>30</sup> “O passeio não é uma viagem, que pressupõe um percurso importante, com seus cansaços, suas grandes aventuras, suas descobertas de mundos, com finalidades próprias chegando a um destino ou o movimento de aventura. Ela não tem propósito aparente, permanece em uma esfera limitada, a do ambiente imediato. **Não é um meio para alcançar um objetivo, é esse objetivo em si.**” (MONTADON, 2000, p. 7 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 58, tradução e grifos nossos)

genebrino Jean-Jacques Rousseau também se enquadra neste “cânone pedestre” com certo pioneirismo, refletindo suas reminiscências sobre dois pés, utilizando a *promenade* como um refúgio de seus algozes em seus últimos dias de vida.

Diferentemente da literatura de errantes urbanos que ascendeu no século XIX junto às modernizações urbanas e tecnológicas, Rousseau é de uma tradição de caminhantes solitários relegados, como um *bon sauvage*, à paisagem natural, no caso de *Rêveries*, a dos campos de Ermenonville. Jean-Jacques deixará uma legião de seguidores desta prática pedestre, como os românticos ingleses Wordsworth e Coleridge, a partir de *Les rêveries du promeneur solitaire* escrita entre 1776 e 1778, publicada após sua morte em 1782.

Esta obra é a “gênese”, ponto de partida da análise do presente trabalho, isto é, na investigação de como a caminhada foi retratada nos primeiros momentos para três autores que se destacaram por sua modernidade e que são impossíveis de “categorizar” por sua grandiosidade, a não ser pela alcunha de modernos: Jean-Jacques Rousseau que, na obra em questão, alicerça tendências (pré)românticas tanto no conteúdo quanto na forma de narrativa poética, Charles Baudelaire, um poeta multifacetado que no século XIX levantará questões basilares a partir da estética das correspondências e da *flânerie*, a partir de uma visão estética da cidade, através de uma nova linguagem que se expressará no poema em prosa, e por fim, André Breton e a postura revolucionária do surrealismo, colocando a errância como pauta da narrativa poética *Nadja* a partir da deambulação.

Os três autores, em períodos distintos, trarão à tona, a partir de cada expressão, a modernidade – delineando de maneiras diferentes três aspectos importantes, de acordo com seu tempo: a interioridade *versus* a exterioridade (o Eu, a visão heroica do *flâneur* e o onírico), o movimento das caminhadas (de onde emerge o devaneio e a errância do pensamento, os choques urbanos e o sonho) e o espaço (natural, urbano e urbano-onírico).

Em nenhuma hipótese afirmamos que entre estes autores, um referencie diretamente a obra do outro – embora sejam fontes poéticas profícuas –, no entanto, é a persistência na maneira inovadora de pensar, de ver e sentir o mundo – conforme afirmou Paz (1984, p. 24) sobre esta relação entre os românticos alemães, os simbolistas franceses e os vanguardistas –, que transparece nas diferentes formas em que as caminhadas e os olhares são conduzidos. Além disso, colocamos lado a lado dois gêneros literários que se assemelham e possuem a marca da novidade da modernidade: o poema em prosa e a narrativa poética, entendendo a noção de “gênero”, segundo Tadié (1978, p. 5, tradução nossa) que recorre a Brunetière, como uma



ferramenta de aplicação que nos permite tratar e aproximar diversas obras, autores e épocas, tal qual é o *corpus* que pretendemos analisar.

Na sequência, traçamos um breve percurso percorrido pela literatura francesa até seu veio mais emotivo e preocupado com a interioridade às vésperas do movimento romântico, momento em que a obra-gênese de nosso trabalho se enquadra, às expressões modernistas dos séculos XIX e XX.

### 3. OS CAMINHOS DA IMAGINAÇÃO E AS FORMAS DE DIZER “MODERNIDADE”

« *La modernité,  
c'est le transitoire,  
le fugitif, le contingent,  
la moitié de l'art,  
dont l'autre moitié  
est l'éternel et l'immuable.  
Il y a eu une modernité  
pour chaque peintre ancien.* »<sup>31</sup>

CHARLES BAUDELAIRE (1976, p. 694-695)

A modernidade do século XIX, desde sua origem no pré-romantismo no final do século XVIII, foi marcada pelo *culte du nouveau*, isto é, do novo como valor (COMPAGNON, 2010, p. 10), não apenas por se apegar à novidade, todavia para demarcar a diferença e “[...] o diferente é a **negação**, a faca que divide o tempo em dois: antes e agora.” (PAZ, 1984, p. 20, grifos nossos), o que mais tarde, de maneira contraditória, na *modernité* baudelairiana, serão duas metades de um contingente – o eterno e o fugidio.

Para Jauss (1996, p. 47), o conceito “*modernité*” marca uma nova consciência de compreensão de mundo, aparecendo pela primeira vez, segundo o filólogo alemão, em 1849 em *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. No entanto, em um estudo genealógico do termo, Compagnon (2010, p. 17) reitera que sua primeira aparição com o sentido de atualidade está em Balzac ainda mais cedo, em 1823, antes de se tornar “palavra de ordem” (JAUSS, 1996, p. 47) para compreensão estética e histórica baudelairiana tomadas a partir das obras plásticas de Constantin Guys em *Le Peintre de la vie moderne*, escrito nos *Salons* entre 1859 e 1860 e publicado em 1863.

Contudo, ao observar com certo distanciamento histórico, foi “às vésperas” do romantismo francês que as partes adormecidas da natureza humana tão evidenciadas pelos poetas do século XIX passam a ganhar voz: a sensibilidade, as emoções e a interioridade – o *Eu*. Ainda assim a literatura francesa havia de percorrer um largo percurso, desde o Classicismo e a hegemonia da razão, até encontrar sua face mais emotiva, como as tendências românticas e mais imaginativa com as estéticas modernas da segunda metade do século XIX e início do século XX.

---

<sup>31</sup> “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, metade da arte, a outra metade é o eterno e o imutável. Para cada pintor antigo há uma modernidade.” (BAUDELAIRE, 1976, p. 694-695, tradução livre e nossa).

Neste sentido, necessário desfazer a “falsa ideia” de que “*modernidade*” foi um termo cunhado no século XIX, uma vez que a querela entre os mais novos e os antigos (*Anciens vs. Modernes*) percorre um longo percurso circular na história da literatura ocidental, em um processo de contínua renovação tal qual uma “constante literária” em que a

[...] nesse contexto, tem o mesmo significado: trata-se de um *topos* literário que remonta à Antiguidade e que se repete nas revoltas periódicas dos jovens no conflito das gerações, revelando, de século em século, mudanças na relação entre os escritos antigos e mais novos. (CURTIUS, 1948 *apud* JAUSS, 1996, p. 48, itálicos do autor).

O aparecimento da palavra *modernus*, de origem latina, é datado no final do século V, como marco da consciência do declínio de um mundo antigo, na transição entre a Antiguidade e a Idade Média, limitando seu significado à “atualidade”, não ainda como ideia de passagem de tempo (COMPAGNON, 2010, p. 17). *Modernus* derivado de “modo”, provavelmente sua acepção esteja ligada a ideia de imediatismo, de “agora mesmo” (JAUSS, 1996, p. 51). Essa perspectiva de “fim de era” refletirá na obra de Cassidoro que considera o passado romano terminado através do conceito de *antiquitas* – em um par antagônico com *moderni* – através da “[...] distinção de poderosas consequências históricas entre o passado exemplar e a modernidade de um tempo que segue o curso para o futuro.” (JAUSS, 1996, p. 52).

Na Idade Média, durante o período carolíngio, começa-se a se pensar na ideia de “época” e de periodização a partir do limite temporal da *modernitas*, que “[...] engloba, inicialmente, um espaço de tempo mais abrangente para, em seguida, abandoná-lo atrás de si como época terminada, de maneira que um novo passado venha inserir-se entre o ‘moderno’ e a *antiquitas* e a Antiguidade pagã.” (JAUSS, 1996, p. 53, itálicos do autor). É dessa forma que o século IX e o império de *Charles Magne* são consagrados como “*saeculum modernum*” da Antiguidade romana (JAUSS, 1996, p. 53). Nesse momento, “*moderni*” separa autores cristão de autores pagãos da Antiguidade greco-latina, mais tarde, a querela se desenvolverá como um “curto lapso de tempo de uma diferença geracional” entre os *antiquis* que ensinavam em Paris e os *moderni*, estudiosos da “nova filosofia aristotélica” (JAUSS, 1996, p. 53).

No século XII, uma nova consciência temporal de “florescimento” ou “renascimento<sup>32</sup>” se instaura nas artes entre autores que passaram a escrever em latim e em língua vulgar, como

---

<sup>32</sup> Diferentemente do renascimento italiano que buscava a restauração da *antiquitas* como realização plena (JAUSS, 1996, p. 54).

Vendôme, Chrétien de Troyes e Marie de France (JAUSS, 1996, p. 54). Assim, os *modernis* experimentam o tempo como sucessão tipológica do mundo cristão e não mais cíclica como dos antigos. Esse momento é ilustrado pela alegoria de Bernard de Chartres, em que os *modernis*, representados por anões, estão sentados nos ombros de gigantes, os *antiquis*, revelando admiração e ao mesmo tempo “[...] consciência de um aperfeiçoamento tipológico do antigo pelo novo [...]” (JAUSS, 1996, p. 54-55), pois os anões mesmo que sejam menores em tamanho que os gigantes, estão em posição privilegiada em relação a eles, pois veem além do passado, o futuro – o novo, emblematicamente representando a ideia de *progresso histórico*. Nos vitrais da Catedral de Chartres na França<sup>33</sup>, há uma representação do século XIII que faz menção a esta relação de supremacia do novo a partir de figuras bíblicas, representando o Novo Testamento através das figuras dos evangelistas sobre os ombros dos antigos profetas do Velho Testamento na dialética do velho *versus* o antigo, confundida com a fórmula de Bernard de Chartres numa relação temporal de progresso histórico que, na tipologia cristã, não faria sentido a não ser que da articulação entre o presente e a vida eterna do cristão (COMPAGNON, 2010, p. 19).

A alegoria, antes da assimilação cristã, provavelmente, segundo Compagnon (2010, p. 18), teria sido uma vinheta escolar difundida pelos gramáticos para encorajar a imitação dos modelos antigos. No entanto, juntamente a ideia de progresso histórico representada pelos anões, a concepção de tempo desse momento foi definida pela poetisa Marie de France com a afirmação de que “Os antigos tinham consciência de aqueles que viriam mais tarde saberiam mais do que eles, já que eles (seus sucessores) seriam capazes de glosar o teor do texto e enriquecer-lhe o sentido.” (WARNKE, v. 9-16 *apud* JAUSS, 1996, p. 55).

Essa percepção se altera drasticamente mais tarde na Renascença, a partir do século XVI, anunciando um retorno ao arquétipo temporal cíclico, voltando-se ao “estudo dos grandes espíritos” da Antiguidade, o modelo de imitação, o retorno das Musas depois de um longo exílio, segundo Boccaccio (*apud* JAUSS, 1996, p. 57). Tais imagens que remetem ao renascimento cultural “[...] baseiam-se na consciência de uma modernidade cuja característica é negar totalmente a seu próprio passado mal terminado a qualidade de uma época autônoma, ou mesmo simplesmente preliminar.” (JAUSS, 1996, p. 57).

Nesse sentido, o século XVI foi marcado pela defesa da ilustração da língua francesa e pela preeminência da razão. Este engessamento, calcado em formas clássicas, permanece durante o Classicismo, no século XVII, momento em que as teorias da *Art Poétique* de

---

<sup>33</sup> Cf. Anexo B.

Aristóteles são colocadas como postulados por Malherbe e Boileau. O período do classicismo europeu, segundo Todorov (1980, p. 15) é marcado por uma “tentativa” de corrigir a ideia de imitação artística para torná-la aplicável. Assim, percebemos um movimento que, na literatura, priorizava as unidades de ação da *Poética*, postuladas em prol do bom gosto, as temáticas não davam asas à imaginação ou às emoções e na temática do amor, a cortesia, a galanteria e o equilíbrio (quase racional) dos sentimentos imperava.

Os humanistas, em recusa de seu passado mais recente, restauram a antítese entre *antiqui* e *moderne*, procurando modelos no passado greco-latino, garantindo um distanciamento mais seguro das “trevas” medievais, percebendo, enfim, um distanciamento histórico entre Antiguidade e presente. Para Jauss (1996, p. 60), esse momento de autoconsciência de época é representado pela imagem do retorno da era áurea ligada à metáfora da luz, em contraposição às trevas, da fênix que renasce das cinzas para alçar novos voos em direção a um passado ideal, acreditando poder retornar ou até superá-lo através da imitação.

Com a *Querelles des anciens et modernes* em 1687, no “apogeu” do classicismo francês, figuras como Charles Perrault e Fontenelle passam a questionar a decadência da imagem clássica universalista do homem “exemplar” em detrimento do progresso e das “novas ideias” (JAUSS, 1996, p. 60). Os *modernis* se opõem aos *anciens* em considerar a Antiguidade como medida absoluta da perfeição artística embasados no seguinte argumento racionalista:

[...] da igualdade natural de todos os homens e começam a submeter aos critérios absolutos do *bon goût* as produções da Antiguidade – em outras palavras, a criticá-las em nome do bom gosto classicista (*les bienséances*). Os *Anciens*, então, argumentam, inicialmente na defensiva, que cada época tem costumes diferentes e, conseqüentemente, também um gosto próprio. (JAUSS, 1996, p. 62-63)

Nesse momento há uma mudança de consciência de época no Renascimento, dando espaço a uma autoconsciência temporal de distanciamento histórico de recusa com qualquer identificação com o passado medieval, procurando referências na Antiguidade – e desta forma é que se justifica a opção pela pureza da linguagem e a imitação dos antigos. É a partir disto que Charles Perrault coloca em xeque, diante de toda *Académie*, o ideal clássico e totalizante do homem e do mundo, com as *Querelles des anciens et des modernes* (JAUSS, 1996, p. 60), abrindo caminho para as ideias progressistas do movimento iluminista.

De um lado, os *anciens* defendiam o ideal da Antiguidade, enquanto do outro, os *modernes* adotavam as ideias de progresso científico, calcados na filosofia cartesiana e copernicana (JAUSS, 1996, p. 60). Finalmente, após um longo período e debate, os dois

“partidos” entraram em comum acordo com relação aos conceitos de “beleza atemporal” e “universal”, que ao lado deles há, em cada época, um belo relativo, u marco da compreensão e autoconsciência históricas da Antiguidade e da própria modernidade, que transformou a percepção histórica da arte na França, a partir da diferenciação entre arte antiga e arte moderna (JAUSS, 1996, p. 63), em que a última tem sentido de “atualidade”, abrindo caminhos para novas discussões críticas, a disciplina estética se torna autônoma, que para Falleiros (2021) tem mais evidência a partir do século XVIII:

As fissuras no edifício do belo clássico – tal como construído pela tradição ocidental desde a antiga Grécia – surgiram vagarosamente ao longo do tempo, dando lugar, pouco a pouco, à integração, nos objetos artísticos, de elementos até então deles banidos. Esse processo se tornou mais e mais evidente no século XVIII, principalmente a partir de sua segunda metade. A constituição da estética e as discussões sobre arte propostas pela nova disciplina, bem como a formação de um espaço público de crítica e discussão, foram determinantes para o enfraquecimento do equilíbrio multissecular contido na teoria clássica do belo e, em decorrência disso, para a gênese da modernidade artística. (FALLEIROS, 2021, p. 37)

Se até aquele momento, o modelo imperante era o de um passado único – *uno*, que não admitia a multiplicidade, estava sempre voltado ao berço de *um* arquétipo de *uma* Antiguidade Clássica que não tinha olhos para as expressões medievais, a *Querelle* abriu as portas para a autoconsciência histórica que ganhou espaço com o início da disseminação das ideias iluministas de progresso histórico. Esse período é marcado por diferir o ideal de beleza da arte antiga da moderna, mundo antigo *versus* mundo moderno, mas, sobretudo, por esclarecer a noção temporal secularizada, colocando fim a uma concepção de história criada pelo humanismo renascentista de retorno aos modelos clássicos (JAUSS, 1996, p. 65).

*As lumières* incendiaram as primeiras fagulhas de uma inflamada concepção crítica do arquétipo temporal pela ideia de progresso que, de maneira contraditória pressupôs a modernidade do século XIX, abrindo caminhos para possibilidade da estética do novo que de alguma forma sempre existiu como “surpresa” e “inesperado”, pensando, por exemplo, nos aspectos da estética barroca (COMPAGNON, 2010, p. 20). Todavia, é evidente que a novidade não é o traço distintivo e exclusivo desta modernidade da qual nos referimos, mas especialmente a ruptura crítica com o passado imediato, a interrupção de continuidades e a consciência de uma ou de diversas tradições e da história (PAZ, 1984, p. 20-26). Dessa forma, podemos afirmar que nem tudo que é novo é moderno, exceto se, como afirmara Paz (1984, p. 20), “[...] é portador da dupla carga explosiva: ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente.”.

Diferentemente dos ideais iluministas sedentos pelo futuro em prol do progresso técnico e histórico, o artista *moderno* vive em uma constante busca por mudança e tem a negação como fundamento de sua própria existência estética. Essa estranha aliança entre “estética da surpresa e da negação” tem seus baldrames no início da Idade Moderna, momento em que a imaginação levanta seus alicerces sobre um terreno minado pela crítica (PAZ, 1984, p. 29-20) e o termo *antique*, utilizado no lugar de *ancien*, exerce a função de demonstrar o distanciamento histórico entre os *modernes* e a Antiguidade Clássica<sup>34</sup>. Assim, um novo par antitético se estabelece para frisar a distância história: *antiques x modernes* (JAUSS, 1996, p. 67).

A *Querelle*, no final do século XVII, proporcionou a relativização dos modelos artísticos que se desprenderam do belo clássico e assim, foi possível perceber a multiplicidade de *outros* passados como referência, além das origens clássicas. Compagnon (2010, p. 21-22, itálicos do autor) afirma que, a partir disto, “[...] estamos prontos para a definição do binômio seguinte o do *classicismo* e do *romantismo* [...]”, a eleição dos passados nacionais e medievais e dos romances de cavalaria e das virtudes heroicas, no romantismo, é uma atitude curiosa para o teórico uma vez que

[...] é um passado nacional que foi exaltado, em detrimento dos clássicos greco-latinos. *Romântico* quer dizer, na verdade, “como nos velhos romances”, e a alusão é no início pejorativa, no século das Luzes, antes de a palavra ser reempregada, na França, depois de um desvio pela Inglaterra, acrescida de um sentido nobre que a distingue de *romanesco* e a assimila a *moderno*, no sentido de relativo ao cristianismo, em oposição à Antiguidade. **O mais importante é, sem dúvida, que o *romântico* acrescenta a *romanesco* essa dimensão melancólica e desesperada, que ficará inseparável da fé moderna no progresso e do reconhecimento de nossa historicidade sem fim.** (COMPAGNON, 2010, p. 21-22, itálicos do autor e grifos nossos)

O termo “*romântico*”, ligado ao universo perdido da cavalaria, traz ao século XVIII um novo sentimento sobre a representação da natureza a partir da separação dos conceitos de arte nova e antiga, em busca de uma “origem artificial” pontuada por Schlegel, que nele reconhece a *pré-história* da poesia moderna (JAUSS, 1996, p. 71). Há um longo percurso filológico demonstrado pelos estudos de Jauss (1996, p. 71) em relação a derivação do conceito, que surge originalmente na Inglaterra no século XVII enquanto adjetivo, “*romantic*”, ligado a escrituras

<sup>34</sup> O termo “clássico” ou *classique* representando a Antiguidade greco-latina foi, provavelmente, de acordo com os estudos de Jauss (1996, p. 68), apropriado pelos irmãos Schlegel na Alemanha. Todavia na França, ele ainda não formava um binômio antagônico com *moderne*, pois mantinha um sentido de “exemplar”, “*parfait*”. Até a primeira década do século XIX, Madame Staël necessitava empregá-lo explicando que fazia alusão à poesia clássica dos antigos e não a ideia de poesia exemplar, em oposição à poesia romântica relacionada às tradições de cavalaria (JAUSS, 1996, p. 68).

instáveis e ao inverossímil, contraindo um sentido de algo “não cotidiano” ou “poético” aproximando-se do sentimento de “solidão da natureza”.

O equivalente para “*romantic*” em francês, “*romanesque*”, segundo Letourneur (*apud* JAUSS, 1996, p. 73), foi considerado impróprio para designar o caráter ligado à solidão da paisagem natural e que “*pittoresque*” não bastaria para defini-lo, assim, o tradutor reapropriou-se da forma inglesa, e dessa forma tem-se, então, o equivalente “*romantique*” em francês. O caráter semântico de “*romantique*” vai além do sentido de percepção estética das paisagens naturais, pois irá descobrir além dos encantos do mundo medieval e das fantasias da cavalaria, a solidão, a ausência, uma face da natureza humana adormecida e um sentimento de insatisfação comum com o presente que resulta na autoconsciência de uma geração que vive sua própria modernidade e um dilema não mais com seu passado, mas com a atualidade (JAUSS, 1996, p. 74-75).

Com a queda do Antigo Regime e a ascensão da burguesia no final do século XVIII e nos primeiros anos do século XIX, é possível observar um retorno aos meandros da imaginação enquanto matéria poética através da disseminação das ideias de Rousseau, Voltaire e Chateaubriand fora da França. Este novo olhar exaltava o *Eu* e a emoção, valorizava as lendas medievais e a representação pitoresca da natureza e os sentimentos humanos de maneira autêntica. É evidente que a objetividade e engessamento do Classicismo e do pensamento cartesiano dos séculos XVI e XVII recusavam “uma parte da vida”, como afirmara Wilson (2004, p. 29-30), e o romantismo viria transferir o olhar a esta parte adormecida da alma, das emoções e do indivíduo.

Para Machado (1992, p. 64), a difusão das primeiras ideias românticas na França ocorre no início do século XIX, com nomes como Chateaubriand, que recém havia regressado da Inglaterra, e que traz consigo questões como o *mal do século*, um olhar diferente para o Novo Mundo e a necessidade de reestruturação dos valores de maneira geral, inclusive na arte. E *Madame* de Staël<sup>35</sup>, então exilada na Alemanha pelo governo napoleônico, contribuiu com a ideia de que a literatura é produto da expressão de uma sociedade, e que não deve ser privada das luzes. Para ela, os estados-nação europeus deveriam ser compreendidas como um todo, e não como nações com expressões artísticas fragmentadas. A influência do romantismo alemão entra em cena a partir da “união de contrários” (MACHADO, 1992, p. 65), e *Madame* Necker de Saussure, através da tradução de *Cours de Littérature Dramatique* de Schlegel, evidencia a

---

<sup>35</sup> Carvalho (2006, p. 8) nos mostra que *Madame* de Staël em *De l'Allemagne* (1800) inclina-se desde esse momento ao princípio da “analogia”, um dos espíritos da modernidade (analogia e ironia), de acordo com Paz (1984).



possibilidade de gêneros híbridos e novos temas de campos semânticos opostos (a virtude na feiura, nas personagens de Hugo, a título de exemplo, que exalta o grotesco como parte do sublime e posteriormente, o Belo em Baudelaire terá duas medidas em que uma delas englobará o grotesco da dupla natureza humana).

Por certo, o romantismo, uma outra forma de dizer *modernidade*, chegou de maneira tardia em terras francesas se comparado à Alemanha e à Inglaterra, no entanto, sua chegada é marcada por “estímulos”, cujo pensamento alemão e inglês forneceram uma atmosfera espiritual (PAZ, 2012, p. 88) que catalisou como “[...] um motor, uma energia que agitou as fontes nacionais e trouxe para superfícies seu gênio adormecido, a forte influência de seu passado [...]” (MACHADO, 1992, p. 65), resultando em faces heterogêneas expressas na poesia. De uma dessas faces, ressaltamos a manifestação da interioridade e das emoções, em oposição à razão hegemônica que imperava nas ciências e nas artes do classicismo.

Compagnon (2010, p. 22), caracteriza o acontecimento histórico da Revolução Francesa em 1789 como um marco ou “um modelo histórico fulminante” que teria refletido no sentimento do *mal do século*, a relação dissonante e melancólica do sujeito com seu tempo, representada em *René* de Chateaubriand. De fato, é a queda do Antigo Regime que possibilita avistar uma nova concepção e autoconsciência humanas que, inversamente do que se esperava no Iluminismo, é de uma interioridade fragmentada e de um *Eu*, enquanto individualidade, desesperado. Moretto (1992, p. 17-19), entretanto, nos mostra que este *Eu*, enquanto interioridade e emoção, eclode ainda na Renascença como “autoconsciência” de si, apesar da primazia da razão nessa seara.

Expressões íntimas como o sentimento religioso e o pietismo, associações místicas secretas de natureza esotérica, a valorização de lendas medievais, as curvas da arte barroca e a ascensão do drama, em lugar da tragédia, tornar-se-ão um princípio desta autoconsciência da totalidade humana (MORETTO, 1992, p. 16-18) que une o racional e o irracional, o Eu e o não-Eu. Este novo olhar introspectivo abre caminho para função emotiva, que no final do século XVIII, torna-se um princípio totalidade de um movimento “pré” romântico definido cirurgicamente pela autora como “[...] *a forma de conhecimento e de expressão total do homem, marcada pela revolta contra o que impede seu completo desenvolvimento. Este conhecimento está centrado no eu, visto doravante como uma totalidade feita de razão e de imaginação.*” (MORETTO, 1992, p. 18, itálicos do autor e grifos nossos).

Essa relação é demonstrada pela autora (MORETTO, 1992, p. 18) a partir da *5ème promenade* de Rousseau, em seus devaneios publicados postumamente em *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782), em que “a natureza exterior, o não-eu, e o eu podem intercambiar-

se, substituir-se um ao outro e juntos podem atingir a plenitude” (MORETTO, 1992, p. 18), unindo a razão à emoção, o pensamento e o devaneio em uma linguagem pitoresca, onde a natureza é eleita como um templo a ser percebida pela caminhada.

A interioridade rousseauiana já vinha sendo explorada pelo autor em *Confessions*, no entanto com um valor biográfico-confessional, diferentemente de *Rêveries*, escrito em seu exílio e em seus últimos dias, na tentativa de realizar um exame de consciência distante dos homens, no tempo da memória, quase mítico em uma novidade formal: *le récit poétique*. A partir da perspectiva de um percurso errático, o devaneio do narrador-personagem percorre a *interioridade* do *Eu* como um *espaço* a ser explorado em consonância com a paisagem externa da natureza e das belezas botânicas, cujo ritmo dos pensamentos e dos passos é ditado pela meditação em sua interioridade individual.

### 3.1 A leveza das formas flutuantes: as novas expressões híbridas

« *Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.* »<sup>36</sup>  
ARTHUR RIMBAUD (1973, p. 205),  
em *Lettre dites « du Voyant »*  
ao poeta Paul Demeny, 1871

Os novos motivos e estéticas literárias dos séculos XVIII e XIX pediam novas formas de expressão, assim, os artistas, desde Rousseau, passaram a privilegiar as expressões literárias híbridas, limiares entre a prosa e a poesia – a narrativa poética e o poema em prosa – que denominamos como “expressões flutuantes”, pois desafiam a própria noção de densidade da ideia de “gênero”, uma vez que transitam entre as possibilidades da linguagem poética, da imaginação e da forma que o sustenta, invertendo e/ou subvertendo a ordem dos agentes da ficção e da medida do verso.

De acordo com Paz (2012, p. 90), a poesia moderna francesa “nasce” com a prosa romântica que tem como precursores Rousseau e Chateaubriand, pois “[...] a prosa deixa de ser serva da razão e se torna confidente da sensibilidade. Seu ritmo obedece às efusões do coração

---

<sup>36</sup> Rimbaud em Cartas ditas “do Vidente” endereçadas ao poeta Paul Demeny em 15 de maio de 1871: “As invenções do desconhecido clamam por novas formas.” (RIMBAUD, 1973, p. 205, tradução livre e nossa).

e dos saltos da fantasia.” O final do século XVIII mostra a fragmentação do sujeito ao homem, que relegado a um novo mundo necessita de novas formas, não apenas técnicas, mas artísticas de evasão e expressão. E o século seguinte, dilacera ainda mais esse sujeito a partir da dissonante disposição temporal da modernidade e da descrença generalizada nas instituições, inclusive da métrica poética.

Nos próximos subcapítulos trataremos dos aspectos teóricos da narrativa poética e do poema em prosa e como se articulam ao motivo e ao movimento das *promenades-flâneries-déambulation* em cada obra que compõe o *corpus* analítico-comparativo deste trabalho.

### 3.2 Entre os espirais do espaço e do tempo: a insustentável leveza da narrativa poética

« *Tout le roman est,  
si peu que ce soit,  
poème ; tout poème est,  
à quelque degré, récit.* »<sup>37</sup>  
JEAN-YVES TADIÉ (1978, p. 6-17)

“Todo romance é, um pouco que seja, poema; todo poema é, em determinado grau, narrativa.” (TADIÉ, 1978, p. 6-7, tradução nossa), a partir dessas nuances e concomitâncias entre os pares: romance e poema/poema e narrativa que o teórico francês Jean-Yves Tadié (1978) almejou mostrar, em sua análise que chama, entre aspas de “*Récit Poétique*”, um estudo sobre o fenômeno “narrativa poética” a partir da análise de alguns títulos publicados ao longo da primeira metade do século XX. Tal estudo analítico, que em nosso tempo, está no panteão dos títulos “clássicos” de análise deste gênero literário tão instável (e infelizmente, não traduzido para língua portuguesa), embasa-se nos métodos formalistas de Propp, Todorov e Jakobson e do estruturalista Genette acerca do fenômeno da narrativa.

Muito já se foi questionado sobre o porquê de os séculos XIX e XX terem sido dois momentos frutíferos para que emergissem, em um contexto de dissonância temporal generalizada, gêneros literários híbridos – os “entre-gêneros”, apesar de sempre terem existido,

---

<sup>37</sup> Todo romance é, um pouco que seja, poema; todo poema é, em determinado grau, narrativa.” (TADIÉ, 1978, p. 6-7, tradução nossa)

de certa forma, e, no entanto, serem mais pungentes e devidamente nomeados nos séculos da “modernidade”.

Ora, mas qual o *espanto*? – Havemos de nos perguntar, obviamente, – Naquele momento, o homem dito “moderno” estava imerso em uma transição de tempos circulares que foram literalmente retificados, mantendo um de seus pés no passado e outro no futuro, e se não, se esquivava para o futuro e ainda se mantinha com um pé em um presente inexistente, assolado por guerras, insurreições e condições de trabalho miseráveis. De um modo ou de outro, situava-se, assim, em um entre-tempos, um período de transição, refugiando-se em um passado (no mito passadista, na memória atemporal, na descoberta) ou em um futuro (inimaginável) – suspensos da realidade concreta – um tempo sempre alhures.

Neste trabalho, nos questionamos acerca da “eleição” de gêneros híbridos para se tratar de caminhadas, sejam elas em espaços da natureza, urbano ou do sonho. Essa pergunta, responde-se “agora”, *grossíssimo* modo, pois é o que tendemos, com maior engajamento, nos capítulos teóricos seguintes que se ocupam de formas “flutuantes”, dos gêneros híbridos como a narrativa poética e o poema em prosa. Tais fenômenos se encaixam perfeitamente ao *movimento* errante do devaneio e do sonho, à suspensão da temporalidade em prol de um tempo mítico, ao pensamento fugidio e breve do encantamento no cotidiano percorrido pelo ritmo de dois pés. Cada expressão, a sua maneira, tenta dar conta das grandezas espaço e tempo que não se separam mais da compreensão e representação do homem moderno.

A narrativa (*le récit*, em língua francesa, que também pode ser traduzido como “relato”) é definida por Tadié (1978, p. 7, tradução nossa) a partir da ideia basilar de “encadeamento de eventos”, isto é, consiste em uma relação que pode ser ligada e narrada por alguém<sup>38</sup>, e ainda afirma que existe o fenômeno narrativo em todos os “gêneros literários” e todos os tipos de expressão do discurso, relação confirmada pela definição de “Narrativa” no *Dicionário de Teoria da Narrativa* de Reis e Lopes (1988, p. 60, itálicos do autor e grifos nossos):

**[...] a narrativa não se concretiza apenas no plano da realização estética própria dos textos narrativos literários; ao contrário, por exemplo, o que ocorre com a lírica, a narrativa desencadeia-se com frequência e concentra-se diversas situações funcionais e contextos comunicacionais (narrativa de imprensa, historiografia, relatórios, anedotas etc.), do mesmo modo que se resolve em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas (história em quadrinhos,**

<sup>38</sup> « *Tout récit est une relation d'événements, que l'on raconte et que l'on relie.* » (TADIÉ, 1978, p. 7).

cinema, narrativa literária etc.). **É, pois, no quadro desta diversidade de ocorrências que se inserem as narrativas literárias, conjunto de textos normalmente de índole ficcional [...], estruturados pela ativação de códigos (v.) e signos (v.) predominantes, realizados em diversos gêneros narrativos (v.) e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas.**

A colocação de Tadié (1978) se ampara nas hipóteses do formalista russo Roman Jakobson no estudo *Linguistique et Poétique* em que expressa as “dosagens” ou “predominâncias” que unem e separam funções da linguagem em linguagem *falada, escrita e literária* (a poética). Se há narrativa em todos os gêneros literários, o que difere a narrativa poética do gênero romanesco, o romance, por exemplo? Tadié (1978) esclarece essa questão elencando as seguintes diferenças:

*En fait, puisqu'il établit entre les événements et les personnages une liaison linéaire qui l'apparence de la nécessité, le genre du récit est l'épure du genre romanesque. Ni la complexité des personnages, ni l'épaisseur de la durée ne le retiennent, mais ce qu'il sacrifie, ou ce qu'il impuissant à rendre, est compensé par d'autres acquisitions, et par l'importance accordée d'autres variables : le rationnel, l'enchaînement tragique ou la poésie.*<sup>39</sup> (TADIÉ, 1987, p. 7)

Ou seja, a partir das palavras do teórico, a narrativa poética presentifica textualmente com mais intensidade, outras características que também são preciosas para o romance, como a complexidade da representação temporal – que nela está sempre suspensa ao tempo da memória atemporal e/ou do mito, ligando-se ao poético do binômio “narrativa poética” –, a exploração espacial sempre outra, *alhures* (TADIÉ, 1978, tradução nossa), elementos que se transformam em “agentes da ficção”, tal qual a complexidade das personagens e o enredo são priorizados e hierarquizados no romance.

Dessa maneira, a narrativa poética, um “fenômeno de transição” (TADIÉ, 1978, p. 7) ou entre-gênero que flutua entre o romance e o poema, e define-se como:

---

<sup>39</sup> “Com efeito, por estabelecer entre os acontecimentos e as personagens uma ligação linear que aparenta ser necessária, o gênero narrativo é a matriz do gênero romanesco. Nem a complexidade das personagens nem a espessura da duração o detêm, mas o que ele sacrifica, ou o que é impotente para renderizar, é compensado por outras aquisições, e pela importância dada a outras variáveis: o racional, a sequência trágica ou poesia.” (TADIÉ, 1978, p. 7, tradução nossa).

[...] *la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message.*<sup>40</sup> (TADIÉ, 1978, p. 7-8, grifos nossos)

A característica primordial do romance, a ficção, garante-se na narrativa poética a partir da presença de agentes ficcionais como personagens, tempo e espaço com “dosagens” diferentes do romance. Somados a isso, existem outros artifícios na narração que concomitantemente remetem a outro gênero, o *poema*. Esse fenômeno é denominado por Tadié (1978, tradução nossa) de “conflito entre função referencial” – que se ocupa da evocação e da representação – e “poética” – que prioriza a forma à mensagem, isto é, nas palavras do teórico francês:

[...] *la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système de échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales ; en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités ; les unités de mesure peuvent changer, pourvu qu'il s'agisse toujours de mesurer des séquences.*<sup>41</sup> (TADIÉ, 1978, p. 8)

É importante ressaltar também que as narrativas poéticas se preocupam amiúde com temas ligados ao elemento da temporalidade eterna, à atemporalidade do mito, à memória, a

---

<sup>40</sup> “A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma emprestado do poema seus meios de ação e seus efeitos, uma vez que sua análise deve levar em conta tanto as técnicas de descrição do romance quanto as do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. [...] A hipótese de partida será a de que a narrativa poética guarda a ficção de um romance: personagens a quem uma história se passa em um ou mais lugares. Mas, ao mesmo tempo, os processos de narração remetem ao poema: há um conflito constante entre a função referencial, com suas tarefas de evocação e representação, e a função poética, que chama a atenção para a própria forma da mensagem.” (TADIÉ, 1978, p. 7-8, grifos nossos e tradução nossos).

<sup>41</sup> “[...] a poesia começa nos paralelismos, encontraremos na narrativa poética um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente, em grande escala, das assonâncias, das aliterações, das rimas: o que não implica, nem elimina a busca para frases musicais; com efeito, os paralelismos semânticos, os confrontos entre unidades de sentido que podem ser paisagens ou personagens, têm tanta importância como, na escala mais reduzida do poema, as sonoridades; as unidades de medida podem mudar, desde que se trate sempre de sequências de medição” (TADIÉ, 1978, p. 8, grifos nossos e tradução nossos).

eterna busca pela essência da natureza humana. Ela trata desses tópicos em uma espécie de movimento de *errância* ou *promenade* do pensamento e da linguagem da voz narrativo-poética, fixado pela desautomatização da linguagem poética em um espaço que é representado de maneira privilegiada, justamente por ser agente ficcional tão relevante quando a personagem no romance. E por essa razão, recorrem aos procedimentos oriundos do poema que une o espaço e o tempo através das figuras retóricas, por excelência, poéticas como a metáfora, e, às vezes, na narrativa poética, metonímicas (pelo princípio de contiguidade), elemento que transforma esse gênero flutuante em “[...] *récit de métaphores, le récit poétique peut se définir par la progression linéaire des similarités, ou par similitude des associations par contiguïté.*”<sup>42</sup> (TADIÉ, 1978, p. 8).

Posteriormente, em seu estudo sobre o gênero no capítulo “*La structure du récit poétique*”, Tadié (1978, p. 115-116, tradução e adaptação gráfica nossas) analisa o texto a partir da “hierarquia das funções” (embasadas em Jakobson), em que a estrutura narrativa é horizontal e sintagmática, onde se situam os elementos ficcionais e prosaicos.

E verticalmente, ela é poética, isotópica, em que uma “pluralidade de significados sobrepostos”, isto é, no nível paradigmática – a linguagem *poética* – tecem os ecos e a repetição, num tempo mítico da narrativa poética: “*La construction du récit poétique utilise à la fois les deux types de ressources de la prose, et celles du poème, en diluant ces deux types de contrainte, parce qu’il est moins tenu à l’enchaînement linéaire que le roman, et qu’il est évidemment libéré de la versification.*”<sup>43</sup> (TADIÉ, 1978, p. 116). Abaixo reproduzimos em formato de gráfico as ideias estruturais de Tadié (1978, p. 115-116):

---

<sup>42</sup> “[...] narrativa de metáforas, a narrativa poética pode ser definida pela progressão linear de similitudes, ou pela semelhança de associações por contiguidade.” (TADIÉ, 1978, p. 8, tradução nossa).

<sup>43</sup> “A construção da narrativa poética utiliza tanto os recursos da prosa, quanto os do poema, ao diluir esses dois tipos de tensão, por estar menos preso à sequência linear do que o romance, e por estar obviamente livre de versificação.” (TADIÉ, 1978, p. 116, tradução nossa).

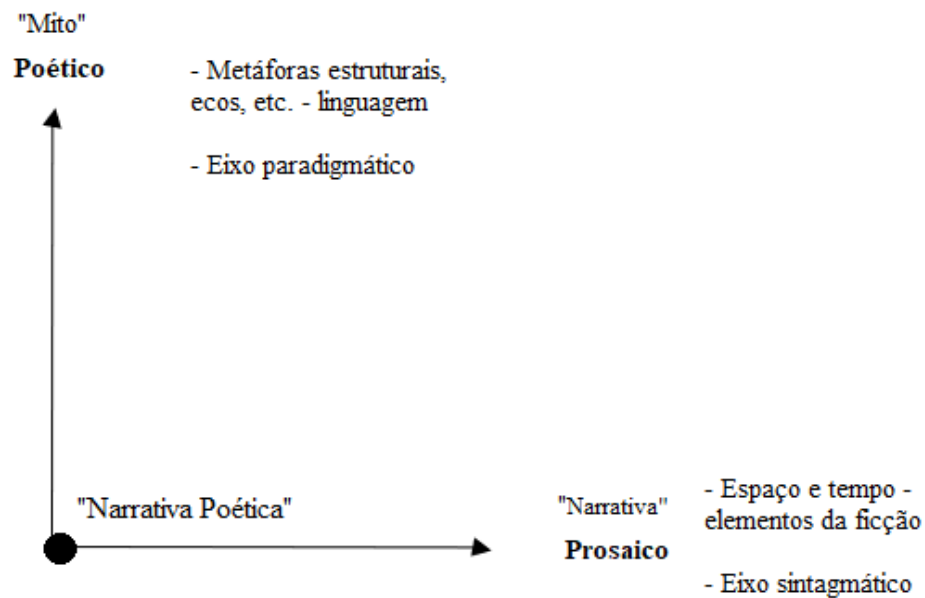


Gráfico 1 – Representação dos eixos estruturais da narrativa poética, a partir das afirmações de Tadié (1978) – Poético e Prosaico.

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Nesse sentido, nos próximos subcapítulos desta seção, esmiuçaremos o papel desempenhado por cada um dos agentes ficcionais na narrativa poética – personagem, tempo e espaço – embasados nos achados de Tadié (1978) e aprofundando a noção de espaço e tempo, que entre eles, se fazem basilares na forma e na representação da caminhada e são privilegiados no gênero no qual nos debruçamos a analisar, em *Rêveries* a partir do devaneio e da memória e em *Nadja* do sonho e da representação onírica da cidade de Paris.

### 3.3 As personagens absorvidas

Nas narrativas poéticas, a personagem é “absorvida” – e/ou, muitas vezes, devorada – pelo narrador que, com este poder “predador”, se torna o protagonista daquele universo. Como se fosse a luz que ilumina a figura principal, e reduzisse as demais representações, a sombras



ou “seres da linguagem”, aspecto na qual o teórico francês alude ao mito platônico da caverna<sup>44</sup> (TADIÉ, 1978, p. 9, tradução nossa).

O leitor (re)conhece a personagem Nadja pela representação de Breton: o narrador e personagem da obra e, sobretudo, amante desta “*alma errante*” que retrata sua efêmera existência algum tempo depois da abrupta separação do encontro, obra da contingência. O encontro urbano, tão abrupto quanto à separação, é narrado no fragmento a seguir:

*Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage.*<sup>45</sup> (BRETON, 1964, p. 63-64)

Poucas são as falas diretas de Nadja ao longo da narrativa, quando ocorrem são marcadas por aspas de um discurso direto, no entanto, sempre servem de cerne epifânico para a reflexão prioritária do narrador, “*qui suis-je ?*”, conforme o excerto: “*Elle me dit son nom, celui qu'elle s'est choisi : « Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement. » Elle vient seulement de songer à me demander qui je suis (au sens très restreint de ces mots).*”<sup>46</sup> (BRETON, 1964, p. 66). Além de suas falas efêmeras dialogarem com suas convicções: anteriormente a esta passagem, o narrador havia nos situado espacialmente: Rua de Lafayette, livraria *L'Humanité* em busca de uma nova obra de Trotsky, rumo à *L'Ópera*, imaginando se os passantes seriam capazes de uma revolução. Em seguida, nos apresenta uma alma errante, cujo nome remete à esperança – a revolução.

Essa absorção das personagens, observamos também nos fatos retratados no “exame de consciência” de Jean-Jacques em *Rêveries*, que são narrados a partir de *sua* perspectiva individual que ele, enquanto narrador, tem de si, de seu passado e recriação do espaço, correndo o risco de sermos ludibriados pela retórica memorialística e egóica retratada com tanta proximidade de si, de distância espacial que temos de seus algozes, e temporalmente dos fatos, uma vez que se trata de uma narrativa em primeira pessoa. O que observamos também na

<sup>44</sup> “[...] *la lumière qui éclaire une figure principale réduise les autres à n'être d'ombres, des images, à leur vraie nature d'êtres de langage [...]*” (TADIÉ, 1978, p. 9)

<sup>45</sup> “De repente, a cerca de uns dez passos de mim, vindo no sentido oposto, vejo uma jovem pobremente vestida, que também me vê, ou já me vira. Caminha de cabeça erguida, contrariamente a todos os passantes. A criatura é tão frágil que mal toca o solo ao pisar. Um sorriso imperceptível erra talvez em seu rosto.” (BRETON, 1987, p. 63-64, tradução de Ivo Barroso).

<sup>46</sup> “Ela me diz seu nome, o que escolheu para si mesma: ‘Nadja, porque em russo é o começo da palavra esperança, e porque é apenas um começo.’ Sinto que está procurando uma maneira de me perguntar quem sou (no sentido mais restrito da frase).” (BRETON, 1987, p. 65, tradução de Ivo Barroso).

suposta “parcialidade” de um amante e um “*je/moi*” fictício inventado por André Breton narrador-personagem-autor de *Nadja*<sup>47</sup>. Por isso, deve-se ter em mente que, “[...] *le langage de l'écrivain est modifié par ce dont il parle, par la réalité imaginaire qu'il vise, et qu'il y a bien une grammaire de l'espace.*”<sup>48</sup> (TADIÉ, 1978, p. 51). Os narradores dessas narrativas, recriam universos que estão temporal e espacialmente suspensos da realidade, pois são matéria de ficção sustentados por sua própria retórica narrativa.

Contudo, havemos de pensar e perceber que, ambos os narradores, de *Nadja* e *Rêveries* são também personagens – agentes ficcionais – das narrativas que contam e dos universos de onde são parte integrante e que auxiliam em sua criação. Tadié (1978, p. 13) nos mostra que as possibilidades ou representações de uma personagem na narrativa poética são diferentes do romance, no sentido que nela não há espaço para “explorar”, isto é, descrever minuciosamente esses sujeitos, pois observamos um distanciamento cirúrgico ao suprimir textualmente características como atributos físicos e complexidades ligadas à *psiqué* humana, como são exploradas a psicologia das personagens “realistas” e/ou “naturalistas” de um Stendhal, um Balzac ou um Flaubert.

No caso da narrativa poética, a personalidade do narrador(-*personagem-protagonista-autor*) é imprecisa, ou seja, flutua nas suposições de seu discurso, sem real rompimento com as personagens de ordem secundária – os dois elementos ficcionais permanecem em uma lógica do anonimato (TADIÉ, 1978, p. 20, tradução nossa). E, quiçá, ousamos dizer, em uma aura de eterno mistério sobre si mesmos – tal qual o mistério da natureza humana que assola todas as *almas errantes* que tentam seguir, num retorno a si ou da consciência, “em busca da resposta” da pergunta retórica “*qui suis-je ?*” que permeia as caminhadas e as narrativas poéticas: a busca pela identidade de um *je/moi-même* que só é possível de *encontrar* (mesmo que de maneira efêmera) pelo devaneio errante.

---

<sup>47</sup> Neste trabalho, estamos de acordo com Tadié (1978, p. 18, tradução nossa) quando afirma que nem toda narrativa em primeira pessoa pressupõe uma autobiografia, uma vez que pode ser recriação retórica ficcional.

<sup>48</sup> “[...] a linguagem do escritor é modificada por aquilo que ele fala, pela realidade imaginária que visa, e que existe uma gramática do espaço.” (TADIÉ, 1978, p. 51, tradução nossa). Neste fragmento do texto de Tadié (1978) há uma nota que cita o teórico E. Cassirer (1972, p. 169, tradução nossa *apud* TADIÉ, 1978, p. 51) sobre a “gramática do espaço” que afirma que “[...] é a criação e a organização dos termos do espaço que serviu de meio termo à linguagem para chegar à simbolização do eu e a sua definição diante de outros sujeitos.” Ou seja, apenas com o enfraquecimento das categorias clássicas do romance, como a personagem e o narrador, dando preferência e/ou autonomia ao espaço como agente ficcional, que a narrativa poética garantiu seu alto grau de linguagem simbólica (oriunda do poema) e representação do que está subentendido, alhures – um fragmento simbólico que remete ao todo da narrativa.

Essa inovação na forma de representação do narrador e da personagem sucede a partir dos novos achados científicos no ramo da Psicologia que refletem no romance, por meio do deslocamento da função interior e exterior do “herói” que constitui um horizonte ideológico e aspecto basilar enquanto gênero (TADIÉ, 1978, p. 14, tradução nossa). Juntamente à degradação do pensamento positivista, os anos de 1900 foram úberes para que se repensasse a tipologia do herói e em romances em que “*le point de vue engage l’écriture*” (TADIÉ, 1978, p. 15).

Tadié (1978, p. 15-16, tradução nossa) aponta que nessa época, os romances se calcavam em ilustrar o mito de Narciso através do ensimesmamento, a *mise en abyme* dos romances (*les romans dans les romans*<sup>49</sup>), a recusa da representação de uma história social, transformando a literatura em seu próprio e único assunto que “[...] *ne cesse de contempler son reflet dans l’eau du langage.*”<sup>50</sup> (TADIÉ, 1978, p. 16). Tais temáticas foram caras aos romances de Proust e Huysmans, por exemplo, tanto quanto o retorno de um dandismo baudelairiano “às avessas” – ou ao extremo – e à metaliteratura crítica de Poe e Mallarmé. Esse contexto fez *renascer* o gênero narrativa poética que transforma esses temas e formas. O movimento Surrealista tem um papel decisivo a partir do momento que condena os procedimentos anedóticos do romance realista (TADIÉ, 1978, p. 17-18, tradução nossa), como veremos no capítulo deste trabalho acerca de *Nadja*.

Destacamos o “renascimento” do gênero em *itálico* anteriormente, pois às vésperas do que conhecemos por “Romantismo” francês, ainda no século XVIII, Jean-Jacques Rousseau já tratava de assuntos “ensimesmados” e percepções enclausuradas, ligados ao mito de Narciso tanto em *Confessions* e depois em *Rêveries*, apesar de sua obra não ser analisada por Tadié (1978). Nessas narrativas rousseauianas, o “eu” se reporta a si mesmo como mote narrativo-poético e espacial (explorando o interior de um “*moi-même*” injustiçado, em conjunto à paisagem natural que reflete um estado de paz e meditação) a ser percorrido em um movimento errante, já que divaga, de um “*eux*” (a vida em sociedade) em direção a “*moi*”<sup>51</sup> (um “Eu” isolado). Através de uma narrativa que é percorrida em espirais de devaneios poéticos e memorialísticos, retomando o passado atemporal quando sente necessidade de contemplação, de complemento de si, a partir da felicidade de outrora.

<sup>49</sup> “os romances dentro dos romances” (Tradução nossa).

<sup>50</sup> “não cessa de contemplar seu reflexo nas águas da linguagem.” (TADIÉ, 1978, p. 16, tradução nossa)

<sup>51</sup> Referimo-nos ao seguinte excerto de *Rêveries*: “*je passe pour arriver d’eux à moi.*” (ROUSSEAU, 1959, p. 995 grifos nossos)

Na estética surrealista, o percurso inverso no espaço é traçado em *Le Paysan de Paris* (1926) e em *Nadja* (1928) em que um eu (“*moi*” ou “*je*”) vazio tende a se abrir às possibilidades do *hasard*<sup>52</sup> que as *promenades* urbanas permitem (TADIÉ, 1978, p. 26, tradução nossa) – em direção a um “outro”, um “*il*”<sup>53</sup>, à multidão urbana parisiense – o espetáculo da possibilidade do encontro com o encantamento pelo que é cotidiano, e a um “*tu*” – *les créatures de langage*<sup>54</sup> (TADIÉ, 1928, p. 27) – as mulheres retratadas pelos surrealistas, em que o amor representa um signo do maravilhoso.

Essas colocações de Tadié (1978, p. 27-28 tradução nossa) são indicadas no estudo de *Paysan*, no entanto, quando se refere a essa figura feminina como uma “*créature mythique*” mais adiante e em “*Cette femme mythique, qui est toutes les femmes, est une créature de langage, née des mots et qui vit par les mots [...]*”<sup>55</sup> (TADIÉ, 1978, p. 27, grifos nossos), podemos referenciá-la à *Nadja* – essa criatura que apenas conhecemos pela linguagem poética de suas imagens desregradadas e maravilhosas, que todavia, a partir delas nos apresenta o inconsciente de Paris e a ela se confunde<sup>56</sup>. A linguagem, e isso é “herança” mallarmeana, é o maior operador do encantamento maravilhoso no universo poético-surrealista.

A partir da representação maravilhosa de *Nadja*, acerca do cotidiano e do inconsciente urbanos, passemos à compreensão do agente ficcional privilegiado da narrativa poética – o espaço indissociável do tempo.

---

<sup>52</sup> “Acaso” (Tradução nossa).

<sup>53</sup> Tadié (1978, p. 30, tradução nossa) cita o excerto de *Nadja* em que o narrador afirmar continuar a habitar uma casa de vidro, isto é, demonstrar a veracidade dos fatos e direcionar seu olhar, não para si (*moi*), mas para um terceiro plano que se materializa verbalmente em “*il*”.

<sup>54</sup> A esta belíssima colocação de Tadié (1978), pensamos no que essas figuras femininas representam para os surrealistas, para isso nos utilizamos das palavras de Annie Ernaux em *O Acontecimento* para ilustrar: “[...] mulheres abstratas, mediadoras entre o homem e o cosmos.” (ERNAUX, 2022, p. 29)

<sup>55</sup> “Essa mulher mítica, que é todas as mulheres, é uma criatura de linguagem, nascida das palavras e que vive por elas.” (TADIÉ, 1978, p. 27, tradução e grifos nossos).

<sup>56</sup> “*Le lien entre le personnage et le paysage est [...] donc étroit. Le personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore. Les surréalistes ont globalement associé Paris à la femme.*” (TADIÉ, 1978, p. 77). Tradução: O elo entre a personagem e a [...] é, portanto, estreito. A personagem está associada ao espaço por metonímia e simboliza-o por metáfora. Os surrealistas associaram completamente Paris à mulher.” (TADIÉ, 1978, p. 77, tradução nossa).

### 3.4 Na morada onde os sonhos habitam: espaço e tempo na narrativa poética

« *L'effacement des personnages  
laisse à l'espace, au décor,  
urbains ou naturels,  
une place privilégiée ;  
peut-on imaginer un récit poétique  
d'où ils soient absents ?* »<sup>57</sup>  
JEAN-YVES TADIÉ (1978, p. 9)

Os gêneros literários que denominados “flutuantes”, a narrativa poética e o poema em prosa, são formas, que em sua liberdade de procedimentos, abrigam o devaneio – o pensamento em estágio de lapidação, bem como a caminhada e a viagem física e/ou imaginária. *Rêver*, devanear, define-se como “*Laisser vagabonder sa pensée, son imagination sans prêter attention aux choses présentes, s'abandonner à la rêverie [...]*”<sup>58</sup> (RÊVER, 2021).

Quem devaneia está, de maneira errante (para não dizer descompromissada), em uma descoberta e coloca-se nas mãos da percepção – descoberta que não se sabe qual, o porquê, nem onde ou quando, revelação poética que, de alguma forma mesmo que de contentamento passageiro, “responde” de maneira efêmera a questão primordial “*qui suis-je ?*” – da identidade e da consciência humana.

Destarte, “[...] *si le récit poétique est celui d'une découverte, son mouvement est celui de la marche, de la promenade, du train, etc. [...]*” (TADIÉ, 1978, p. 53), isto é, percorre um espaço e em um tempo particular, descontínuo e a-histórico da possibilidade humana, em busca de uma revelação pela linguagem (TADIÉ, 1978, p. 115, tradução nossa). Esse grande empreendimento que é a descoberta das questões *demasiadamente humanas* permeiam as narrativas poéticas, se traduz em viagens ou caminhadas físicas e/ou do pensamento, o devaneio, e é por esta razão que “[...] o espaço na narrativa poética está sempre alhures [isto é, subentendido, em outro lugar, suspenso], ou além, **porque é o de uma viagem orientada e simbólica.**” (TADIÉ, 1978, p. 9, tradução nossa, grifos nossos).

<sup>57</sup> “O apagamento das personagens deixa ao espaço, ao cenário, quer sejam urbanos ou naturais, um lugar privilegiado; pode-se imaginar uma narrativa poética da qual eles estejam ausentes?” (TADIÉ, 1978, p. 9, tradução nossa).

<sup>58</sup> “Deixar seus pensamentos, sua imaginação vagar sem prestar atenção nas coisas presentes, abandonar-se ao devaneio” (RÊVER, 2021, tradução nossa).

E se o espaço ganha um estatuto ficcional do mesmo patamar que a personagem, ele possui uma linguagem, uma ação e função próprias, abrigando a revelação, expressando um sentido oculto (TADIÉ, 1978, p. 9-57, tradução nossa), sendo assim, não pode se dissociar do tempo suspenso em que ocorrem. Diversas vezes, a narrativa poética representa textualmente um espaço “A” que simbolicamente representa “B”, um outro universo semântico. Nesse sentido, o espaço na narrativa poética ganha uma função completamente particular dentro do mundo representativo em que está inserido e a partir dos caminhos que percorre para se construir no texto.

Jean-Jacques em *Rêveries* quer demonstrar a si mesmo (e ao leitor, obviamente), em seu exame de consciência autobiográfico, os interditos de sua própria natureza e consciência, que apesar dos percalços e julgamentos alheios, queria sempre fazer o bem. O refúgio, o isolamento no espaço da natureza e a suspensão temporal refletem tal condição, porque explorar a paisagem natural, admirar ociosamente as variedades botânicas é uma forma meditativa de percorrer e compreender o “espaço” deste *Eu* e alcançar a plenitude, a revelação de si que se perfaz, principalmente na *5ème promenade*, através da linguagem poética, do espaço e do tempo idílicos em Saint-Pierre, “[...] *l’auteur n’atteint à la plénitude de son chant que parce qu’il a rencontré sa terre d’élection, son espace sacré, son templum.*”<sup>59</sup> (TADIÉ, 1978, p. 61).

Nas *promenades* rousseauianas, seus devaneios são lapidados e transformam-se de acordo com a paisagem e o tempo da memória, os traços mais marcantes da narrativa. A relação entre o *Eu* e o espaço que o circunda e movem seus pensamentos que necessita do espaço<sup>60</sup> que não se desassocia do tempo na grandeza *espaço-tempo* poéticos em uma relação de subordinação dentro da lógica do gênero, e isto nos confirma Tadié (1978, p. 83, grifos nossos) quando afirma que “***Toute histoire est fonction de la géographie. La place que le récit poétique accorde à l’espace, jusqu’à y lire, qu’ils existent ou non, le langage des dieux, est telle que le temps lui est subordonné : il en reproduit la structure.***”<sup>61</sup>.

No contexto surrealista, no qual se insere a narrativa poética *Nadja* de André Breton, este mecanismo que privilegia o espaço dentro do da ficção nasce de uma questão muito particular: a incessante busca pelo encantamento. Imbuídos de uma necessidade de “*sorcellerie*

<sup>59</sup> “[...] o autor só atinge a plenitude de seu canto, porque encontrou sua terra escolhida, seu espaço sagrado, seu templo.” (TADIÉ, 1978, p. 61, tradução nossa).

<sup>60</sup> Uma vez que, « *La pensée a besoin des métaphores spatiales.* » (TADIÉ, 1978, p. 47). Tradução nossa: “O pensamento necessita de metáforas espaciais.”

<sup>61</sup> “**Toda a história depende da geografia.** O lugar que a narrativa poética dá ao espaço, até lê-lo, existindo ou não, a linguagem dos deuses, é tal que **o tempo lhe é subordinado: ele reproduz a sua estrutura.**” (TADIÉ, 1978, p. 83, tradução e grifos nossos).

*evocatoire*” baudelairiana, em um contexto em que a estética realista-naturalista imperava diante de uma crise generalizada de valores e a exaustão do positivismo do romance realista, os artistas dessa época se viam na necessidade de repensar as formas de representação espacial, principalmente as cidades, que não fossem mais miméticas. Desejavam, então, resgatar novamente, como os modernos videntes de outrora, o elemento de encantação, o *charme* da palavra poética.

Tadié (1978, p. 58-59, tradução nossa) exemplifica essa relação a partir da figurativização do “castelo” que, nas narrativas poéticas, é representado linguisticamente dizendo “A” (a imagem arquitetônica do “castelo” em si), para representar, em um plano semântico, “B”, símbolo de lugares elevados, isolados e acessíveis apenas pela iniciação em uma sociedade secreta e a busca pelo Santo Graal, em um diálogo com o mito com e com a Tradição. Assim no texto, “[...] *l’aventure réside dans la rencontre du lieu, dans son siège vain. Le spectacle est déjà image dans les adjectifs et les verbes qui le transcrivent [...].*”<sup>62</sup> (TADIÉ, 1978, p. 54, grifos nossos), fundindo narrativa e mito:

*L’image perçoit, raconte et symbolise : elle raconte horizontalement (c’est le récit) et verticalement (c’est le mythe) ; elle fait surtout, lorsque [...] description et récit se fondent, c’est-à-dire, lorsque le sujet du livre est la rencontre de l’homme et de la nature [humaine]. [...] Dans une étape ultime, la description, lieu où le récit n’est pas lié par la progression linéaire de l’intrigue, est saisie d’un emballage où toute désignation référentielle s’abolit. Le récit seconde des images supplante le récit premier et s’enchant de son jeu pur.*<sup>63</sup> (TADIÉ, 1978, p. 55)

Essa relação pode ser visualizada no seguinte esquema, em que o Ponto “A”, o momento em que a narrativa e mito se fundem que Tadié (1978, p. 54, tradução nossa) denomina “descrição e narrativa”, e cria-se um jogo espiralado de encantamento poético, o momento culminante do (re)encontro homem com sua natureza humana – a percepção de que a narrativa diz “castelo” (narrativa) para reverberar significados simbólicos e maravilhosos (o mito)<sup>64</sup>,

<sup>62</sup> “[...] a aventura reside no encontro com o lugar, no seu vão cerco. **O espetáculo já é imagem nos adjetivos e verbos que o transcrevem [...].** (TADIÉ, 1978, p. 54, tradução e grifos nossos).

<sup>63</sup> “A imagem apreende, conta e simboliza: relata na horizontal (é a narrativa) e na vertical (é o mito); funciona especialmente quando [...] descrição e narrativa se fundem, ou seja, quando o tema do livro é o encontro do homem com a natureza [humana]. [...] Numa fase final, a descrição, lugar onde a história não se prende ao desenrolar linear da trama, é tomada por uma fuga onde toda a designação referencial é abolida. A narrativa secundária das imagens suplanta a narrativa primária e se encanta pelo seu puro jogo. (TADIÉ, 1978, p. 55, tradução nossa)

<sup>64</sup> Mais adiante Tadié (1978, p. 57, tradução nossa) reafirma que essas afirmações espaciais simbólicas na narrativa poética não possuem um conteúdo psicológico e nem social.

criando-se assim, uma viagem simbólica através do espaço que ela mesma inventa e ambienta, em seu próprio contexto, onde espaço e tempo são indissociáveis:

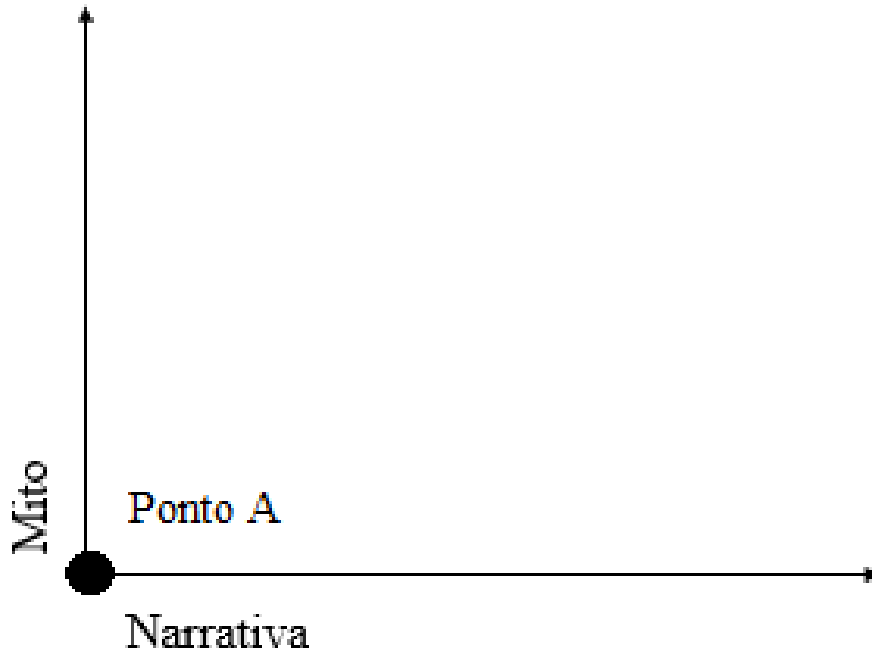


Gráfico 2 – Representação dos eixos fundamentais da temporalidade na narrativa poética, a partir das afirmações de Tadié (1978) – Intersecção entre “Narrativa” e “Mito”.

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

O espaço *du récit poétique surréaliste* é, por excelência, a rua – “[...] *le grand lieu érotique de la rencontre merveilleuse* [...]” (TADIÉ, 1978, p. 61) – que retoma uma “tradição da modernidade” de poetas que caminharam em errâncias por Paris antes deles, como Baudelaire, Apollinaire e Proust, elencados por Tadié (1978, p. 61) e que trocaram o cenário da natureza dos românticos, pelo espaço urbano. Troca que, para o teórico francês (TADIÉ, 1978), subverte o papel clássico da poesia, relegada ao idílio da natureza e da prosa aos centros urbanos, “*À la rue, dans la ville, correspond la route, dans la nature. C’est le décor de l’itinéraire, la trace du voyage et si possible sauvage (forêt, montagne) orienté vers une découverte.*”<sup>65</sup> (TADIÉ, 1978, p. 63).

<sup>65</sup> “À rua, na cidade, corresponde à estrada na natureza. É o cenário do itinerário, o traço da viagem e se possível selvagem (floresta, montanha) orientado para uma descoberta.” (TADIÉ, 1978, p. 38, tradução nossa).



É interessante, que de algum modo, os teóricos do “caminhar” ou da “caminhada” compreendem esses atos de diversas perspectivas distintas, seja pela ótica da antropologia, da história, da arqueologia e/ou da literatura, e, todavia, classificam-no de alguma forma e em algum momento como um elemento que desperta a *universalidade* – o sentimento demasiado humano de ser.

Solnit (2016) considera o ato de caminhar como “amador e universal”, conforme citamos no capítulo de abertura deste trabalho. Parecem-nos colocações óbvias, pois nossa sociedade, ironicamente, é calcada sobre dois pés. No entanto, o que esses poetas-caminhantes, principalmente os modernos da urbe, mostraram é que esse ato do cotidiano está dotado de uma postura estética de desautomatização do mundo e dos sujeitos. E é aqui que nossos teóricos “se encontram”; Solnit (2016) em *A História do caminhar* perfaz um longo percurso demonstrando a importância do e de sua frequência na literatura e história do Ocidente, também o faz Coverley (2013) e Careri (2013) através de uma análise especificamente literária e estética, respectivamente. E enfim, Tadié (1978) reafirma um sentimento mútuo entre estes autores do caminhar quando se refere ao “caminho” e o sentimento de universalidade que ele desperta na literatura:

*Le chemin, dans tous les récits poétiques du XXe siècle, réveille les routes endormies de l’Odyssée, des Romans de la Table ronde, de Don Quichotte, des Récits d’un pèlerin russe. [...] Mais il faut que ce chemin soit « loin » pour être écrit, pour inverser les rapports du roman classique, ou réaliste, de sorte que la quête soit toujours préférée à la prise, dans un voyage sans fin, ou plutôt pris pour fin. [...] On voit le rapport entre le récit poétique et le récit de voyage*<sup>66</sup> (TADIÉ, 1978, p. 64, grifos nossos)

Ao aproximar a narrativa de viagem da poética, Tadié (1978) reafirma que esta está a um passo além do que se propõe a referencialidade das narrativas de viagens, uma vez que, a viagem, enquanto movimento, na narrativa poética é um percurso do exterior ao interior através dos espaços, que, para o autor, “*les mots suffisent à engendrer.*” (TADIÉ, 1978, p. 67). Como nos mostrará também o *promeneur* de Jean-Jacques que realiza uma viagem em suas memórias,

---

<sup>66</sup> “O caminho, em todas as narrativas poéticas do século XX, desperta as estradas adormecidas da Odisseia, dos *Romances da Távola Redonda*, de *Dom Quixote*, das *Narrativas de um Peregrino Russo*. Mas é necessário que esse caminho esteja “distante” para ser escrito, para inverter as relações do romance clássico, ou realista, de modo que **a busca seja sempre preferida à conquista, em uma viagem sem fim, ou antes tida como fim.**” (TADIÉ, 1978, p. 64, tradução e grifos nossos)

por mais que as tenha escrito em um período diferente dos surrealistas, a tendência universalista já estava presente.

Assim, essa “busca” ou “viagem sem fim” ambientada, percorrida no espaço da narrativa poética que, relaciona as narrativas poéticas com as narrativas de viagem, consiste na analogia da busca pela própria síntese da natureza humana, isto é, a procura pela identidade que tenta responder às perguntas retóricas e prefiguram os exames de consciência, que arriscam buscar o sentido de uma vida, sejam no cotidiano ou em seu encantamento intrínseco representado pelos encontros maravilhosos, nas ruas. Esse itinerário é orientado por “uma verdade que não é deste mundo” (TADIÉ, 1978, p. 67, tradução nossa), mas daquele universo particular em que ele e, somente ele, participa.

#### 4. J-J. ROUSSEAU E A GÊNESE DO CAMINHANTE MODERNO

« *Sans mouvement la vie n'est qu'une léthargie.* »<sup>67</sup>  
J-J. ROUSSEAU (1959, p. 1047)

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi filósofo, escritor e professor de música, nascido em Genebra (Suíça), cujas ideias e conceitos ultrapassaram séculos e fronteiras, influenciando o pensamento das ciências humanas ocidentais até nossos dias. Filho de um relojoeiro, Isaac Rousseau, e órfão de mãe ainda recém-nascido, data o dia de seu nascimento, em suas *Confessions*<sup>68</sup>, como a primeira de suas infelicidades. A ausência de sua mãe, Suzanne Bernard, que falecera em decorrência de seu parto, é um traço que permeará sua figura na juventude e na maturidade, bem como na referência e nos sentimentos dúbios mantidos por *Madame de Warrens* a quem carinhosamente chamava de “*maman*”.

Negligenciado pelos familiares no decorrer da primeira infância<sup>69</sup>, encontra algum consolo em seu primo Bernard, garantindo boas lembranças desse tempo. No início da adolescência é fadado a exercer o mesmo ofício que o pai, o que não desgostava, exceto pela brutalidade do patrão, que tornou a aprendizagem insuportável<sup>70</sup>. A falta de posses de sua família também o trouxera outro opróbio: o distanciamento de seu primo por parte dos tios. No ápice da adolescência, aos dezesseis anos, descontente com tudo que o cerca, perde o toque de recolher para retornar à cidade. Enquanto os companheiros tomam resoluções para o retorno no dia seguinte, o jovem Jean-Jacques decide jamais voltar à casa de seu patrão. Aterrorizado pela ideia de deixar sua terra e a família, sem um ofício definido, e ao mesmo tempo encantado com as possibilidades que poderia encontrar, foge de Genebra, iniciando uma prática que o perseguirá até seus últimos dias: a caminhada errática.

A caminho de Savoia, após alguns dias de errância e plenitude é acolhido por M. Pontverre e é enviado aos cuidados de *Madame de Warrens* em Annecy, com a promessa de converter-se ao catolicismo<sup>71</sup>. Em seguida, viaja à Turim<sup>72</sup> com a intenção de tornar-se catecúmeno – em tempo de coloca-se a caminhar novamente (ROUSSEAU, 2018, p. 61). Ao

<sup>67</sup> “Sem movimento, a vida é apenas letargia.” (ROUSSEAU, 1986, p. 77, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>68</sup> Livro I (1712-1719).

<sup>69</sup> “Meu tio, homem dado aos prazeres, assim como meu pai, não sabia, como este, deixar-se prender pelos deveres e pouco se importava conosco. Minha tia era uma devota um tanto pietista que preferia cantar os salmos a velar por nossa educação.” (ROUSSEAU, 2018, p. 32, tradução Wilson Lousada)

<sup>70</sup> Nessa época, afirma em *Confessions* (ROUSSEAU, 2018, p. 46, tradução Wilson Lousada) ocupar-se de leituras escondidas e mal escolhidas oriundas de *La Tribu*.

<sup>71</sup> Já que era calvinista. Será batizado pela Igreja Católica aos 16 anos, em 1728.

<sup>72</sup> Livro II (1728-1731).

longo de sua vida, Jean-Jacques se engajará em diversos assuntos, como a sociedade, a literatura e a música a partir de 1740, mantém relações com o mundo das *lumières*, o movimento científico-filosófico do Iluminismo.

Após um período idílico com *Mme.* de Warrens, muda-se para Paris onde inicia amizades com personalidades intelectuais da época, como Denis Diderot (que se afasta após seu envolvimento em polêmicas por conta de seus textos) e escreve obras basilares de seu pensamento. As primeiras delas consistem em “discursos”: *Discours sur les sciences et les arts* (1749), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (*Second Discours*, 1754) – polêmico para época, por afirmar a cultura e a sociedade como formas de escravidão humana, posteriormente escreve o romance epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) com uma linguagem que evoca a paixão, contradizendo os princípios de galanteria do Classicismo, e o *Contrat Social* e *Émile* em 1762 – denunciado e censurado por conter “heresias religiosas”, uma vez que a ideia do *bon sauvage* nega as narrativas do Antigo Testamento, e o conceito de civilização e cultura como necessárias à natureza humana. De acordo com Solnit (2016, p. 41), a ideia de que a simplicidade em paralelo com a natureza é lugar-comum no pensamento atual, mas que na época, foi incendiário, pois

Na teologia cristã, a natureza e a humanidade haviam caído em desgraça depois do Éden; foi a civilização cristã que as redimiu, de modo que a bondade era uma condição cultural e não natural. Essa inversão rousseauiana que insiste em que os homens e a natureza são melhores em seu estado original é, entre outras coisas, um ataque às cidades, aos aristocratas, à tecnologia, à sofisticação e, por vezes à teologia [...]. (SOLNIT, 2016, p. 41)

Após a censura e a expulsão de Paris e de Genebra, vivendo um “complô universal”, Rousseau, em uma tentativa de se justificar, escreve suas *Confessions* que serão apenas publicadas em 1782, após sua morte (1778). Em 1777, aceita o convite de Marquês de Girardin, responsável pelos jardins de *Ermenonville*<sup>73</sup>, e muda-se para sua residência, onde escreve suas *Rêveries* e vive seus últimos dias em uma tentativa de compreender a si mesmo e encontrar paz para sua alma que sofria.

Neste breve percurso sobre a vida de Jean-Jacques percebemos, em sua essência, a necessidade da locomoção como forma de dinamismo de seu próprio pensamento, uma metáfora do “emblema do homem simples.” (SOLNIT, 2016, p. 42)<sup>74</sup>, do “*homo viator*” – “o

<sup>73</sup> Cf. Anexo A.

<sup>74</sup> Solnit (2016, p. 42 *apud* ROUSSEAU, 1964, p. 137) destaca um excerto de *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*: “vagando pelas florestas, sem indústria, sem linguagem, sem domicílio, sem guerra nem vínculos, sem necessidade alguma de seus semelhantes, e do mesmo modo, desejo

homem que caminha – o homem natural [...]” (GROS, 2021, p. 73), em um “exercício de simplicidade e um método de contemplação” (SOLNIT, 2016, p. 44), e, por fim, como fuga, desde a certa altura da juventude, até a maturidade, momento que encarou a vida errante como um suplício pior que a prisão (STAROBINSKI, 2011, p. 326). Na perspectiva de Solnit (2016, p. 39) sobre as fundações da “*história do caminhar*” ocidental, foi Rousseau que lançou as estruturas de um “edifício ideológico dentro do qual o caminhar propriamente dito seria venerado [...]”, como ato de pensar de acordo com os movimentos da paisagem.

Frédéric Gros (2021, p. 66) classifica as *pronemades* rousseauianas de acordo com três grandes experiências ligadas aos momentos de sua biografia: aurora, meio-dia e crepúsculo. A aurora se caracteriza pelas viagens de juventude, desde a primeira fuga dos portões de Genebra<sup>75</sup>, dos dezesseis aos dezenove anos, em busca de fervor e vontade de conhecer a vida (GROS, 2021, p. 67), em *Confessions* no *Livro II*, afirma estes sentimentos a partir da errância de seus passos na natureza:

Desde então não tive outro prazer, outra felicidade, senão a de fazer uma viagem daquelas e nela não via senão a inefável felicidade do passeio no fim da qual, para cúmulo entrevia Madame de Warrens, mas numa distância imensa; pois, voltar a Genebra era coisa em que nunca pensava. Os montes, os prados, os bosques, os regatos, as aldeias se sucediam infinitamente, e sem cessar com novos encantos; aquele bem-aventurado trajeto parecia absorver minha vida inteira. (ROUSSEAU, 2018, p. 100, tradução Wilson Lousada)

Essa época é marcada por um sentimento de grande felicidade por conta de seu primeiro encontro com Madame de Warrens, a ida a pé à Turim, a conversão ao catolicismo, as visitas em marcha à Paris que ressaltam o sentimento de pertencimento social e o retorno pedestre à *maman* em Chambéry. (GROS, 2021, p. 69). Caminhar, naquele momento, ainda não era um ator de purificação como no crepúsculo da vida, mas como uma busca pelo homem primitivo (GROS, 2021, p. 73), ainda não acometido pelas mazelas da cultura e da sociedade.

Dos vinte aos quarenta anos, assegura ser um senhor e que viajará à *caleche* em busca por glória e reconhecimento (GROS, 2021, p. 66) – momento em que escreve suas obras, censuradas e de maior influência filosófica. Após as condenações e fuga de seus delatores,

Ele [Jean-Jacques] se torna, então aquele ancião para quem nada dá mais prazer do que fazer longos passeios para matar os dias. Quando realmente já

---

algum de lhes fazer mal.”, observamos desde esse momento a necessidade de isolamento da sociedade que se agravará pelo estado de complô às vésperas de seus últimos dias.

<sup>75</sup> “[...] o passeio inaugural da existência de Jean-Jacques.” (STAROBINSKI, 2011, p. 492).

não resta nada a fazer nem a crer. Apenas recordar. Caminhar, então, faz recuperar a simplicidade absoluta da presença, além de qualquer esperança, antes de qualquer expectativa. (GROS, 2021, p. 67-68)

Por mais que a idade o sobrepesasse, alguns registros de suas *Confessions* demonstram o papel decisivo do caminhar em seu pensamento. Em 1749 visita o *ainda* amigo Denis Diderot na prisão de Vincennes, caminhando 10 km de Paris ao Castelo por questões de economia (SOLNIT, 2016, p. 40). E é neste momento que Jean-Jacques tem uma “epifania”, a chave de todo seu pensamento filosófico:

Para moderar o passo, pensei em levar um livro comigo. Certo dia, levei a *Mercure de France* e, folheando-a enquanto andava, encontrei por acaso a pergunta proposta pela Academia de Dijon para o prêmio do ano seguinte. **O progresso das artes e das ciências seria responsável por corromper a moral ou aprimorá-la? No instante em que li isso, completei outro universo e me tornei outro homem.** (ROUSSEAU, 1953, p. 327 *apud* SOLNIT, 2016, p. 40, itálicos do autor e grifos nossos)

O sentimento da solidão em Rousseau possui duas faces, a primeira relatada em *Second Discours* (1754) como condição natural humana, um estado ideal, caracterizando a cultura como um estado de decadência (GROS, 2021, p. 72); e no fim de sua vida como refúgio do exílio (SOLNIT, 2016, p. 45). É neste segundo momento de recolhimento que *Les rêveries du promeneur solitaire* são divagadas e escritas em dez caminhadas – cuja décima, datada em 12 de abril de 1778<sup>76</sup>, jamais fora acabada.

Para Starobinski (2011, p. 9-10), a obra rousseauiana, em geral, não separa seu pensamento e sua individualidade, suas teorias e seu destino pessoal, o que é evidente em seus textos. Nesse sentido, ela nos obriga a interpretá-la como “ação imaginária” e seus atos como ações vividas, onde o domínio da vida interior é delimitado pelos conflitos da realidade externa – a ação dos homens rege seus sofrimentos, sendo assim, necessário realizar um exame de consciência que só é possível através do ato de devanear. As *Rêveries* suscitadas no passeio consistem numa sequência de pensamentos nutridos durante o ato de caminhar que estimula a digressão (SOLNIT, 2016, p. 46-47) e a rememoração.

---

<sup>76</sup> Rousseau falece em 12 de julho do mesmo ano, aos 75 anos, e é enterrado em uma ilha, conforme o Anexo 1. Na época, Marquês de Girardin instituiu peregrinação até seu túmulo para os que viessem prestar homenagem (SOLNIT, 2016, p. 49).

A “opção” por uma narrativa poética, um híbrido entre a poesia e o romance, e sobretudo autobiográfica, estruturada em “capítulos”<sup>77</sup> intitulados “*promenades*”, demonstra, além de uma novidade formal, uma particularidade temporal, no sentido que, é característico do gênero *récit poétique* atribuir ao tempo um valor mítico e atemporal<sup>78</sup>, desenvolvendo durante a narração a história de uma experiência e de uma revelação (TADIÉ, 1978, tradução nossa). E é deste tempo que o *Eu* rousseauiano procura na analogia de retornar ao estado de inocência do *bon sauvage*, aquele que está distante dos homens e para que, sem interferências da sociedade, viver em virtude do bem. Além disso, o *promeneur* e o *bon sauvage* compartilham uma característica relevante nesta analogia, “[...] a importância do deslocamento responsável pela felicidade de um e pela substância do outro – duas necessidades complementares do Ser.” (OLIVEIRA, 2012, p. 17, tradução nossa).

A temporalidade em *Rêveries*, está estabilizada em um presente imutável particular, oriundo da própria resignação, uma vez que o *Eu* está seguro de que para além do que passou, nada pior pode lhe ocorrer, já que fora expulso do tempo dos homens, e assim ele se coloca o centro de seu próprio tempo, negando qualquer possibilidade de futuro (STAROBINSKI, 2011, p. 330-331). Essa ideia reforça o que Starobinski (2011, p. 330, itálicos do autor) chamou de “*vontade de presença para si mesmo*” – o que lhe resta são as reminiscências e o proveito do tempo presente por meio de seus devaneios, em uma busca de instantes privilegiados da espera a um possível encontro (TADIÉ, 1978, p. 9)<sup>79</sup>.

Este sujeito, ao mesmo tempo que está excluído do mundo dos homens, é o centro de seu próprio universo imaginário e tem o encontro consigo mesmo como única expectativa, posicionando-se em seu universo como se fosse o próprio Deus, aquele que tudo controla, onde “[...] a nulidade da vítima converte-se de súbito em posse da plenitude, o infortúnio torna-se felicidade, a infâmia, glória.” (STAROBINSKI, 2011, p. 330). E é dessa maneira que encontra a “plenitude da identidade”, do qual nenhuma força material terá poder (STAROBINSKI, 2011, p. 331-332). O perseguido não mais foge, ironicamente, como se quase ralhasse de seus algozes, *passa* pelo mais belo idílio possível: a sua interioridade, rumo ao autoconhecimento. Trajeto destinado a poucos no crepúsculo da vida.

---

<sup>77</sup> Solnit (2016) denomina a divisão de *Rêveries* como “ensaios pessoais”, nos limitamos, neste trabalho, a denominá-los como “caminhadas” estruturadas em uma narrativa poética, para que a essência da obra não seja perdida.

<sup>78</sup> Neste caso, no tempo da memória de outros momentos vividos que o preenche em seu presente imutável.

Na sequência, propomo-nos a analisar algumas destas *promenades* selecionadas, à título de compreender o projeto rousseuniano inovador, tanto na forma quanto na exploração do conteúdo de sua própria interioridade regida por este tempo presente imutável e pelo movimento de seus passos, compreendendo a caminhada como fonte criativa de seus devaneios solitários, em uma linguagem íntima, pressupondo a profundidade das expressões românticas que virão em seguida.

#### 4.1 *Première et seconde promenades: errância e devaneio*

*Me voici **donc** seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime.* (ROUSSEAU, 1959, p. 995 grifos nossos)<sup>80</sup>

A primeira caminhada, escrita no outono de 1776, retrata, inicialmente, a finalidade da obra. Desde as primeiras páginas, as *Rêveries* apresentam seu tom “conclusivo”, segundo o narrador, são elas as considerações sobre a própria existência de um indivíduo que se fragmenta e se isola da sociedade para seguir ao encontro com o *Eu*.

Esta noção se dá a partir conjunção “*donc*”<sup>81</sup> que marca no discurso a natureza conclusiva de toda obra (MORETTO, 1986, p. 11). Além deste sentido, a *Première promenade* afirma a solidão e a quebra de elos, uma vez que o narrador-personagem afastado da sociedade por suas obras censuradas, precisa redescobrir sua essência, “*que suis-je moi-même ?*” (ROUSSEAU, 1959, p. 997)<sup>82</sup>, e para isto, parte em busca de si – um percurso humanamente solitário, retratado através de uma “retórica egóica” (CARMINATTI, 2012, p. 30) e que neste caso, terá a natureza como espaço físico a ser percorrido e a interioridade como percurso imaginário-onírico. Moretto (1986, p. 8) faz uma importante constatação em relação ao que denomina “vocabulário” – que fazem parte dessa retórica egóica rousseuniana de *Rêveries* – que, enquanto emprega ainda um vocabulário “clássico” ou em “desuso” como “*dépression*” no sentido de humilhação, por outro lado, em sua face moderna, utiliza neologismos advindos

<sup>80</sup> “Eis-me, portanto, sozinho na terra, tendo apenas a mim mesmo como irmão, próximo, amigo, companhia. O mais sociável e o mais afetuoso dos humanos dela foi proscrito por um acordo unânime.” (ROUSSEAU, 1986, p. 23, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>81</sup> Tradução: “*portanto*”.

<sup>82</sup> “quem sou eu mesmo?” (ROUSSEAU, 1986, p. 23, tradução de Fulvia Moretto).



de outros campos do conhecimento, e sobretudo, termos decisivos para a modernidade como “*romantique*”.

Dessa forma, para retornar a sua essência, é necessário que se faça um “exame de consciência”<sup>83</sup> – uma análise que parte da compreensão sociedade – dos atos de seus algozes – para o entendimento de si: “*C’est une idée par laquelle il faut nécessairement que je passe pour arriver d’eux à moi.*”<sup>84</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 995 grifos nossos), movimentando seus pensamentos através da relação do “não-eu” (a sociedade, o espaço externo demarcado em *eux*) versus o Eu (em *moi*, a interioridade do indivíduo) – em uma analogia de totalidade, onde uma esfera delimita e influencia a ação da outra<sup>85</sup>. Esta ideia se aproxima do que Bachelard (1988, p. 215) definiu como a “dialética do exterior e do interior”, em que as noções de pares opostos (*sim/não, interior/exterior, eu/não-eu, ser/não-ser*) se opõem no plano físico e, sobretudo, como no caso de Rousseau, no metafórico:

**O exterior e o interior formam uma dialética de esartejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide.** Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. [...] **O filósofo, com o interior e o exterior, pensa o ser e o não-ser.** (BACHELARD, 1988, p. 215, itálicos do autor e grifos nossos)

De maneira espiralada<sup>86</sup>, a afirmação da solidão é retomada, descrevendo a indiferença que sente por seus contemporâneos após as humilhações sofridas. Todavia, este sentimento é suprimido pela paz que encontra no exílio, segundo o narrador-personagem. Para ele, tudo está acabado sobre a terra, e por esse motivo sente-se imune tanto ao bem quanto ao mal cometido

<sup>83</sup> Para não comprometer a fluência da leitura deste texto, adicionamos ao corpo a tradução de Moretto (1986) da expressão francesa utilizada por Rousseau “*un coup d’œil sur ma position*” (ROUSSEAU, 1959, p. 995).

<sup>84</sup> “É uma idéia que por que devo necessariamente passar para chegar deles a mim.” (ROUSSEAU, 1986, p. 23, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>85</sup> Conforme a definição dada por Moretto (1992) de “romantismo” e da delimitação da exterioridade na interioridade rousseauniana, segundo Starobinski (2011).

<sup>86</sup> Formalmente Tadié (1978, p. 9) aponta que o desenvolvimento fragmentado da narrativa poética tira a força de utilização de repetição, oriundo do poema, desde palavras até acontecimentos. Neste caso, o narrador de *Rêveries* retoma os acontecimentos que o fazem sentir prazer em reafirmar a solidão de acordo com sua vontade. A narrativa poética encaracolada ou espiralada reflete textualmente a situação metafísica de interiorização e exteriorização do ser, segundo Bachelard (1988), pois o sujeito “Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, **discurso**, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. [...] **E que espiral é o ser do homem!**” (BACHELARD, 1988, p. 217, grifos nossos), isto é, se o homem é geometricamente espiralado, a algum ponto, sempre retorna, aspecto que se reflete na retórica rousseauniana e na estrutura formal da narrativa poética que permite esse tipo de efeito, uma vez que trabalha com tempos míticos e atemporalidades.

pelos homens, isto é, o que está alheio a sua interioridade, o *não-eu* – “*Tout ce qui m’est extérieur m’est étranger désormais.*”<sup>87</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 999)

Neste caso, o que lhe resta é retomar seu exame severo iniciado em *Confessions*<sup>88</sup> – “*Je consacre mes derniers jours à m’étudier moi-même et à préparer d’avance le compte que je ne tarderai pas à rendre de moi.*”<sup>89</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 999). Essa tarefa, com desígnio individual, será realizada através de suas “*promenades journalières*”<sup>90</sup> preenchidas por lembranças que julga serem “encantadoras”, que ainda são possíveis de serem recordadas e que serão fixadas através da escrita, aquelas correm risco de serem esquecidas, e assim, ocupando-se de suas lembranças por meio de devaneios, olvidará seus perseguidores e ocupará seus últimos dias com extrema recompensa de paz e felicidade.

O projeto rousseauiano, inicialmente na *Première promenade*, consiste em um “apêndice” de *Confessions*, de acordo com o próprio narrador (ROUSSEAU, 1986, p. 26), utilizando como “método” para movimentar suas lembranças e pensamentos, a caminhada errante que o perseguira por toda vida. Entretanto, as *Rêveries* não terão sentido confessional, pois esse sujeito nada mais tem a confessar, uma vez que o ritual litúrgico da confissão pressupõe um ouvinte para quem se relata os atos pecaminosos cometidos no passado, e neste caso, este *Eu* não comunica e nem relata, mas devaneia apenas para si sobre ideias “estranhas” que surgem e são registradas em *promenades* no calor da hora – “*Du reste toutes les idées étrangères qui me passent par la tête en me promenant y trouveront également leur place.*”<sup>91</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1000).

Estas caminhadas são concebidas através da ociosidade do corpo e do pensamento, que se movimentam em errância, e sua alma permanece ativa produzindo sentimentos, recusando-os e libertando-se do corpo físico, um “obstáculo”, em prol da interioridade do *Eu* – o espaço do pensamento onde, de fato, o caminhante percorrerá pela errância do devaneio como uma

---

<sup>87</sup> “De agora em diante, tudo que é exterior a mim me é estranho.” (ROUSSEAU, 1986, p. 26, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>88</sup> Escritas na tentativa de justificar o teor de suas ideias.

<sup>89</sup> “Consagro meus últimos dias a estudar-me a mim mesmo e a preparar de antemão as contas que não tardarei a dar a mim mesmo.” (ROUSSEAU, 1986, p. 26, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>90</sup> “[...] caminhadas diárias [...]” (ROUSSEAU, 1986, p. 26, tradução de Fulvia Moretto), um pouco mais a frente afirma que estes escritos serão “[...] *informe journal de mes rêveries* [...]”, “um informe jornal de meus devaneios”, no entanto, as *Rêveries* não são datadas diariamente como um diário íntimo que se apegua a dados do cotidiano, por isto, aproxima-se mais do gênero autobiográfico do que do diário íntimo, conforme Didier (2020, p. 179, tradução nossa). Starobinski (2011, p. 492), a partir da compreensão geral das dez caminhadas, afirma que elas não prestam contas de acontecimentos do dia, de um presente próximo, mas sim de memórias de um passado mais longínquo, embora o “preâmbulo” rousseauiano, na primeira caminhada, almejasse registrar seus pensamentos presentes.

<sup>91</sup> “[...] ideias estranhas que me passam pela cabeça, ao caminhar, nelas encontrarão igualmente seu lugar.” (ROUSSEAU, 1986, p. 27, tradução de Fulvia Moretto).

*promenade rêvée*<sup>92</sup>, conforme apontou Turcot (2007, p. 367 *apud* OLIVEIRA, 2012, p. 16), assegurando ainda que esse aspecto exerce influências certas na gênese do *promeneur* urbano. No entanto, para a autora, Rousseau foge dos limites da cidade, por isso, suas caminhadas são tidas como as de um caminhante que distancia-se de uma prática do espaço em prol do devaneio, da exploração do espaço onírico das emoções e dessa maneira, procedendo em sua escrita “declarações de sonho” através de uma “linguagem sonhadora” (STAROBINSKI, 2011, p. 477-482), que se expressa por meio da consciência de um estado de vigília, em que a palavra não será o devaneio original, mas “o sonho de um sonho”, um devaneio segundo sobreposto ao primeiro que absorve a descontinuidade das experiências vividas, na tentativa de regular o passado, uma espécie de “transmutação”. Esse movimento de justaposição permite que o sujeito deixe a imaginação seguir em errância onírica, criando outras imagens, outros devaneios que de alguma forma não de confortar ou purificar, conforme Starobinski (2011), sua alma no espaço do passeio, fomentado pelo ato de caminhar.

A ideia de uma caminhada devaneada, de caráter onírico-maravilhoso, apresenta-se também na *Seconde promenade* (Inverno de 1776-1777), quando afirma que seus delírios são devaneios cuja matéria são as lembranças, evocadas à maneira de sua imaginação não tão viva como outrora, e por isto, alimenta-se do que há dentro de si – as reminiscências: “[...] *je m’enivre moins du délire de la rêverie ; il y a plus de réminiscence que de création dans ce qu’elle produit désormais [...]*.”<sup>93</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1002). De tal modo, num primeiro momento, seu projeto de descrever o estado habitual de sua alma está aparentemente consolidado, registrando fielmente suas caminhadas solitárias e os devaneios que as preencheram, o único momento em que é possível que esse *Eu* seja ele mesmo, afirmando seu próprio tempo e identidade, conforme ilustrou a ideia de “*vontade de presença para si mesmo*” (STAROBINSKI, 2011).

É este hábito de retornar a si que o purifica dos males sofridos, pois “[...] *la source du vrai bonheur est en nous [...]*” e seus malfeitores permitiram, através do exílio, que gozasse do prazer imenso que as caminhadas lhe oferecem (STAROBINSKI, 2011, p. 330). Através do movimento e do dinamismo do caminhar que o personagem consegue acessar este estado onírico introduzido pela *rêverie*, a “[...] idéia da vagabundagem interior, de abandono, do descanso do pensamento [...]” (MORETTO, 1986, p. 12), como se o pensamento seguisse uma

---

<sup>92</sup> “caminhada sonhada” (tradução nossa).

<sup>93</sup> “[...] inebrio-me menos com o delírio do devaneio, há mais reminiscência do que criação no que ela produz agora [...]” (ROUSSEAU, 1986, p. 31, tradução de Fulvia Moretto).

espécie de uma lógica de errância na interioridade do *promeneur*. Enquanto caminha pelas belezas botânicas, descreve a paisagem numa imagem de paz harmonizada com a transparência da interioridade.

Nesse tempo presente, Jean-Jacques está conformado em relação a sua situação diante da sociedade e tem um projeto estabelecido para realizar seu exame de consciência. Contudo, um acidente ocorrido em outubro de 1776 em *Ménil-Montant* confunde a paz que havia recém encontrado e as descrições oníricas passam a ser factuais quando se lembra da queda em que sofreu, de fato muito brusca, ocasionada pelo atropelamento de um grande cão dinamarquês, que provoca o rumor de sua morte. Ao despertar, encarou a situação como uma permanência no tempo presente – quase um renascimento proporcionado pelo conforto do esquecimento do passado. Posteriormente ao compreender o que realmente havia ocorrido, e incrédulo diante do boato (que em quinze dias chegou aos ouvidos de toda Paris e inclusive da monarquia) e da subscrição para impressão de seus manuscritos guardados em sua casa, pressupõe uma “coleção de escritos fabricados”<sup>94</sup> especialmente para lhe serem atribuídos após sua morte, assustando mais uma vez sua imaginação (ROUSSEAU, 1986, p. 37). Estes fatos infelizes são nomeados como um “*commun complot*” – enquadrando-se como mais uma traição de seus semelhantes.

Diante disto, conclui, ao final da caminhada, que seu sofrimento é obra divina, no entanto, se resignará novamente à Sua vontade, pois em algum momento o mundo retornará à sua ordem – “*Laissons donc faire les hommes et la destinée ; apprenons à souffrir sans murmure ; tout doit à la fin rentrer dans l’ordre, et mon tour viendra tôt ou tard.*” (ROUSSEAU, 1959, p. 1010). Coverley (2013, p. 27) observa esse fato como a “[...] impressão de paranoia que permeia todo o livro [...]” que transforma o ato de caminhar em um mecanismo de fuga desta sociedade, em favor do isolamento na natureza onde é possível manter o controle do ambiente – diferentemente da cidade – justificando, de certa forma, a eleição da paisagem natural e solitária como espaço de fuga.

Se inicialmente seus opróbios eram de origem terrena, agora esse *Eu* os encara com uma face divina. É o próprio Deus, segundo ele, que o condena mesmo sabendo de sua inocência – “*Dieu est juste; il veut que je souffre; et il sait que je suis innocent.*”<sup>95</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1010). Para Jean-Jacques, o sofrimento é ação da justiça Superior e Nela possui plena confiança de que seu momento de redenção irá chegar: “*Voilà le motif de ma confiance, mon cœur et ma*

<sup>94</sup> “*un recueil d’écrits fabriqués [...]*” (ROUSSEAU, 1959, p. 1009).

<sup>95</sup> “Deus é justo; quer que eu sofra; e ele sabe que sou inocente.” (ROUSSEAU, 1986, p. 38, tradução de Fulvia Moretto).

*raison me crient qu'elle ne me trompera pas.*"<sup>96</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1010), ele não se revolta contra Deus, contudo encara a atribulação com melancolia. É este sentimento<sup>97</sup> que garantirá o tom das demais *promenades* mais resilientes em busca da purificação, através do espaço do passeio (STAROBINSKI, 2011), cada vez mais distante dos homens e afirmando a solidão, aprofundando-se em *soi-même* em reflexões acerca da mentira (*4ème promenade*), sobre a prática do mal (*6ème promenade*) e a natureza de seus contemporâneos, concluindo que ela é regida pelos vícios das paixões retóricas (*8ème promenade*).

Em se tratando de uma narrativa poética, a diegese é espiralada, no sentido que, por mais que altere seu “projeto” de escrita na *2ème promenade*, Rousseau retorna a certos assuntos, principalmente a ideia de complô e à (re)afirmação da felicidade de estar longe dos homens, mesmo que as *promenades* sejam apresentadas de maneira “linear”, seu conteúdo é circular e segue em movimento de errância – não há destino definido, a não ser estar consigo mesmo em seu próprio presente. Além disso, nessas caminhadas resilientes o espaço externo percorrido poucas vezes é determinado através da descrição direta, pois os sentimentos internos são prioridade na obra.

Constatamos também que a *promenade* rousseauniana, com fim de realizar suas atividades botânicas e de examinar a si mesmo, afirmam características preliminares do caminhante moderno: a exaltação da natureza (para o *promeneur romantique*, diferente do *flâneur moderne* que elege a metrópole), a valorização dos sentidos e das sensações, a liberdade da imaginação, a ociosidade (a recusa moral do trabalho), a reafirmação da solidão e o movimento a esmo – a errância dos passos e do pensamento, transformando o devaneio em motivo para gozar da própria existência – de forma em que há momentos que o caminhante os aprecia de tal forma que não vê a caminhada como fuga, mas como um refúgio de paz em sua interioridade, abandonando por alguns instantes a melancolia do exílio.

A comunhão com a natureza é descrita de maneira pictórica em dois momentos, na *5ème promenade* quando rememora os momentos idílicos e de terna felicidade na ilha de *Saint-Pierre* e na *7ème* quando registra os prazeres da ocupação botânica e “entra”, de fato, na paisagem (SOLNIT, 2016, p. 39). O próximo subcapítulo analisa essa relação entre o caminhante e o cenário da natureza que recusa a cidade/sociedade/multidão, e, no entanto, entende a caminhada

---

<sup>96</sup> “Eis o motivo de minha confiança, meu coração e minha mente proclamam que ele não me enganará.” (ROUSSEAU, 1986, p. 38, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>97</sup> A obra de Rousseau como um todo lhe garante a alcunha de precursor da caminhada filosófica e literária, no entanto é a *2ème promenade* que lhe atribui o status de pioneiro na tradição das caminhadas melancólicas, dificilmente superadas por seus seguidores românticos (COVERLEY, 2013, p. 27).

como o espaço imaginário, através do ato de devanear, onde é possível acessar o sentimento de plenitude e felicidade.

#### 4.2 A reconciliação do sujeito pelo devaneio: o espaço natural

O sentido primitivo de *rêver*, um vagar, um vagabundear predominantemente físico, se aplica perfeitamente à atividade rousseuniana. **O autor de *Rêveries-Devaneios* somente devaneia ao caminhar, ao passear, a ponto de introduzir no título de sua obra o *caminhante-promeneur*. Porém, este devaneio não é sempre igual a si mesmo.** Se podemos falar em estilos de Rousseau, podemos falar também em **diferentes tipos de devaneios.** (MORETTO, 1986, p. 12, grifos nossos).

Se nas duas primeiras caminhadas encontramos a resolução da obra, bem como as “diretrizes” do projeto rousseuniano de resignação melancólica, não quer dizer, todavia, como aponta Moretto (1986), que o estilo do autor se mantenha contínuo, Sandras (1995, p. 53) afirma que na *Cinquième promenade*, este se altera progressivamente, uma vez que, “*la prosodie effectue alors de véritables jonctions sonores entre les segments mesures par la cadence qui veut donner la sensation rythmique du mouvement de l’eau.*”<sup>98</sup> (SANDRAS, 1995, p. 53).

Como pontuamos, trata-se de uma narrativa poética autobiográfica, que retoma, de maneira circular através do devaneio, temas que afligem este *Eu* vilipendiado por seus semelhantes. Observamos o complô como fonte de seus pensamentos paranoicos que lhe causam profundo sofrimento, no entanto, ao realizar sua empresa – seu exame de consciência –, Rousseau, em suas vagas pedestres rememora também momentos idílicos com deliciosa nostalgia que lhe trazem felicidade e plenitude, suscitados também pelo devaneio, fruto do ato de caminhar.

Tadié (1978, p. 33) propõe que na narrativa poética o espaço rompa com as categorias clássicas da ficção e torne-se um agente ficcional, atribuindo-lhe outras perspectivas de representação. Para o teórico francês, o espaço está sempre alhures, em outro lugar, representando uma dimensão simbólica (TADIÉ, 1978), e quando a paisagem da natureza é

---

<sup>98</sup> “A prosódia então faz verdadeiras junções sonoras entre os segmentos medidos pela cadência que quer dar a sensação rítmica do movimento da água.” (SANDRAS, 1995, p. 53, tradução nossa).

retratada, para que dure na diegese, é necessário explorá-la através de um itinerário (TADIÉ, 1978, p. 9) e exemplifica a colocação com outros títulos do gênero, como *Sylvie* de Nerval e *Le Paysan de Paris* de Aragon, implicando a caminhada como unidade de sentido dinâmica da narrativa poética. Dessa forma, a eleição da paisagem natural é motivada pela busca da plenitude do sujeito que a considera um templo (TADIÉ, 1978, p. 61) e só nela garantirá a unidade de seu ser. No caso de *Rêveries* o espaço retratado é da interioridade e da memória, nunca será de fato a descrição direta do espaço físico presente, mas de uma reminiscência ou do estado emotivo do *Eu* que convida o leitor a percorrer.

No entanto, a *Cinquième promenade*, a mais célebre das *Rêveries*, é de fato a caminhada em que a linguagem rousseuniana chega mais próxima ao ideal de **descrição pictórica** romântica e de consonância do caminhante com a paisagem natural, pois as belezas externas levam sua interioridade à harmonia de sua alma. Tais delícias naturais serão retratadas de maneira tão representativa para expressão romântica posterior que ecoarão nas obras do romantismo europeu no século XIX, de tal maneira, que segundo Coverley (2013), este devaneio rende a visita do poeta-caminhante inglês Wordsworth à ilha tencionando realizar os mesmos percursos de Rousseau.

Na caminhada datada entre a primavera e o verão de 1777, o narrador descreve os momentos idílicos vividos na ilha de *Saint-Pierre* no centro do lago *Bienne* colocando o *Eu* como “[...] ator e observador, [que] ao mesmo tempo, observa seu próprio esvaziamento e, em seguida, seu tranquilo renascer.” (MORETTO, 1986, p. 12-13). A tradutora da obra, Fulvia Moretto (1986, p. 13), em sua introdução ainda analisa a mistura de tempos verbais utilizados: inicialmente o narrador revela-se ao leitor através do uso do pretérito perfeito (o *passé composé* e o *passé simple*) situando o teor de sua interioridade, posteriormente, quando inicia a descrição pictórica do espaço, utiliza o presente do indicativo (como se quisesse reviver aquele momento no presente e as delícias que aquele ambiente lhe proporcionava), quando narra sua vida na Ilha, utiliza o imperfeito, como forma de eternizar seus sentimentos de plenitude (uma ação eternizada no passado)<sup>99</sup>, por fim, ao meditar sobre os sentimentos suscitados por tais memórias, utiliza o presente do indicativo novamente, refletindo sobre a felicidade que lá encontrara – fechando o ciclo de três momentos narrativos: descrição, narração e meditação.

---

<sup>99</sup> Oliveira (2012, p. 30, tradução nossa) demonstra que o *imparfait* “[...] é uma forma verbal mais plástica e mais propícia para as descrições de imagens mais sólidas na literatura, ela pinta quadros textuais.” Tadié (1978, p. 49-50, tradução nossa) também explora esta questão quando analisa o uso do imperfeito como um “sinal linguístico da descrição” nas narrativas poéticas.

*Saint-Pierre* é, para o narrador, o local ideal para o homem “[...] *qui aime à se circonscrire* [...]”<sup>100</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1040) no sentido de fixar-se, marcar limites espaciais para sua existência, embora, segundo ele, tal destino tenha se realizado como lei em sua vida e de forma não deliberada. Este “espaço” (num sentido físico e geográfico) “[...] surge então para o poeta como o sujeito do verbo desdobrar-se, do verbo crescer.” (BACHELARD, 1988, p. 206), isto é, possui função criadora na narrativa e na intimidade do poeta, pois espaço íntimo e exterior estão em uma dialética de estímulos (BACHELARD, 1988, p. 205).<sup>101</sup>

Nesse sentido, as margens do lago *Bienne* são descritas como “[...] *sauvages et romantiques* [...]”<sup>102</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1040), de forma romanesca e pitoresca (MORETTO, 1986, p. 71), uma vez que, por estar cada vez mais distante do centro urbano e da ação das grandes multidões, a paisagem é, de fato, mais natural. Nesse sentido, suas margens são menos cômodas às carruagens, e por sua vez, menos interessante aos viajantes, ela é ideal para os “[...] *contemplatifs solitaires qui aiment à s’enivrer à loisir des charmes de la nature, et à se recueillir dans un silence que ne trouble aucun autre bruit que le cri des aigles, le ramage entrecoupé de quelques oiseaux, et le roulement des torrents qui tombent de la montagne.*”<sup>103</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1040). Após a polêmica que chama de “*lapidation de Motiers*”<sup>104</sup>, Jean-Jacques vive o tempo mais feliz de sua vida, que bastar-lhe-ia por toda sua existência, recusando o desejo de outro estado senão aquele. Este tempo foi consagrado pela ociosidade, pela solidão e pela natureza.

O isolamento em *Saint-Pierre* incitava o anseio de se enlaçar a si mesmo, “[...] *je m’étais enlacé de moi-même* [...]”<sup>105</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1041), um indício de um exame de consciência após as primeiras atribulações sofridas. A ociosidade e o prazer em percorrer aquele espaço eram tão urgentes, que afirma não possuir sequer uma escrivainha, assegurando tomar

<sup>100</sup> “[...] que gosta de se circunscrever [...]” (ROUSSEAU, 1986, p. 71, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>101</sup> Bachelard (1988, p. 207) afirma que “Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões [o espaço da intimidade e o espaço do mundo] se tocam e se confundem.” E exemplifica com a noção de “solidão ilimitada” presentes nas cartas de Rilke, que nesse caso, relaciona-se com a situação do Eu rousseauiano vilipendiado por seus iguais e totalmente isolado, e assim, passa a “confundir” o espaço do eu e da natureza, felizmente, num belíssimo idílio na *5ème promenade*.

<sup>102</sup> “[...] selvagens e românticas [...]” (ROUSSEAU, 1986, p. 71, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>103</sup> “[...] contemplativos solitários que gostam de se inebriar à vontade com os encantos da natureza e de recolher-se num silêncio apenas perturbados pelo grito das águias, perlo gorjeio entrecortado de alguns pássaros e o rumor das torrentes que caem da montanha.” (ROUSSEAU, 1986, p. 71, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>104</sup> Após a queima pública de *Émile* em Genebra, em 1762, muda-se para Motiers, nos anos seguintes sofre diversas perseguições por suas obras, envolve-se na polêmica com Voltaire, é expulso da Suíça e em 1765, a “lapidação” ocorre quando a população apedreja sua casa e é forçado a deixar Motiers a caminho de Saint-Pierre, onde vive durante dois meses com sua esposa Thérèse Levasseur.

<sup>105</sup> “[...] me enlaçava a mim mesmo” (ROUSSEAU, 1986, p. 72, tradução de Fulvia Moretto) em nota de rodapé da tradutora: “Como se fosse prisioneiro de si mesmo.” (ROUSSEAU, 1986, p. 72).



emprestado o escritório do Recebedor apenas para responder sua correspondência mais urgente. A recusa de um gabinete, a fixar-se para escrever, ocorre em prol do movimento que a caminhada propõe ao pensamento, presente em toda sua biografia.

Gros (2021, p. 66) afirma que Rousseau não consegue criar, senão caminhando, e que a visão de uma escrivaninha com uma cadeira é uma visão completamente desalentadora: “Só faço alguma coisa ao passear, o campo é meu gabinete; o aspecto de uma mesa, do papel e dos livros causam-me tédio, o aparato do trabalho desencoraja-me, se sento para escrever, nada encontro, e a necessidade de ter espírito me retira dali.” (ROUSSEAU, 2006, fragmento 35, *apud* GROS, 2021, p. 66). Em lugar de um escritório cheio de papeis, preenchia seus aposentos com flores e feno, e é neste momento que vive seu primeiro “*ferveur de botanique*”<sup>106</sup> como distração, atividade que será explorada com mais profundidade no sétimo passeio.

A descrição mais romanesca se faz quando Rousseau rememora a impossibilidade de navegar pelas margens do lago, percorrendo a ilha a pé, “herborizando-a”, catalogando suas belezas em sua memória, misturando-as as suas emoções num estado de felicidade fugidio:

*Quand le soir approchait je descendais des cimes de l'île et j'allais volontiers m'asseoir au bord du lac, sur la grève, dans quelque asile caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon âme toute autre agitation la plongeaient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenait souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi et suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. (ROUSSEAU, 1959, p. 1041)<sup>107</sup>*

A natureza, para Rousseau, possui o sentido de imensidão, enquanto “categoria de imaginação poética” (BACHELARD, 1988) da intimidade, porque é apreendida pelo indivíduo, um Eu que a imagina a partir de suas experiências individuais. A ideia de imensidão, portanto, é universal e, ao mesmo tempo, íntima, pois cada sujeito compreende o conceito desta “categoria da imaginação poética”, mas imagetivamente (e poeticamente, neste caso), cada

<sup>106</sup> “fervor botânico” (Tradução nossa).

<sup>107</sup> “Quando a noite se aproximava, eu descia dos cumes da Ilha e ia, de bom grado, sentar-me à beira do lago, sobre a praia, em algum refúgio escondido; lá, o ruído das vagas e a agitação da água fixando meus sentidos e expulsando de minha alma qualquer outra agitação, a mergulhavam num devaneio delicioso em que a noite me surpreendia muitas vezes sem que o tivesse percebido. O fluxo e o refluxo dessa água, seu ruído contínuo mas crescente por intervalos, atingindo sem repouso meus ouvidos e meus olhos, supriam os movimentos internos que o devaneio extinguiu em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer minha existência, sem o trabalho de pensar.” (ROUSSEAU, 1986, p. 75, tradução de Fulvia Moretto)

indivíduo recria seu próprio vasto mundo<sup>108</sup> e é esta experiência pessoal que o Eu rousseauiano nos propõe ao narrar sobre *Saint-Pierre* nessa *promenade*. A partir deste idílio, os espaços que Bachelard (1988) categorizou como “do mundo” e “íntimo” são a síntese poética da contemplação individual, mas mais do que isso, finalmente, da plenitude desse sujeito.

Desta forma, no texto rousseauiano, o percurso é descrito de modo que, os pontos naturais da paisagem percebidos através dos sentidos são situados na narrativa para que este *Eu* encontre, dentro de si, o caminho para paz, para felicidade, mesmo que temporária, como concluirá posteriormente. De modo comparativo, da mesma maneira que os beneditinos citados por Ingold (2013), o caminhante solitário de Rousseau aproxima a atividade física de caminhar, da atividade mental de rememorar e reviver por dos devaneios que extinguem todo o tormento do mundo externo e caótico presentes na interioridade do sujeito. Esse efeito é obtido pelo ato de caminhar e de observar a natureza, dessa forma, este *Eu* está condicionado pelas belezas a sua volta, atingindo a consonância do *Eu* e o não-eu, interioridade somada à exterioridade, o homem e seu templo (TADIÉ, 1978). O idílico pictórico construído pelos devaneios rousseauianos em *Nouvelle Héloïse*, segundo Sandras (1995) e isso se aplica à *Rêveries* em nossa perspectiva, se aproxima da ideia de “*peits tableaux*” ou “*stampes*”, propondo uma concepção de poesia a partir de uma experiência subjetiva (SANDRAS, 1995, p. 51, tradução nossa).

Enfim, após suscitar lembranças sobre momentos felizes fugazes que viveu, algo que não era uma constante em sua vida, o *Eu* medita sobre o real conceito de “felicidade” advertindo que “*Ces courts momens de délire et de passion, quelque vifs qu'ils puissent être ne sont cependant, et par leur vivacité même (b), que des points bien clairsemés dans la ligne de la vie.*”<sup>109</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1046) são raros demais para constituir um sentimento de felicidade plena, que para ele consiste na simplicidade e na permanência constante reafirmando a “*vontade de presença*” (STAROBINSKI, 2011, itálicos nossos), pois não existe felicidade eterna, e por isto, um momento fugidio, que posteriormente há de deixar o coração inquieto, não deve ser considerada como tal. Portanto, o homem deve gozar sempre do presente em que

---

<sup>108</sup> Essa interpretação advém das leituras de Bachelard (1988) sobre o conceito imagético de “planície” – enquanto “imensidão” – e das nuances que o devaneio sobre ele suscita: “Entre esses dois pólos da dominação e da dispersão, **quantas nuances encontraríamos se nos déssemos conta do humor do sonhador, das estações e do vento! E sempre encontraríamos nuances entre os sonhadores que a planície apazigua e os que a planície inquieta, nuances tanto mais interessantes de estudar na medida em que a planície é com frequência considerada como um mundo simplificado.**” (BACHELARD, 1988, p. 208, grifos nossos).

<sup>109</sup> “Esses curtos momentos de delírio e de paixão, por mais vivos que possam ser, não são, todavia, e isso pela sua própria intensidade, senão momentos bem escassos na linha da vida.” (ROUSSEAU, 1986, p. 75, tradução de Fulvia Moretto)

vive, sem precisar retornar ao passado ou avançar para o futuro, sem viver no tempo dos homens, sem provocações ou alegrias. Este estado de alma Rousseau descreve que o atingiu pelas caminhadas devaneadas na ilha, por meio dos devaneios solitários:

*Tel est l'état où je me suis trouvé souvent(d) à l'isle de St Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs, au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier. (ROUSSEAU, 1959, p. 1046)<sup>110</sup>*

De tal modo, nada exterior é capaz de destruir esse estado atingido, “[...] *sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu.*”, de tal forma que chega à “plenitude da identidade” descrita por Starobinski (2011) através destes sentimentos:

*Le sentiment de l'existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce à qui saurait écarter de soi toutes les impressions sensuelles et terrestres qui viennent sans cesse nous en distraire et en troubler ici-bas la douceur. (ROUSSEAU, 1959, p. 1046-1047)<sup>111</sup>*

Os homens, convencidos pelas paixões mundanas, não veriam nestas emoções a plenitude que um infeliz apartado da sociedade pôde encontrar e dele, essa felicidade, jamais poderiam tomar. Os devaneios que Rousseau descreve, pressupõem um movimento, “*Sans mouvement la vie n'est qu'une léthargie.*”<sup>112</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1047), que não deve ser demasiado forte ou próximo e nem próximo ao repouso, para não os destruir – dessa maneira, é possível compreender porque elege o caminhar errante: não é fugaz, mas também não é repouso, do mesmo modo, o silêncio absoluto da mente que leva à tristeza (equivalente à falta de movimento), por isso é necessário avivar a imaginação, devanear, quebrar o silêncio da mente com leveza dos bons pensamentos.

<sup>110</sup> “Tal foi o estado em que me encontrei muitas vezes na Ilha de St. Pierre, em meus devaneios solitários, seja deitado em meu barco, que deixava vagar a sabor da água, seja deitado sobre as margens do lago agitado, seja em um outro lugar, à margem de um belo rio ou de um regato a murmurar sobre o cascalho.” (ROUSSEAU, 1986, p. 76, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>111</sup> “O sentimento da existência, despojado de qualquer outro apego é por si mesmo um sentimento precioso de contentamento e de paz, que sozinho bastaria para tornar esta existência cara e doce a quem soubesse afastar de si todas as impressões sensuais e terrenas que vêm continuamente nos afastar dela e perturbar, na terra, sua suavidade.” (ROUSSEAU, 1986, p. 76, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>112</sup> “Sem movimento, a vida é apenas letargia.” (ROUSSEAU, 1986, p. 77, tradução de Fulvia Moretto).

Mesmo que não haja movimento externo, no caso do cárcere da Bastilha descrito pelo narrador, ele pode existir internamente – um caminhar na interioridade e nas emoções –, ao lembrar-se de si mesmo como meditação: “*Cette espèce de rêverie peut se goûter partout où l’on peut être tranquille, et j’ai souvent pensé qu’à la Bastille, et même dans un cachot où nul objet n’eût frappé ma vue, j’aurais encore pu rêver agréablement.*”<sup>113</sup> (ROUSSEAU, 1959, p. 1048), essa seria a maior derrota para os homens que tentaram destruí-lo: a paz que encontra dentro de seu próprio ser. Contudo, mesmo podendo refugiar-se na paz do devaneio, este *Eu* conclui que, para ele, devanear era muito mais pleno de felicidade quando o fazia em sua amada ilha – circunscrita, relegada de belas imagens naturais e separada do resto do mundo.

A botânica tida como atividade de distração na *7ème promenade* também contribuiu em matéria para seus devaneios ociosos, mesmo que de forma menos idílica e romanesca que no quinto passeio, todavia, mantém o ritmo de leveza das imagens naturais. Em outros momentos de sua vida, Jean-Jacques afirma que já havia se interessado pelo tema de herborização, contudo, a vida sedentária em Paris o afastou deste ofício, retomando-o na velhice sem finalidade específica a não ser distrair-se em meio a dezenas de espécies do reino vegetal, o divertimento que lhe causam assegura que não cultivará maus sentimentos em seu coração, sendo feliz, apesar de seus seguidores (ROUSSEAU, 1986, p. 92).

A distração e o devaneio tornam qualquer outra atividade insípida, por isso condena o utilitarismo botânico que só se interessa na busca por plantas medicinais, com um olhar indiferente, sem contemplação e adoração do templo natural. Por isto, cita a figura de Teofrasto como o “[...] único botânico da antiguidade [...]” (ROUSSEAU, 1986, p. 94) e filósofo peripatético, afirmando a figura do botânico e do pensador como um caminhante-viajante que necessita do movimento para catalogar belezas. Dessa forma, na concepção rousseuniana, a natureza é digna de uma perscrutação espetacular, utilizando os sentidos e gozando das sensações que eles lhe causam, este *Eu* se harmoniza a partir deste espetáculo, traduzindo-o, novamente, em uma “linguagem sonhadora” (STAROBINSKI, 2011) e “romanesca” (MORETTO, 1986) descrevendo do seguinte trecho um “encadeamento de imagens” (OLIVEIRA, 2012, p. 34, tradução nossa) naturais:

*Dans cet état, un instinct qui m’est naturel me faisant fuir toute idée attristante imposa silence à mon imagination, et fixant mon attention sur les objets qui*

---

<sup>113</sup> “Essa espécie de devaneio pode ser apreciada onde quer que se possa estar tranqüilo e pensei muitas vezes que na Bastilha e mesmo numa masmorra, onde nenhum objeto viesse chocar minha vista, teria ainda podido sonhar agradavelmente.” (ROUSSEAU, 1986, p. 77, tradução de Fulvia Moretto).

*m'environnaient me fit pour la première fois détailler le spectacle de la nature, que je n'avais guère contemplé jusqu'alors qu'en masse et dans son ensemble. [...] Les arbres, les arbrisseaux, les plantes sont la parure et le vêtement de la terre. Rien n'est si triste que l'aspect d'une campagne nue et pelée qui n'étale aux yeux que des pierres, du limon et des sables. Mais vivifiée par la nature et revêtue de sa robe de noces au milieu du cours des eaux et du chant des oiseaux, la terre offre à l'homme dans l'harmonie des trois règnes un spectacle plein de vie, d'intérêt et de charme, le seul spectacle au monde dont ses yeux et son cœur ne se lassent jamais. (ROUSSEAU, 1959, p. 1062)<sup>114</sup>*

Na natureza, o *promeneur* liberta-se do corpo físico e social, em prol da errância do pensamento, refugiando-se na “*mère commune*”<sup>115</sup> fundindo-se ao conjunto de seres vegetais que tanto admira, marcando a totalidade do ser. As belezas botânicas purificam suas emoções, afastam os sentimentos do passado, exaltando as sensações que o faz *esquecer-se de si* enquanto homem social, e aproximando-se de seus afetos num encontro consigo:

*Je ne médite, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand je m'oublie moi-même. Je sens des extases, des ravissements inexprimables à me fondre pour ainsi dire dans le système des êtres, à m'identifier avec la nature entière. (ROUSSEAU, 1959, p. 1065-1066, grifos nossos)<sup>116</sup>*

A botânica é uma atividade ociosa e contemplativa de um solitário, realizada sem pretensões utilitárias, em busca de encantamento que suscite a nostalgia, assegurando ao sujeito a segurança de um refúgio e a purificação de um passado de sofrimentos, no ato de herborizar que em Rousseau consiste na caminhada errática dos sentidos e do pensamento consonante com a natureza: o devaneio.

É por essas características, que unem o pensar e o caminhar em errância, que Jean-Jacques consagra toda uma “tradição” de poeta-pedestres ou *promeneurs solitaires* no romantismo, relegados a uma linguagem romanesca, e nas estéticas imaginativas posteriores na literatura francesa – e em *Rêveries* afirmamos a “gênese” do caminhante moderno errante da

---

<sup>114</sup> “Nesse estado, um instinto que me é natural, fazendo-me fugir de toda idéia entristecedora, impôs silêncio à minha imaginação e, fixando minha atenção nos objetos que me rodeavam, me fez, pela primeira vez, ver em seus detalhes o espetáculo da natureza, que até então quase só contemplara como uma massa em seu conjunto. As árvores, os arbustos, as plantas são o enfeite e a vestimenta da terra. Nada é tão triste como o aspecto de um campo nu e sem vegetação, que somente expõe diante dos olhos pedras, limo e areias. Mas, vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias no meio do curso das águas e do canto dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia dos três reinos, um espetáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo de que seus olhos e se coração não se cansam nunca.” (ROUSSEAU, 1986, p. 93, tradução de Fulvia Moretto).

<sup>115</sup> “mãe comum” (tradução nossa), referência à “Mãe Natureza”.

<sup>116</sup> “Nunca medito, nunca sonho mais deliciosamente do que quando me esqueço de mim mesmo. Tenho êxtases, arroubos inexprimíveis **a ponto de me fundir, por assim dizer, no conjunto dos seres, de me identificar com a natureza inteira.**” (ROUSSEAU, 1986, p. 95, tradução de Fulvia Moretto e grifos nossos).

metrópole. Se Benjamin (2019) afirma que o *flâneur* baudelairiano faz “botânica do asfalto”, essa analogia nasce de características em comum: o ocioso solitário que contempla (sem o fascínio romântico diante da paisagem natural) em meio à multidão de pedra, no caso baudelairiano, os tipos modernos que surgem na urbe a partir da pauperização das condições de trabalho, e que através do ato de olhar obsessivo, numa atitude heroica, cataloga e apreende seu tempo – a modernidade do século XIX.

## 5. O ETERNO E O EFÊMERO: OS CAMINHOS DA *MODERNITÉ* ATÉ CHARLES BAUDELAIRE

“A modernidade é uma tradição polêmica  
e que desaloja a tradição imperante,  
qualquer que seja esta;  
porém desaloja-a para um instante após,  
ceder lugar a outra tradição,  
que, por sua vez,  
é outra manifestação  
momentânea da atualidade.

A modernidade nunca é ela mesma:  
é sempre *outra*.”

OCTÁVIO PAZ (1984, p. 18, itálicos do autor).

Os termos “tradição de ruptura” ou “tradição moderna” são um incômodo semântico e lógico para Octávio Paz (1984), uma vez que rompendo com a continuidade do modelo tradicional, o que resta nesse liame – a modernidade – se caracteriza não apenas pela novidade, mas pela imensa gama de possibilidades: a pluralidade e a heterogeneidade de passados e de expressões artísticas do presente e do futuro. Por tradição compreende-se a “[...] transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, idéias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição.” (PAZ, 1984, p. 20), supondo obediência a uma autoridade e fidelidade a uma origem (COMPAGNON, 2010, p. 9).

Já a *modernidade*, em seu devir, é, por sua vez, sempre *outra*, pois nega a tradição imperante, para no momento seguinte, quando se estabelece como modelo, como *tradição*, negar a si mesma em um movimento de ruptura crítica com a continuidade estética (PAZ, 1984, p. 20). Portanto, o conceito de “tradição da modernidade” carrega um sentido de tradição feita de rupturas (COMPAGNON, 2010, p. 9), a “tradição de ruptura” (PAZ, 1984), que é essencialmente contraditória.

Para os homens e mulheres modernos, a percepção do tempo histórico foi alterada com o advento da indústria, da produção em massa, dos meios de transporte de alta velocidade, das insurreições políticas e do liberalismo econômico, assim, a velocidade do desenvolvimento técnico resultou em um sentimento inconciliável e dissonante entre os tempos da interioridade humana que não se adaptam a nova dinâmica social, suscitando uma nostalgia pelo passado e uma tentativa de refugiar-se ou evadir-se no futuro.

Na arte, essa mudança de percepção limou o antagonismo entre *antigo x atual*, pois a modernidade une todos os tempos e todas as tendências em uma só, em seu veio a “Aceleração

é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem em um aqui e um agora.” (PAZ, 1984, p. 23). Foi a partir dessa perspectiva de arquétipo temporal que foi possível tomar um distanciamento histórico e ter a noção, pela primeira vez, de uma “tradição”, para no momento seguinte, negá-la, porque saber-se pertencente a qualquer tradição que seja, significa negá-la (PAZ, 1984, p. 25).

Quando uma consciência mais moderna que o romantismo se anunciou, “[...] o romântico de hoje tornava-se rapidamente o romantismo de ontem e adquiria, ele próprio o aspecto de *clássico*.” (JAUSS, 1996, p. 75, itálicos do autor). Dessa forma, Stendhal, em *Racine et Shakespeare*, em 1823, não opõe a modernidade romântica a nenhum antecedente ou passado, a não ser a si mesma, pois, em seu “manifesto”, o romântico é aquele que se mostra fiel ao mundo atual, e o “romanticismo”<sup>117</sup> consiste na arte de apresentar aos povos, as obras literárias demonstrando seus hábitos e crenças (COMPAGNON, 2010, p. 22). Ora, se o artista romântico é aquele que dialoga e vive em seu tempo presente, essa lógica possibilita dizer que, segundo Stendhal (*apud* COMPAGNON, 2010, p. 22-23), Sófocles e Eurípedes, bem como Racine, foram românticos cada qual em seus tempos históricos. Essa afirmação nada mais nos mostra a estrita dependência dupla da modernidade com a atualidade, mas sobretudo, com a história.

Se a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade da natureza humana, como se sua alma fosse um elemento permanente e seu corpo variável, Baudelaire afirma que Stendhal é o único que se aproxima da verdade quando afirma que “[...] *le Beau n’est que la promesse du bonheur* [...]”<sup>118</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 686), entretanto o prosador “[...] engana-se [...] ao submeter o belo inteiramente ao ideal de felicidade em constante modificação.” (JAUSS, 1996, p. 77), uma vez que sua natureza não pode ser apreendida de maneira exclusiva na atualidade, ou tão-somente nas crenças e nas obras clássicas de determinado povo. É importante situar que a beleza da qual se referia Stendhal, é, segundo Calasso (2012, p. 17), proveniente da “graça” ou do encantamento da figura feminina, de onde, segundo o autor, viria o sentimento de felicidade. Em contrapartida, na concepção baudelairiana, a beleza consiste no “**Belo**”, com “B” maiúsculo, como categoria platônica que se choca com o conceito de “felicidade” quase utópico (CALASSO, 2012, p. 17-18), como um retorno à idade anterior, à idade de ouro clássica, a os tipos de evasão *alhures* do universo de Baudelaire.

<sup>117</sup> Compreendida no sentido de “atualidade” ou “contemporaneidade” de sua época.

<sup>118</sup> “O belo não é se não a promessa de felicidade.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 11, tradução de Teixeira Coelho)



Todavia, em oposição a este pensamento “idealista” de Stendhal<sup>119</sup>, a partir da maneira categórica empreendida por Baudelaire, e ao conceito absoluto de beleza acadêmica, de acordo com o poeta no *Salon de 1859*, a *modernité* identifica-se como a teoria racional e histórica do belo, para demonstrar que a beleza possui, assim como a natureza do homem, uma dupla dimensão e composição: “*Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion.*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 685, grifos nossos)<sup>120</sup>. Felizmente, para Baudelaire (1976, p. 683), por vezes na história alguns “*redresseurs de torts*”<sup>121</sup> aparecem para afirmar que “[...] *que tout n’est pas dans Raphaël, que tout n’est pas dans Racine, que les poetae minores ont du bon, du solide et du délicieux [...]*”<sup>122</sup>, isto é, nem toda noção de belo deve partir unicamente dos modelos da Antiguidade Clássica para que não se deixe cair no desacerto de negligenciar a beleza circunstancial e a pintura de costumes do presente, como as obras do pintor de *croqui* Constantin Guys que o poeta rende elogios e a ciência de uma das faces de sua *modernidade* estética.

Se a noção de belo é constituída da soma de dois elementos, um deles é eterno e o outro relativo, o artista deve ter em mente que ambos não se anulam nessa equação, mas devem seguir lado a lado, pois o passado “[...] *est intéressant non seulement par la beauté qu’ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique.*”<sup>123</sup> e o “prazer” do qual nos deleitamos através da representação do presente “[...] *tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.*”<sup>124</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 684). Nesse sentido, a *modernité* é definida por Baudelaire (1976, p. 694-695) a partir da arte pictórica de Guys em “[...] *dégager de la mode*

<sup>119</sup> É importante ressaltar que, as ideias de Baudelaire ou o “vocabulário romântico” utilizado, principalmente ao se referir a Delacroix, como afirmara Compagnon (2010, p. 24), compartilhado com Stendhal em *Salon de 1846* “[...] *si l’on veut entendre par romantisme l’expression la plus récente et la plus moderne de la beauté.*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 419), altera-se gradativamente e a partir de 1859 quando toma conhecimento da obra de Constantin Guys, esboça seu pensamento estético mais autêntico sobre a *modernité*.

<sup>120</sup> “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou concomitantemente, a época, a moda, a moral, a paixão.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 10, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>121</sup> “justiceiros” (BAUDELAIRE, 1996, p. 7, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>122</sup> “[...] nem tudo está em Rafael nem em Racine que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso [...]” (BAUDELAIRE, 1996, p. 7-8, tradução de Teixeira Coelho).

<sup>123</sup> “[...] é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente com o passado, por seu valor histórico.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 8, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>124</sup> “[...] deve-se não apenas à beleza que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 8, tradução de Teixeira Coelho)

*ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.*"<sup>125</sup> (grifos nossos), de composição dupla e contraditória, uma analogia da “composição” da natureza humana.

Falleiros (2021, p. 37), em um estudo sobre a origem da disciplina estética no pensamento iluminista francês do século XVIII, nos mostra que a ideia de belo antes de Hegel, poderia variar de acordo com as circunstâncias históricas, aproximando-se do que Baudelaire chamará, mais tarde, de *modernidade*. Todavia, a autora contrapõe o sentimento de belo à perspectiva do pensamento idealista kantiano fundamentado no “[...] juízo de gosto, [que] é **universal** porque a beleza é uma ideia da razão, que fundamenta toda e qualquer experiência estética.” (FALLEIROS, 2021, p. 37, grifos nossos), a segunda metade da arte, segundo o pensamento neoplatônico de Baudelaire, o elemento eterno.

Apesar de todo percurso filológico de *modernus* datado no século V com o sentido de “atualidade” compreendido nos estudos de Jauss (1996), o neologismo e a “invenção” da *modernidade*, como se refere Compagnon (2010), ambos são atribuídos a Charles Baudelaire, e carregam dois sentidos ambivalentes para o pensamento estético do poeta (COMPAGNON, 2010, p. 24), pois de um lado manifesta-se o sentimento de *decadência* ligado à modernização dos meios tecnológicos e a ideia positivista de progresso social, a qual ele veemente se opõe e, de outro, a apreensão da fugacidade do belo, em meio a vida moderna, da qual ele aprecia e os utiliza como mote poético.

A modernidade estética baudelairiana, define-se, portanto, pela negação dos “valores” de seu tempo, isto é, os valores burgueses, ela é antiburguesa, pois “[...] denuncia a alienação do artista num mundo filisteu e conformista, onde reina o mau gosto.” e por isso deve aderir ao próprio presente de maneira ambígua, gratuita, não utilitária, ao modo que escandaliza o burguês (COMPAGNON, 2010, p. 24). No *Salon de 1846*<sup>126</sup> Baudelaire aponta o olhar

<sup>125</sup> “[...] tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. [...] A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a **metade** da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24-25, grifos nossos, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>126</sup> Na abertura do *Salon*, na seção de abertura intitulada “*Aux bourgeois*”, o poeta denuncia o caráter utilitarista da arte através da imagem do burguês que não tem tempo e nem os veios para apreciar a arte: « *L'art est un bien infiniment précieux, un breuvage rafraîchissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal. Vous en concevez l'utilité, ô bourgeois, – législateurs, ou commerçants, – quand la septième ou la huitième heure sonnée incline votre tête fatiguée vers les braises du foyer et les oreillers du fauteuil.* » (BAUDELAIRE, 1976, p. 415-416). Tradução: “A arte é um bem infinitamente precioso, uma bebida refrescante e acolhedora, que devolve ao estômago e à mente o equilíbrio natural do ideal. Vocês podem imaginar a utilidade disso, ó burgueses, - legisladores ou comerciantes, - quando a sétima ou oitava hora soar, inclinem suas cabeças cansadas para as brasas da lareira e as orelhas da poltrona.” (Tradução nossa)

utilitarista e mercantilista do burguês para a arte, ora, se a burguesia havia sido a classe revolucionária há algumas décadas e em 1789 proclamara uma “revolução”, naquele momento instaurada no poder e detendo os bens de produção, já havia mostrado sua face reacionária de manutenção do *status quo*, e seus valores deveriam ser colocados em xeque pelo artista moderno descrente de suas instituições – principalmente a noção determinista de progresso histórico refletida nas tendências literárias.

Álvaro Cardoso Gomes (1997, p. 53-58) aponta que a base estética do pensamento de Baudelaire está fundamentada na **imagem visual**, isto é, na **pintura**, por três motivos: o primeiro é que esta é a linguagem que consegue expressar o sensualismo e captar a efemeridade dos interditos, opondo-se ao mimetismo que ele tanto execra na pintura acadêmica; segundo, ela é “marca registrada da modernidade” a partir das exposições de arte e dos *Salons*, onde era possível captar a moda, a característica circunstancial das obras de seu tempo; e, por fim, a terceira razão está ligada à “autopromoção” de seu pensamento, almejando lançar-se no mundo da crítica de arte.

Dessa forma, será por meio das obras e da admiração de dois pintores tão diversos entre si que a modernidade melhor se expressa para Baudelaire, o primeiro deles é Eugène Delacroix (1798-1863), *le chef de l'école moderne* (BAUDELAIRE, 1976, p. 427), cujas considerações e elogios são rendidos nos *Salons de 1846 e de 1859*. As temáticas eleitas por Delacroix contam com um “fundo literário” de mitologias clássicas (em obras como *Dante et Virgile aux Enfers*<sup>127</sup>, citada por Baudelaire), nacionais (*Scènes des massacres de Scio*<sup>128</sup>), e de composições que compreendem a beleza eterna e exótica do Oriente (*Femmes d'Alger*<sup>129</sup>), temas caros ao poeta, e representados de maneira universalista, pois segundo Baudelaire, Delacroix é um artista *universel* que se difere de seus contemporâneos, unindo a “intimidade” em pinturas históricas repletas de grandeza (BAUDELAIRE, 1976, p. 434, tradução nossa).

Além das temáticas que demonstram um ideal de beleza imortal, é o **método** de criação de Delacroix, sobretudo, que faz com que Baudelaire o admire de tal maneira, dado que o pintor parte do princípio de que a arte deve reproduzir o pensamento mais íntimo do artista, junto ao domínio do modelo e destreza dos procedimentos que devem se aliar aos movimentos da imaginação, fonte de criação, como descreve Baudelaire:

---

<sup>127</sup> Cf. Anexo C.

<sup>128</sup> Cf. Anexo D.

<sup>129</sup> Cf. Anexo E.

[...] *le créateur la création ; et de ce principe il en sort un second qui semble le contredire à première vue, – à savoir, qu'il faut être très soigneux des moyens matériels d'exécution. – Il professe une estime fanatique pour la propreté des outils et la préparation des éléments de l'œuvre. – En effet, la peinture étant un art d'un raisonnement profond et qui demande la concurrence immédiate d'une foule de qualités, il est important que la main rencontre, quand elle se met à la besogne, le moins d'obstacles possible, et accomplisse avec une rapidité servile les ordres divins du cerveau : autrement l'idéal s'envole.* (BAUDELAIRE, 1976, p. 433)<sup>130</sup>

E não como cópia direta ou mimética da natureza, a maneira eleita pelos acadêmicos, “[...] *cette doctrine, ennemie de l'art [...]*.” (BAUDELAIRE, 1976, p. 620)<sup>131</sup>, aspecto que ele destaca em Victor Hugo como “[...] *académicien avant que de naître.*”<sup>132</sup>. Apesar de ressaltar a injustiça retórica em comparar os dois artistas, para ele “*M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie [...]*.”<sup>133</sup> empregando os procedimentos poéticos com destreza e quase de maneira calculista; enquanto Delacroix é “[...] *toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, un poète en peinture.*”<sup>134</sup>, concebendo poemas “ingenuamente” e executando-os com a costumeira insolência de seu próprio *gênio* (BAUDELAIRE, 1976, p. 432).

O segundo pintor que é uma referência para o pensamento estético e poético baudelairiano é o pintor de croqui de costumes (*le croquis de mœurs*), já citado, Constantin Guys (1802-1892). É à obra de “C.G.”, respeitando seu anonimato, que Baudelaire dedica as páginas dos *Salons de 1859-60*, publicado com o título de *Le Peintre de la vie moderne*<sup>135</sup> em 1863, elucidando através seus motivos pitorescos o conceito de modernidade. De um gênio de “natureza mista”, o pintor de costumes tem uma “dose de espírito literário”, com o olhar observador de um filósofo ou um *flâneur*, aguçado de tal maneira que sua produção artística renderia justiça a “complementar” a *Comédie Humaine* de Balzac, como foram as obras de Gavarni e Daumier (BAUDELAIRE, 1996, p. 13). A estes pintores não se pode aplicar o *epíteto* daqueles que pintam “[...] coisas eternas ou mais duradouras, coisas heroicas ou religiosas.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 13), como um Delacroix por exemplo, pois a eles resta a

<sup>130</sup> “[...] o criador a criação; e deste princípio surge um segundo que parece contradizê-lo à primeira vista - a saber, que é preciso ter muito cuidado com os meios materiais de execução. Ele professa uma estima fanática pela limpeza das ferramentas e pela preparação dos elementos do trabalho. Com efeito, sendo a pintura uma arte de raciocínio profundo e que exige a competição imediata de uma série de qualidades, é importante que a mão encontre, quando se põe a trabalhar, o menor número de obstáculos possível, e cumpra com rapidez servil as ordens divinas do cérebro: senão o ideal voa.” (Tradução nossa, *Salon de 1846*)

<sup>131</sup> “[...] essa doutrina, inimiga da arte.” (Tradução nossa, *Salon de 1859*).

<sup>132</sup> “Acadêmico antes de nascer.” (Tradução nossa)

<sup>133</sup> “O senhor Victor Hugo se tornou um pintor em poesia.” (Tradução nossa)

<sup>134</sup> “[...] sempre respeitando seu ideal, é muitas vezes, involuntariamente, um poeta na pintura.” (Tradução nossa)

<sup>135</sup> *O pintor da vida moderna* (Tradução nossa).

representação “[...] de la *circonstance* et de tout ce qu’elle suggère d’éternel.”<sup>136</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 687, grifos nossos).

Guys é descrito no ensaio como uma figura “cosmopolita” por seus trabalhos como ilustrador jornalístico de eventos históricos como a Guerra da Criméia (1853-1856) para um jornal inglês, além de outras composições inspiradas nas óperas e balés mostrando-se atento a arte de seu tempo. Esse gênio fez com que Baudelaire o considerasse mais que um *artista*, mas um “homem do mundo” que “[...] *comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages ; artiste, c’est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe.*”<sup>137</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 689), cuja curiosidade é seu ponto de partida.

Gomes (1997, p. 53-58) afirma que Baudelaire possui três “mestres espirituais”, Delacroix na pintura, o compositor germânico Richard Wagner (1813-1893) na música a partir da ópera “*Tannhäuser und der Sängerkrieg aus Wartburg*”<sup>138</sup> e o poeta e contista norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) na literatura. Em 1840, Poe publica o conto *The Man of the Crowd*<sup>139</sup> e, em 1846, *Philosophy of Composition*<sup>140</sup>. Através de alguns registros epistolares, é possível notar que entre 1846 e 1847 o poeta francês se familiariza com os textos do contista norte-americano. Destarte, em *Le Peintre de la vie moderne*, compara o senso de curiosidade de Guys a um “[...] quadro escrito pelo **mais poderoso autor desta época** e que se intitula *L’homme des Foules*” (BAUDELAIRE, 1996, p. 17, itálicos do autor e grifos nossos) em alusão à característica do convalescente personagem-narrador do conto poeano, um traço que destacará no gênio criador de Guys:

*Derrière la vitre d’un café, un convalescent, contemplant la foule avec jouissance, se mêle par la pensée, à toutes les pensées qui s’agitent autour de lui. Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie ; comme il a été sur le point de tout oublier, il se souvient et veut avec ardeur se souvenir de tout. Finalement, il se précipite à travers cette foule à la recherche d’un inconnu dont la*

<sup>136</sup> “[...] é o pintor do **circunstancial** e de tudo o que este sugere de eterno.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 13, grifos nossos, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>137</sup> “[...] compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta com o servo à gleba.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 16, itálicos do autor, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>138</sup> *Tannhäuser e o torneio de trovadores de Wartburg* em português. Sobre essa temática Cf.: “*Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia*” (MORETTO, 1994, p. 35-40) e *Revue européenne, 1er avril 1861; titre : « Richard Wagner » (RE) – Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (BAUDELAIRE, 1976, p. 1460-1469).

<sup>139</sup> *O homem da multidão* (Tradução nossa).

<sup>140</sup> *Filosofia da Composição* (Tradução nossa).

*physionomie entrevue l'a, en un clin d'œil, fasciné. La curiosité est devenue une passion fatale, irrésistible !* (BAUDELAIRE, 1976, p. 689-690)<sup>141</sup>

A convalescência, período caracterizado pela recuperação de uma enfermidade, é para Baudelaire (1996, p. 18), como um retorno à infância, pois o convalescente, tal qual a criança goza do mais alto grau da faculdade de se interessar pelo mundo a sua volta, mesmo pelos elementos mais ordinários, tudo é novidade. Essa faculdade, é a imaginação, “a rainha das faculdades” (*Salon de 1859, III La reine des facultés*), que nas crianças é sublime, uma vez que a percepção pelos sentidos tem cores mais vivas. No entanto, os nervos infantis são fracos comparados aos do “homem de gênio” que são sólidos, junto a uma infância redescoberta sem limites (BAUDELAIRE, 1996, p. 18, tradução de Teixeira Coelho).

Guys é este homem, dominado pelo gênio da infância, ora Baudelaire se pergunta em *Les Paradis artificiels*: “[...] le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants ?”<sup>142</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 498). Para o pintor de *croqui* nenhum aspecto da vida lhe passa despercebido, como um dândi, todavia, a figura dandesca é uma política entediada e o tédio é diametralmente contrário à curiosidade (GOMES, 1997, p. 58-60), assim, o poeta (BAUDELAIRE, 1976, p. 691) “reduz” o pintor, no sentido de delimitar sua definição artística, à condição de “[...] *pur moraliste pittoresque, comme La Bruyère.*”<sup>143</sup> e a multidão do grande centro urbano cosmopolita, da qual ele tomará como esposa, será seu “*domaine*”, seu universo, pois ele é o *parfait flâneur*:

[...] *l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le*

<sup>141</sup> Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (BAUDELAIRE, 1996, p. 17, tradução de Teixeira Coelho).

<sup>142</sup> “[...] é apenas a infância claramente formulada, agora dotada de órgãos viris e poderosos para se expressar?” (BAUDELAIRE, 1975, p. 498, tradução nossa).

<sup>143</sup> “[...] puro moralista pitoresco, como La Bruyère.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20). Jean de La Bruyère (1645-1696), citado por Poe em *The Man of Crowd* como paratexto que antecede a abertura do conto, é responsável pela obra *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688), um conjunto de fragmentos literários com pretensão de apreender o espírito do século XVII. Com finalidade de ilustrar o espírito de sua época, Balzac, na primeira metade do século XIX, mais precisamente no prefácio d'*A comédia humana*, em 1842, se propõe a representar minuciosamente “tipos humanos” para formação de uma “história de costumes” (BALZAC, 1959). Os tipos balzaquianos representam os conflitos das paixões humanas e são unidades essenciais de sua obra. A obsessão de Poe por tais representações difere-se da balzaquiana, numa perspectiva “romântica”, em busca do novo e do excêntrico entre os passantes – aquele que não se enquadra em nenhum dos estratos da multidão, o antissocial, o marginal – o homem da multidão.

*monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir.* (BAUDELAIRE, 1976, p. 691-692)<sup>144</sup>

A partir de 1853, a cidade de Paris convive com a reformas urbanas promovidas por Georges Eugène Haussmann (1809-1891), então *préfet de la Seine*, cuja gestão durou até 1870, e pelo imperador Napoléon III. O *baron* de Haussmann foi responsável pelo que se conhece como as “*transformations de Paris sous le Second Empire*” ou “*les travaux haussmanniens*”<sup>145</sup> que tinham como modelo a capital londrina e um projeto de modernização urbana, reformando e padronizando fachadas, alargando ruas que ainda tinham aspectos quase medievais, tornando-as *boulevards* e a instalação de uma rede de saneamento básico. O *flâneur*, o caminhante-observador encarnado nas obras de Guys e nos poemas urbanos baudelairianos, apreende a mudança do mobiliário urbano em transformação e admirando, com melancolia, a beleza transitória deste mundo de transição entre *le Vieux Paris* e a nova cidade, percebendo uma espantosa harmonia e a moda através de seu “*œil d’aigle*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 693), que poucos homens têm o privilégio em perceber no grande espetáculo vivo da multidão urbana.

Tal qual *o homem da multidão* poeano, *o pintor da vida moderna* será o último a partir de qualquer lugar onde essa harmonia espetacular urbana possa resplandecer e ressoar poesia, como a metáfora do esgrimista apontada por Benjamin (2019), ele luta com seu pincel violenta e ativamente para que as imagens poéticas apreendidas não lhe escapem a memória e renasçam no papel “[...] *naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d’une vie enthousiaste comme l’âme de l’auteur.*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 694)<sup>146</sup>. Essa obra é resultado de uma “*perception enfantine*”<sup>147</sup> e *ingenuamente* mágica, a imaginação – que é análise e síntese (BAUDELAIRE, 1976, p. 620) – junto a faculdade de ver, por essa razão, Guys é o perfeito *flâneur* para Baudelaire, dotado de uma imaginação ativa e olhar atento de águia. O poeta também deve compartilhar das mesmas características de apreensão das circunstâncias em busca da *Modernidade* – “[...] *dégager de la mode ce qu’elle peut contenir*

<sup>144</sup> “[...] o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo, sentir-se em cada onde quer que se encontre; ver o mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>145</sup> “transformações de Paris no Segundo Império” ou “reformas haussmannianas”. (Tradução nossa)

<sup>146</sup> “[...] naturais e, mais que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>147</sup> “percepção infantil.” (Tradução nossa)

*de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire*",<sup>148</sup> e para que essa modernidade se torne "Antiguidade", é necessário extrair dela essa beleza misteriosa, transitória, que a vida humana lhe confere (BAUDELAIRE, 1976, p. 694-695; BAUDELAIRE, 1996, p. 26).

A referência em Delacroix afirma, na poética e na estética baudelairianas, um diálogo com a tradição a partir dos temas universais que lhe são caros, mas também a admiração pelo gênio do artista que, assim como o espírito de Guys, leva em conta a "ingenuidade", genuinamente oposta aos valores academicistas subsidiários da imitação da natureza, demonstrando a autenticidade e a representação de uma realidade que passe pelo filtro do artista-tradutor das correspondências mundanas. E em C.G., o poeta encontra a "marca" da modernidade a partir da representação espetáculo da vida moderna: a multidão urbana e a apreensão de sua beleza fugidia em meio a este espetáculo vivo. Se o belo é de uma composição dupla, Delacroix representa a beleza imortal e a permanência do eterno; e Guys, o circunstancial, a beleza fugidia que é marca registrada da modernidade. Os temas dos dois pintores ressoam na estética baudelairiana, bem como motivo em seus poemas, através de um olhar para o moderno que dialogue com a tradição, de apreensão do eterno no transitório, pois o mundo em sua volta está em ruínas, seja pela descrença nas instituições sociais, ou na ideia de progresso, ou pelos vestígios da metrópole urbana em transformação. Dessa forma, é necessário encontrar outras vias que deem contas das novas paisagens urbanas e da alma deste homem moderno, estilhaçada pela máquina do mundo.

No *Salon de 1859*, na seção *VII Le Paysage*, Baudelaire lamenta a ausência de um "gênero" que representasse as paisagens marinhas que considera um motivo extremamente poético<sup>149</sup>, mas especialmente, outro que desse conta de retratar as "paisagens" das grandes cidades, isto é, da "[...] *collection des grandeurs et des beautés qui résultent d'une puissante agglomération d'hommes et de monuments, le charme profond et compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie.*" (BAUDELAIRE, 1976, p. 666, grifos nossos)<sup>150</sup>, na tentativa de apreender o charme e a beleza efêmera como em *À une passante*, em *Fleurs du mal*, entretanto em uma nova linguagem e forma. Tendo em vista uma nova forma de descrever a modernidade, a partir dessa ambição e do sonho de uma "prosa

<sup>148</sup> "[...] tirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório." (BAUDELAIRE, 1996, p. 24, tradução de Teixeira Coelho)

<sup>149</sup> A imagem marinha está presente em seu emblemático soneto *L'Albatros* e no poema *Le Voyage* em *Fleurs du mal*.

<sup>150</sup> "[...] coleção de grandezas e belezas que resultam de uma aglomeração poderosa de homens e monumentos, o encanto profundo e complicado de uma velha capital e envelhecida nas glórias e tribulações da vida." (Tradução nossa).



poética”, uma vez que a vida urbana exige uma “nova linguagem que deve se adaptar aos novos movimentos líricos da alma”, esses elementos materializar-se-ão na “brevidade” e “unidade de efeito” dos *petits poèmes en prose*, abalizados nos procedimentos de composição poeana d’A *filosofia da composição*.

Entre agosto e setembro de 1862, vinte poemas em prosa são publicados no jornal *La Presse*, junto a eles uma dedicatória endereçada ao poeta e jornalista Arsène Houssaye (1814-1896), estreitando elos com o jornalismo, um traço “institucional” do poema em prosa (SANDRAS, 1995, p. 61, tradução nossa). Embora haja alguma discordância entre a críticos e tradutores da obra (PETRY; VERAS em *Nota dos tradutores apud BAUDELAIRE*, 2018, p. 13), se o texto epistolar deve ser considerado um “prefácio” ou “apêndice” da reunião dos poemas intitulada *Spleen de Paris: petits poèmes en prose* publicado em 1869 postumamente, é evidente que ele enuncia o “projeto” baudelairiano de “[...] *tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 275)<sup>151</sup>, tal qual Aloysius Bertrand realizara em seu *Gaspard de la Nuit*, no entanto, em uma *vie ancienne*. No prefácio ou apêndice, o poeta deixa claro em *Dédicace*, a ambição de criar uma prosa poética e “musical” e que é a partir da paisagem urbana que nasce esse ideal, de um “[...] *désir d’évasion hors les langages connus, un souhait d’inventer une parole inédite où puisse enfin s’exprimer ce que jamais peut-être hommes ne paviendront à exprimer par le moyen des mots : proprement l’ineffable.*”<sup>152</sup> (CLAYTON, 1937 *apud* BERNARD, 1959, p. 12).

Os pré-românticos, como Rousseau, derramaram na prosa um lirismo que abdicava do verso clássico, (BERNARD, 1959, p. 12). Dessa forma, temos em Jean-Jacques outra forma literária flutuante, que no caso de *Rêveries* se formaliza em uma narrativa poética, imbuída de lirismo pessoal que busca por uma linguagem de autocompreensão e resignação, conservando agentes da ficção, especialmente a exploração espacial. No caso dos poemas em prosa baudelairianos, essa nova forma se dará de maneira volitiva, orgânica, breve e gratuita, em busca de organizar o mundo obscuro do poeta, através de uma “linguagem individual”, mais tarde denominada por Rimbaud (BERNARD, 1959, p. 12-13, tradução nossa).

<sup>151</sup> “[...] tentar algo de análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou sobretudo de *uma* vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele aplicara à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresco.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 12-13, tradução de Petry e Veras).

<sup>152</sup> “[...] um desejo de evadir-se das linguagens conhecidas, uma vontade de inventar um novo tipo de discurso em que finalmente expresse o que os homens talvez nunca possam expressar por meio de palavras: inefável, propriamente dito.” (CLAYTON, 1937 *apud* BERNARD, 1959, p. 12, tradução nossa).

No próximo subcapítulo nos propomos a analisar este fenômeno literário na poesia de Baudelaire através da perspectiva do *flâneur* e os temas que são evidenciados pela paisagem urbana e pela *promenade-flânerie* que captura, no poema em prosa, a efemeridade dos entretempos de sua época. O poema em prosa baudelairiano, apesar de não ser subsidiário de um realismo no sentido documental do naturalismo ou da escola socialista, representa um congelamento lírico dos elementos fugidios que compõem a modernidade, num projeto experimental que se une à prosa em uma representação paradoxal da realidade traduzida pelo gênio do artista.

### 5.1 A leveza de uma forma flutuante: a emergência do poema em prosa

« *Un souhait d'inventer une parole inédite...* »<sup>153</sup>  
(CLAYTON, 1937 *apud* BERNARD, 1959, p. 12)

“*Genre protéé*”<sup>154</sup> que nos desconcerta por seu *polimorfismo*, perdido em um domínio espesso e desconhecido, onde os limites não foram claramente definidos, o que por vezes nos faz evocar com nostalgia, os caminhos bem traçados da poesia clássica (BERNARD, 1969, p. 9-10, tradução nossa). Assim, ele carrega o sentido contravertido e múltiplo, marcas perversas da modernidade, em seu próprio nome costura *poema e(m) prosa*. De maneira geral, os teóricos tendem a definir o que “não é” o poema em prosa, no lugar de definições categóricas e limitantes, o que mostra a instabilidade de sua essência enquanto “gênero histórico” – tornando-se um gênero literário de exceção.

Suzanne Bernard (1959, p. 9, tradução nossa), em seu estudo que é referência sobre esta forma, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*<sup>155</sup>, afirma a dificuldade em definir a natureza poética deste fenômeno, que, entre outros, há muito tempo tenta “dobrar” a

---

<sup>153</sup> “Uma vontade de inventar uma nova palavra...” (CLAYTON, 1937 *apud* BERNARD, 1959, p. 12, tradução nossa)

<sup>154</sup> “Gênero proteu” (tradução nossa), proteiforme, polimorfo, aquele que muda de forma constantemente.

<sup>155</sup> *O poema em prosa de Baudelaire até nossos dias* (A tradução é nossa, pois não existem traduções da referida obra teórica em língua portuguesa, dessa forma, por uma questão de acessibilidade e compreensão do texto, todas as citações referentes a essa obra serão traduzidas pela autora nas notas de rodapé deste trabalho).

linguagem perante o litígio de suas novas exigências e colocando em jogo a acuidade da própria noção de poesia. A partir de uma definição clássica de poesia, seus domínios e os da prosa são claramente delimitados, a poesia, de tal modo, é tida como a “arte do verso”, resume-se a uma forma: a versificação. Se assim a determinarmos, a questão do poema “em prosa” é não se pode nem sequer ser colocada em discussão, pois ele é “impossível” por definição, um “monstro não viável” (BERNARD, 1959, p. 10, tradução nossa).

Para Jean Cohen (1978, p. 46), o verso não é a unidade essencial ou distintiva que define o poema, todavia nos adverte para que não caiamos no erro inverso em denunciar sua “inutilidade”, como se fosse um ornamento que entravasse o fluir do livre pensamento poético. Para o autor, “o verso não é um revestimento desnecessário aplicado sobre uma linguagem cujo destino poético se situe em outro nível. A raridade do poema em prosa está aí para prová-lo: apesar de sucessos incontestáveis, **ele constitui uma exceção na nossa literatura.**” (COHEN, 1978, p. 46, grifos nossos) e justifica a existência desse fenômeno literário tão contraditório, em sua própria nomenclatura que nos obrigou, desde o romantismo, a determinar novamente o conceito de poema, afirmando, deste modo, que o verso não é nem indispensável e nem inútil, já que a poetização abrange dois níveis da linguagem: fônico e semântico. No princípio, prosa e poesia se opunham em relação a esses dois níveis, que na poesia se articulam do seguinte modo:

Os caracteres de nível fônico foram codificados e nomeados. **Chama-se “verso” toda forma de linguagem cuja face fônica apresenta estes caracteres.** Por serem imediatamente visíveis e rigorosamente codificados, para o público, constituem ainda hoje o **critério de poesia.** Mas, na realidade, tais traços não são únicos. **Ao nível semântico, há igualmente caracteres específicos, que constituem um segundo recurso poético de linguagem. Estes também foram objeto de uma tentativa de codificação, por parte daquela arte de escrever chamada “retórica”.** No entanto, por razões que seria preciso analisar, o código retórico foi **considerado facultativo, ao passo que o verso permanecia obrigatório.** (COHEN, 1978. p. 12-13, grifos nossos)

A partir dessa relação, o poema em prosa poderia então ser concebido como um “poema semântico” (COHEN, 1978, p. 13), em que as figuras retóricas se bastariam para criar o efeito de beleza, e o estrato fônico seria menos ou quase nada explorado, a exemplos consagrados do fenômeno, o teórico cita *Une saison en Enfer* de Rimbaud e *Les chants de Maldoror* de Lautréamont. O fenômeno contrário, que Cohen (1978, p. 13-14) denomina como “poemas fônicos” não se garantem apenas no efeito sonoro, como no primeiro caso em que as figuras

retóricas se bastam por si sós, pois esses poemas que exploram apenas o estrato fônico são considerados “amadores” e se assemelham ao procedimento de acrescentar rima e metro ao que essencialmente é prosa, ganhando o nome pejorativo de “poesia versificada”, sem ao menos consagrar o ato de versificação. Nesse sentido, uma “poesia integral” ou “poesia simplesmente dita” que articula os dois níveis da linguagem, presente na tradição francesa em *Fleurs du Mal* e *La Légende des siècles* de Hugo, por exemplo, constituem uma terceira categoria de poema “fono-semântico” (COHEN, 1978, p. 13). Em oposição à “prosa integral”, o autor estrutura o seguinte esquema “prático”:

GÊNERO	CARACTERES POÉTICOS	
	FÔNICOS	SEMÂNTICOS
Poema em prosa .....	—	+
Prosa versificada .....	+	—
Poesia integral .....	+	+
Prosa integral .....	—	—

Quadro 1 – Categorização de caracteres poéticos em diferentes gêneros de poema, segundo Cohen (1978, p. 13-14).

Fonte: Cohen (1978, p. 13-14).

Em contrapartida, Vicente (2010, p. 49) afirma que o único “recurso poético vetado” no poema em prosa é o uso do verso, todos os outros são permitidos no plano da expressão e do conteúdo. Para Octávio Paz (2012, p. 74), a prosa é um gênero “tardio”, enquanto a poesia é uma forma natural de expressão humana. A prosa é linha reta e o poema, um círculo ou uma esfera, ou ainda, segundo a analogia de Valéry (*apud* PAZ, 2012, p. 75), enquanto a primeira é caminhada, a segunda é dança. O autor mexicano considera que o ritmo é a unidade essencial do poema em verso, na verdade, ele é o elemento que prefigura a própria linguagem humana e só se manifesta plenamente no poema. Na prosa, ele não é um artifício imprescindível, no entanto, a linguagem tende naturalmente ao ritmo, e apesar de seu caráter contingente, circula na prosa uma “corrente rítmica” tal qual no pensamento quando encontra o conforto da liberdade na divagação, transformando as razões em correspondências e os silogismos em analogias, procedimentos responsáveis pelo fluir de imagens poéticas (PAZ, 2012, p. 74). No

entanto, o prosador resiste em uma luta contra a aparição desta corrente, em busca da clareza conceitual na exposição de suas ideias (PAZ, 2012, p. 74).

Nesse mesmo sentido, conforme constata Pires (2006, p. 35), prosa e poesia não são devem ser consideradas “antípodas”, nem “incomunicáveis” e muito menos o verso deve ser considerado “elemento essencial da poesia”. Retornando a *Poética* aristotélica, o autor nos mostra, a partir da definição do filósofo, que essa percepção não é novidade, é uma noção base nos estudos da poesia ocidental:

**Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta;** a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. (ARISTÓTELES, 1988, p. 28 *apud* PIRES, 2006, p. 35, grifos nossos).

Ora, Aristóteles (*apud* BERNARD, 1959, p. 10 nota de rodapé nº 3, tradução nossa), nega aos historiadores Empédocles e Heródoto o epíteto de “poetas”, por mais que eles tentassem escrever em versos, a natureza de sua obra está ligada ao campo científico, demonstrando que a arte do verso, exclusivamente, não sustenta a poesia em todo seu sentido de “gratuidade” (BERNARD, 1959, p. 10 nota de rodapé nº 3, tradução nossa), aquele que garante ao poema nenhum fim que não seja ele mesmo.

Contudo, afirmar que o ritmo, o “nível fônico”, segundo a metodologia de Cohen (1978), é o núcleo (PAZ, 2012) ou um “elemento essencial da poesia” (PIRES, 2006) não quer dizer que ele seja um “conjunto de metros”, sobretudo porque ambos não são a mesma coisa; Paz (2012, p. 76) nos mostra que enquanto o metro é um conjunto de procedimentos, isoladamente despido de sentido, o ritmo é temporalidade concreta. Sua origem está ligada aos primeiros ritos humanos e, por isso, “os acentos e as pausas são a parte mais antiga e puramente rítmica do metro, estão perto da batida do tambor, da cerimônia ritual e do calcanhar do dançarino que fere a terra. O acento é dança e rito” (PAZ, 2012, p. 79).

As poesias de línguas latinas tentaram fazer do ritmo e da versificação silábica uma “medida fixa”, resultando nas rebeliões contra o metro e o verso (PAZ, 2012). Esses posicionamentos contrários adotaram o verso livre ou a prosa, em uma atitude mais violenta que é típica da modernidade, como nova forma, na tentativa de retornar à linguagem original: o ritmo, em seu sentido mais primitivo que é “[...] chave da analogia ou correspondência

universal [...]” (PAZ, 2012, p. 79-82), isto é, o princípio dos poetas modernos do século XIX como Hugo, Baudelaire e, na década de 1880, com os poetas que se autodenominaram “simbolistas”.

Na Idade Média francesa, conforme pontua Bernard (1959, p. 20, tradução nossa), os versos eram cantados com pausas que se davam unicamente diante da cesura e da rima, desprezando elementos lógicos e emocionais e até mesmo a pontuação gráfica. Mesmo quando separada da música, essa ideia “*numérique*”<sup>156</sup> (BERNARD, 1959, p. 20) persiste, segundo Bernard (1959), através da construção binária do alexandrino e tem uma brusca transformação com a mudança de tom proposta por Racine que admite a cesura irregular.

Para a teórica francesa (BERNARD, 1959, p. 20) “[...] *dès lors, l’histoire du vers français sera celle d’une lente reconquête du son sur le sens, de la phrase sur le mètre [...]*”<sup>157</sup>. É a partir desse processo que a autora coloca como “lento”, que o poema em prosa encontrará possibilidades na poesia francesa. Ora, partir do momento em que os poetas se tornaram “mais versificadores do que poetas” propriamente ditos, ainda no século XVIII, foi necessário encontrar uma forma “mais livre e flexível” para que desse conta dos conteúdos inteligíveis das imagens, expressos em uma “linguagem individual”, e do lirismo moderno, em oposição à “tirania do verso”, dando, assim, as primeiras formas conscientes e volitivas ao que será o poema em prosa, e, destarte, garantindo-lhe estatuto de “gênero” (BERNARD, 1959, p. 11-13, tradução nossa)<sup>158</sup>, na acepção “histórica” popularizada pelo poeta, conforme elucidou Todorov (1980, p. 114)<sup>159</sup>.

Assim, no próximo capítulo percorreremos, através do estudo-base de Bernard (1959), os caminhos que a “prosa poética consciente” da última década do século XVIII trilhou para se materializar em diferentes faces do poema em prosa no século XIX, até o poema urbano de Baudelaire no *Spleen*. Além deste embasamento teórico majoritário neste estudo, nos debruçamos sobre alguns conceitos de Todorov (1981) e Sandras (1998) sobre este fenômeno literário.

---

<sup>156</sup> “quantitativa” (Tradução nossa).

<sup>157</sup> “A partir de então, a história do verso francês será a de uma lenta reconquista do som sobre o sentido, da frase sobre o metro.” (BERNARD, 1959, p. 20, tradução nossa).

<sup>158</sup> “S’il n’est pas sans intérêt de montrer comment dans les lettres, dans les journaux intimes des préromantiques on voit soudre et s’épancher dans la prose les sources secrètes d’un lyrisme qui, délaissant le vers classique trop sclérosé, prendra bientôt forme et corps dans le poème en prose une fois *genre* du poème en prose crée, c’est lui qu’il faut étudier et lui seul.” (BERNARD, 1959, p. 12-13, itálicos da autora).

<sup>159</sup> Utilizamos o conceito de “gênero” em relação ao *poema em prosa* baseado na noção histórica de Todorov (1980, p. 21-22) de que os gêneros literários, de maneira geral, representam “matéria linguística e ideológica circunscrita em uma sociedade” e a manifestação do aparato epistemológico em que uma sociedade se dispõe em determinado período, cujo denominador comum, no campo literário, é a utilização da linguagem.

## 5.2 Da poesia na prosa e da prosa na poesia: os caminhos do poema e(m) prosa

« *La poésie est éternelle, mais les visages  
qu'elle nous tend sont toujours différents.* »<sup>160</sup>

SUZANNE BERNARD (1969, p. 16)

Suzanne Bernard (1959, p. 19, tradução nossa) aponta a contiguidade destes dois domínios distintos que são a “prosa poética” e o “poema em prosa”. Contiguidade, segundo o dicionário Aulete Digital (CONTIGUIDADE, S/A), incide em uma adjacência ou proximidade imediata. Essas duas expressões são consideradas conflitante por um desejo em comum: a emancipação formal, e, para isto, recorrem às novas forças da linguagem (BERNARD, 1959, p. 19).

Embora o tempo da modernidade seja de aceleração (PAZ, 1984), catalisado por novas fontes criadoras e representações *alhures*, é preciso pontuar, conforme nos mostra Bernard (1959, p. 19, tradução nossa), que esse fenômeno poliforme do poema em prosa não “surge” bruscamente nas *Lettres Françaises*. Ainda sob o poderio político conservador do aristocrata *Louis XVI* antes da insurreição burguesa em 1789, alguns “*esprits travaillés*” de maneira mais ou menos consciente, cultivaram terreno um fértil para uma nova forma poética, demonstrando a necessidade de distinguir poesia de versificação e, através de uma outra ideia “fecunda” de que a prosa é suscetível à poesia, foi possível aproximar-se pouco a pouco da poesia em prosa (BERNARD, 1969, p. 20-21, tradução nossa), que ainda não se manifesta de maneira totalmente autônoma como veremos no século XIX.

A história do “gênero” *poema em prosa*, está, como a de todos as outras manifestações literárias, ligada à história geral da civilização (MOREAU, 1959, p. 9, tradução nossa). A recriação das faces da poesia e a disforia contra sua própria forma expressam o posicionamento epistemológico que rege a sociedade do final do século XVIII e XIX em um ímpeto, ou

---

<sup>160</sup> “A poesia é eterna, mas as faces que ela nos apresenta são sempre diferentes.” (BERNARD, 1959, p. 16, tradução nossa).

conforme afirma Moreau (1959, p. 9, tradução nossa), de um sentimento de inquietação pela “procura”, pela novidade e “[...] *non pas seulement la poursuite d’une forme artistique, mais un aspect de la revolte humaine, dans ce qu’elle a de créateur.*”<sup>161</sup> (BERNARD, 1959, p. 434).

A junção de poesia *mais* prosa (poema + prosa), “poema em prosa”, surge no contexto francês ainda no século XVIII, no entanto ainda presa ao sentido de *roman* em virtude de rivalizar-se com a forma versificada e filiando-se à epopeia (SANDRAS, 1995, p. 47-49, tradução nossa). Nesse sentido, uma das primeiras tentativas de revolucionar a forma poética da poesia francesa em oposição aos moldes “tiranos” da versificação, segundo o estudo de Bernard (1959), ocorre por volta desse momento com *Télémaque* de Fénelon (1692).

De acordo com o abade de Bos em carta a Charles Perrault (*apud* BERNARD, 1959, p. 22, tradução nossa), o autor reconhecia no “*roman*”, um dos “exemplos da prosa”, um gênero de poesia, tanto que a obra fora apresentada ao editor como “*une suite du IVe Chant de l’Odyssée*”, uma narração fabulosa em forma de poema heroico, onde desejava conscientemente fundir poesia e prosa (BERNARD, 1959, p. 22), referenciando-se aos grandes nomes do paideuma universal, à *Bíblia Sagrada* e às obras clássicas de Homero e Virgílio. A obra é levada à *Querelle des Anciens et Modernes*, como um “*étendart*” a ser seguido pelo partido dos *Modernes*. Apesar das ideias da *Querelle* terem sido levadas a cabo pelos *Anciens* posteriormente com alguma resistência, a questão da prosa poética e da versificação não é de todo modo resolvida, resultando nos anos seguintes uma poesia em prosa que “emprestava do verso” seus aspectos mais pérfidos; como perífrases, o estilo nobre e clichês empáticos (BERNARD, 1959, p. 23, tradução nossa).

Diante deste cenário, a teórica francesa (BERNARD, 1959) assinala uma outra fonte que agitou tendências para o poema em prosa; trata-se da influência das traduções de prosas poéticas estrangeiras. Essas expressões demonstram, segundo o abade Prévost (*apud* BERNARD, 1959, p. 24, tradução nossa), que a rima não é um fator essencial para poesia, prova disto são as diversas traduções famosas de “Prosa Poética” em língua estrangeira sem, necessariamente, o seu suporte. Assim, o papel das traduções desvencilharam a poesia da necessidade da métrica, destacando a proeminência de outros fatores como “[...] *le choix du sujet, le lyrisme, les images, la structure du poème et ce que Poe appellera « l’unité*

---

<sup>161</sup> “não apenas a busca de uma forma artística, mas um aspecto da revolta humana, naquilo que ela tem de criador.” (BERNARD, 1959, p. 434, tradução nossa).



*d'impression* » sont autant d'éléments capables de provoquer les mystérieux choc poétiques."<sup>162</sup> (BERNARD, 1959, p. 24).

Além do ritmo, fator essencial para o poema, que foi mantido no intercâmbio das línguas a partir das traduções de Turgot e Suard (BERNARD, 1959, p. 26-29), conservando repetições e aliteraões da versão original inglesa, essas obras renderam uma série de traduções pretenciosas que tentavam “imitar” a prosa de Fénelon, contudo, marcam um período importante para a transição de traduções como as de *Ossian* de Van Tieghem, que mais do que a conservação do ritmo, preocupa-se em se opor a estrutura do verso:

*D'une manière générale, la prose des premiers traducteurs d'Ossian présentait le monument le plus important que l'on pût opposer à la forme poétique dont on cherchait, consciemment ou non, à s'affranchir. Par son rythme abrupt, par son style neuf et hardi, par son décousu, elle contraste parfaitement avec la versification polie, l'élégance correcte et soutenue du style, la régularité de la composition [...].* (VAN TIEGHEM *apud* BERNARD, 1959, grifos nossos)<sup>163</sup>

Em *Ossian* é possível observar uma tendência de emancipação formal que se desvencilha dos grilhões do metro, todavia, Bernard (1959, p. 29, tradução nossa) nos mostra que até 1760, havia apenas dois tipos de prosa; a primeira ligada à oratória embasada em Fénelon, que se enriquecia de epítetos, perífrases e de disposições harmoniosas, e a segunda, “puramente” prosa, elevada ao discurso genuinamente racional sem nenhum recurso rítmico, ou *chantant*, a exemplo as obras de Voltaire e Montesquieu.

São autores do pré-romantismo, sobretudo, que tomam a frente da tarefa de emancipar liricamente a linguagem poética no século XVIII, muito embora não tenham sido, de fato, “poetas” (MONGLOND *apud* BERNARD, 1959, p. 30) seja em verso ou em prosa. Com escritores como Rousseau e Diderot, foi possível observar o nascimento de uma “*langage de la passion*”<sup>164</sup> (BERNARD, 1959, p. 30).

<sup>162</sup> “[...] a escolha do tema, o lirismo, as imagens, a estrutura do poema e o que Poe chamará de ‘unidade de impressão’ são todos elementos capazes de provocar misteriosos choques poéticos”. (BERNARD, 1959, p. 24, tradução nossa).

<sup>163</sup> “De uma maneira geral, a prosa dos primeiros tradutores de *Ossian* apresentava o monumento mais importante que se pode opor à forma poética em que se buscava conscientemente ou não, libertar-se. Pelo ritmo abrupto, pelo estilo novo e audacioso, pela desarticulação, **contrasta perfeitamente com a versificação polida, a elegância correta e sustentada do estilo, a regularidade da composição [...]**”. (VAN TIEGHEM *apud* BERNARD, 1959, grifos e tradução nossos)

<sup>164</sup> “linguagem da paixão” (Tradução nossa).

Moretto (1992, p. 18) aponta, como já citamos neste trabalho, que as obras rousseauianas são um grande exemplo do princípio de “totalidade” que eclodirá na estética romântica no século seguinte, pois nos *Discours* e no *Contrat*, nos deparamos com uma linguagem racionalista e em *Confessions* e *Rêveries*, a expressão do *Eu* enquanto individualidade e intimidade. Isso se dá desta forma, uma vez que, o racionalismo de Rousseau é *sui generis*, diferente de seus contemporâneos, a consciência e a ética pertencem à ordem do sentimento (MORETTO, 1992, p. 18). Essa expressão subjetiva do indivíduo reportará à prosa

[...] *un goût nouveau pour le lyrisme personnel ; et cette réintroduction du moi dans la littérature va entraîner l'abandon (relatif) du roman et de l'épopée au profit de genres plus intimes et plus lyriques : la prose va chercher traduire des états d'âme, des rêveries, des méditations, plutôt qu'à raconter des événements fabuleux ou romanesques.* (BERNARD, 1959, p. 30)

A prosa de Rousseau, nesta obra, se organiza como *récit poétique*<sup>165</sup>, porquanto conserva elementos ficcionais bem demarcados (TADIÉ, 1978, tradução nossa), embora elementos considerados “principais” em uma narrativa clássica, não tenham tanta relevância como as personagens, no caso de *Rêveries*, por ser um registro autobiográfico, restringe-se ao narrador.

Entretanto, outros elementos como o espaço – físico da natureza e da interioridade íntima do *Eu* – são explorados e têm funções significativas na diegese, bem como o tempo, que tipicamente em narrativas poéticas é suspenso em uma memória atemporal, quase mítica. Além disso, apesar de seu lirismo de “*prose chantante*” ou “*prose rythmée*”, “[...] *elle tend souvent à affirmer sa qualité de prose [...]*”<sup>166</sup> (BERNARD, 1959, p. 435), as *Rêveries* têm a função de realizar um exame de consciência deste *Eu* isolado, tal qual os *journaux intimes*, que acabam por se estender demasiadamente, distanciando-se de duas das características primordiais do que será o poema em prosa: a brevidade que almeja a unidade de efeito – “[...] não existe um poema longo. Sustento que a frase ‘um poema longo’ é simplesmente categórica contradição nos termos.” (POE, 1987, p. 83); e, além disso, o poema em prosa pressupõe uma “autonomia relativa”, isto é, ele pode ser ele mesmo isoladamente e esse aspecto não se atribui às narrativas

<sup>165</sup> Narrativa poética (tradução nossa).

<sup>166</sup> “[...] ela [a prosa ritmada] tende com frequência a afirmar sua qualidade de prosa.” (BERNARD, 1959, p. 435, tradução nossa).

ou às prosas poéticas, onde se depende da progressão temática ou diegética (SANDRAS, 1995, p. 43).<sup>167</sup>

Levando em conta os aspectos da prosa poética, nesse momento, o romance epistolar retorna com vigor. Bernard (1959, p. 31) assinala a importância da obra *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau e, em língua alemã, as cartas de Werther (1774), em *Os sofrimentos do jovem Werther*<sup>168</sup>, de Goethe, que são “[...] *souvent brèves, bien cadencées, forment même parfois des sortes couplets.*”<sup>169</sup>. Em língua francesa, esse mesmo movimento lírico-epistolar é encabeçado, além de Rousseau, por Sénancour (1770-1846) a partir das “*lettres du pseudo Obermman*” (1804), que Bernard (1959, p. 31-32, tradução nossa) denomina como uma reação vigorosa contra os clichês de estilo pseudoclássicos, fundindo na prosa sensações e sentimentos, em um estilo “*symboliste*” que explora a sugestão e a musicalidade na prosa que, no entanto, ainda não havia encontrado uma maneira formal de fluir organicamente, isto é, de maneira organizada dentro do universo fechado de um poema, com a autonomia do poema em prosa.

Sébastien Mercier (1740-1814) tem o mérito de ser mencionado como um dos “precursores da história do poema em prosa” (BERNARD, 1959, p. 33, tradução nossa), a partir dos modelos de “*visions*” apocalípticas que orientou a prosa poética a seguir os rumos de um “tom fantástico” (BERNARD, 1959, p. 33, tradução nossa), preparando terreno para o poema-iluminação de Rimbaud e da alquimia lírica da modernidade e, de certa forma, referenciou poetas do romantismo como Nodier e Hugo.

Apesar disso, nesse momento a grande notoriedade poética ainda está voltada ao extenso poema épico de Fénelon, considerado difuso e “*ennuyeux à la mort*”<sup>170</sup> (BARTHÉMY; MME. DU DEFFAND *apud* BERNARD, 1959, p. 34). De tal modo que, além da oposição ao verso, a questão de uma prosa breve foi colocada em jogo, Bernard (1959, p. 34, tradução nossa) aponta que, muito provavelmente, esse movimento se deu a partir do sucesso de fragmentos de *Ossian* publicados nas grandes revistas literárias que nada mais eram traduções ou *imitações*, o

<sup>167</sup> Sandras (1995, p. 22) aponta que a origem do “poema em prosa” é indissociável da “prosa poética”: “*La prose poétique utilise essentiellement les ressources rythmiques et prosodiques de la langue, celles que le poème versifié met traditionnellement en œuvre. Elle constitue donc une qualité d’écriture, perceptible dans des genres divers (romans, autobiographies), en continu ou dans passages. Le poème en prose, lui, ne se définit pas par la qualité de son écriture, mais comme composition autonome.*” (SANDRAS, 1995, p. 22). No entanto, as duas expressões se separam no quesito da autonomia, acima de todos os outros.

<sup>168</sup> Título original em língua alemã: *Die Leiden des jungen Werthers*.

<sup>169</sup> “[...] muitas vezes breves, bem ritmados, às vezes até formam dísticos.” (BERNARD, 1959, p. 31, tradução nossa).

<sup>170</sup> “entediante até a morte” (BARTHÉMY; MME. DU DEFFAND *apud* BERNARD, 1959, p. 34, tradução nossa).

que não deixa de ser significativo para trajetória do fenômeno, como observamos nas primeiras traduções de língua inglesa.

Em todo caso, por seu caráter de *imitação*, elas são denominadas como “*pseudo-traductions*” (BERNARD, 1959), e se enquadram como uma das primeiras tentativas “válidas” de poema em prosa. Essas expressões almejavam “*liberer le langage poétique*”<sup>171</sup> (BERNARD, 1959, p. 34), abrindo-lhe caminho para variedade linguística e a inserção do pitoresco, em busca de expressões exóticas e insólitas que dessem conta da ousadia do conteúdo traduzido, tudo isto somado à originalidade rítmica (BERNARD, 1959, p. 34-35, tradução nossa). Esse percurso, naturalmente, relegado ao ritmo, empresta do metro a forma estrófica, o raciocínio destes poetas foi de adotar essa solução, como “evidente”, no entanto, Bernard (1959, p. 35) aponta que bastaria substituir “*traduction*” por “*imitation*” e “[...] *d’adopter la disposition en strophes, avec les symétries, les retours, les refrains qui subsistent d’un poème une foi traduit et lui conservant son unité structurale.*”<sup>172</sup>, que para a teórica, conduziria aos caminhos de Bertrand em *Gaspard de la nuit*.

No entanto, os “*hymnes*”<sup>173</sup> ganham a cena poética, mesmo que, por um momento, reafirmem repetições ao fim de cada estrofe como um *leitmotiv* (BERNARD, 1959) de caráter estrutural e de organização e unidade fechada do poema. Embora essa expressão tenha sido um passo importante na libertação da linguagem dos grilhões metro, os hinos possuem uma forte ligação com um passado livresco e bíblico para se garantir enquanto gênero, reverberando uma lembrança de Fénelon e *Ossian* e suas canções indígenas (BERNARD, 1959, p. 36). Ora, se os hinos, com todas as características expostas, não se asseguraram como “gênero” em prosa, qual a contribuição para o poema em prosa? Ele se garante em relação à unidade de estrutura, que será o molde para as baladas de Chateaubriand e depois para Bertrand. Bernard (1959, p. 36-37) ilustra essa relação a partir da contribuição do poeta Évariste Parry (1753-1814), que utiliza os recursos do refrão, emprestados da canção popular, no lugar do hino épico e grandiloquente, introduzindo a canção em versos e refrões.

Em nossa *brevíssima* tentativa de revisitar o panorama histórico realizado por Suzanne Bernard (1959) em seu célebre estudo sobre o poema em prosa na literatura francesa, dos antecedentes do romantismo às primeiras expressões de prosa poética na modernidade, deparamo-nos com a ausência de dois precedentes que “impediram” sua manifestação concreta

<sup>171</sup> “libertar a linguagem poética” (BERNARD, 1959, p. 34, tradução nossa).

<sup>172</sup> “adotar o arranjo em estrofes, com as simetrias, os retornos, os refrões que permanecem de um poema traduzido e preservando sua unidade estrutural.” (BERNARD, 1959, p. 35, tradução nossa).

<sup>173</sup> “Hinos” (tradução nossa).

a partir dessas tendências: a **brevidade**, advinda da narrativa breve, como o conto, e a **unidade orgânica**. Esses dois aspectos são levados em conta devido ao “princípio duplo” da própria forma. Bernard (1959, p. 14-15, tradução nossa) aponta que em um dos polos da essência desse fenômeno há uma tendência destrutiva e anárquica que almeja empregar a prosa, e de outro, uma tendência construtiva e artística que corresponde à organização universal do próprio poema, circularmente fechado em si mesmo.

Ainda no século XVIII, é possível perceber a confusão entre os conceitos de “poema” e “poesia”. Para alguns intelectuais, qualquer obra “bem escrita” era definida como poema em formato de prosa (BERNARD, 1959, p. 437-438, tradução nossa). No entanto, é necessário pontuar que, por mais que o poema em prosa seja uma forma livre e leve, em relação ao verso,

*Il ne faut pas l'oublier en effet ; à cette prose libre dans le choix des sujets, dans le vocabulaire et la syntaxe, dans le ton, le poème va imposer ses exigences, ses lois organiques. C'est le rejet des conventions n'est pas un rejet de toute loi, cette liberté de forme n'est pas une absence de forme.*<sup>174</sup>  
(BERNARD, 1959, p. 437)

Em um primeiro momento, é possível identificar “predominâncias” dessas tendências em cada um dos poetas que são geridas a partir dos seguintes aspectos de análise metodológicos *a posteriori*: a) **unidade orgânica**<sup>175</sup> (BERNARD, 1959, p. 14, tradução nossa), o que nos garante e nos permite distingui-lo da prosa, pois o poema em prosa é um universo fechado e complexo, que de maneira consciente e volitiva almeja sua própria autonomia; o fato de não possuir um fim fora de si mesmo, de se apresentar como um universo complexo e fechado e da forma característica circular, esses fatores afastam-no do discurso linear de natureza descritiva e/ou narrativa, muito embora, “[...] *s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs... c'est à condition de les transcender et les faire « travailler » dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques.*”<sup>176</sup> (BERNARD, 1959, p. 15, grifos nossos), reforçando o princípio de **b) gratuidade**, que se propõe ao leitor como um *objeto*, “*On y est préoccupé que du poème lui-même*” (MAX JACOB *apud* SANDRAS, 1995, p. 20), juntamente a isto, a **c) brevidade** “[...] *implique que l'unité et la totalité d'effet, selon les termes d'Edgar Poe, soient visibles*

<sup>174</sup> “Na verdade, não deve ser esquecido; a essa prosa livre na escolha dos temas, no vocabulário e na sintaxe, no tom, o poema vai impor suas exigências, suas leis orgânicas. É a rejeição das convenções, não é a rejeição de das leis, essa liberdade não é ausência de forma.” (BERNARD, 1959, p. 437, tradução nossa).

<sup>175</sup> “*l'unité organique*” no original (BERNARD, 1959, p. 14).

<sup>176</sup> “[...] se ele pode usar elementos narrativos, descritivos, é, todavia, na condição de transcendê-los e de fazê-los “funcionar” como um todo para fins puramente poéticos.” (BERNARD, 1959, p. 15, tradução nossa).

*simultanément.*”<sup>177</sup> (SANDRAS, 1995, p. 20), é um recurso que evita digressões explicativas e narrativas, aspectos advindos originalmente da prosa, o que lhe garante unidade de efeito e a autonomia, pois,

[...] *sa force poétique ne vient pas d'une incantation de mesurée, mais d'une synthèse illuminatrice, on peut lui appliquer dans toute sa rigueur la fameuse déclaration de Poe : « Un long poème n'existe pas ; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes (24) ». On a souvent remarqué, et on peut poser en principe, que le poème en prose moderne est toujours bref.* <sup>178</sup> (BERNARD, 1959, p. 15, grifos nossos)

De acordo com a cronologia do estudo de Bernard (1959), Parny havia abalizado em alguns procedimentos que seriam aludidos nas *ballades*, no entanto, por mais que Chateaubriand não tenha sido um “poeta em prosa”, a autora ainda destaca que (BERNARD, 1959, p. 37, tradução nossa) destaca sua predileção pelo agrupamento de impressões ou descrições em *couplets*<sup>179</sup> que o aproximam do fenômeno. É nomeadamente nas *chansons indiennes* de *Atala* (1801), referenciando-se na estrutura bíblica dos salmos, com um movimento que retorna, ao final do poema, à primeira frase reafirmando sua característica cíclica e fechada<sup>180</sup>, e aludindo-se também à forma de *Ossian*, que a composição e o ritmo iniciais de poema em prosa são anunciados no século XIX, e, mais tarde formulados, de maneira propriamente dita, por Aloysius Bertrand (BERNARD, 1959, p. 38, tradução nossa).

É com a transformação política e o retorno de Chateaubriand à França e de intelectuais como Madame de Staël no início da primeira década do século XIX, que, de fato, as bases estéticas inertes aos moldes do classicismo e do império, se transformam. A partir de *Atala*, Bernard (1959) constata muitos imitadores de seu autor, e a afirmação de Madame de Staël de que os melhores poetas líricos franceses, fossem talvez prosadores como Bossuet, Fénelon ou Rousseau (STAËL *apud* BERNARD, 1959, p. 40, tradução nossa) demonstra a crise generalizada do verso e da poesia francesa.

<sup>177</sup> “[...] implica que a unidade e a totalidade de efeito, segundo os termos de Edgar Poe, sejam visíveis simultaneamente.” (SANDRAS, 1995, p. 20, tradução nossa).

<sup>178</sup> “[...] sua força poética não vem de um encantamento métrico, mas de uma síntese iluminadora, pode-se aplicar a ela com todo o seu rigor a famosa declaração de Poe: “Um poema longo não existe; o que se entende por um ‘poema longo’ é uma perfeita contradição de termos (24)”. Diversas vezes foi possível observar e assim, pode-se afirmar que o poema em prosa moderno é sempre breve.” (BERNARD, 1959, p. 15, tradução nossa).

<sup>179</sup> *Couplet* consiste em um “dístico”, a união de dois versos que forma um todo significativo dentro do universo do poema.

<sup>180</sup> Bernard (1959, p. 38) denomina este procedimento como “*unité cyclique*” ou “*retour enchantée*” da poesia cantada, em oposição à prosa que é retilínea.

Diante deste cenário, o verso clássico tornou-se uma forma “*pompeuse et sclérosée*”<sup>181</sup> (BERNARD, 1959, p. 41), assim, a estética romântica buscava um melhor acordo com as novas fontes criadoras, manifestando-se, dessa maneira, em duas tendências elencadas por Bernard (1959, p. 41, tradução nossa): o desejo de revolucionar a forma e o gosto pelas literaturas estrangeiras (canções e baladas populares e os *lieds* alemães). Poetas como Hugo, Lamartine e o prosador Stendhal declararam abertamente guerra ao alexandrino – os dois primeiros em prol dos versos livres, e em 1824 Nodier atacará a cesura e a rima (BERNARD, 1959, p. 44, tradução nossa). Os primeiros românticos publicam suas poesias, traduções e imitações na revista *Le Conservateur*<sup>182</sup> e, posteriormente, quando a primeira revista passa se tornar um “quartel general dos românticos” (DESCHAMPS, 1824 *apud* BERNARD, 1959, p. 42, tradução nossa), passam a publicar na *Muse Française*.

O papel da construção em *couplets* e da brevidade das canções populares e das *ballades* é imprescindível para estruturar a primeira poesia em prosa do século XIX, dir-se-ia a poesia de Bertrand. Influenciado pelo pitoresco e procedimentos cíclicos de Chateaubriand, o poeta *djonnois*, então jornalista do *Spectateur*, reconhece diversas fontes criadoras que nortearão a estética de *Gaspard de la Nuit*. Bernard (1959, p. 52, tradução nossa) exemplifica através da influência das *ballades* escocesas de inspiração medieval e fantástica de Walter Scott, além disso, a percepção de que a partir das canções e baladas que se aclimataram na França tem-se a ideia de que é possível trazer para a prosa cadências e temas poéticos, afirmando a consciência do poeta no papel de “criar” um novo “gênero”.

As temáticas eleitas por Bertrand possuem três traços essenciais para o romantismo, de acordo com Bernard (1959, p. 55-56, tradução nossa): a inspiração fantástica, oriunda de Nodier, Hugo e Hoffmann; o gosto pelo gótico e pelos costumes medievais (o pitoresco e a língua medieval); e finalmente, a aspiração pelo grotesco, também de inspiração medieval e hugoana (*Préface de Cromwell*, Victor Hugo, 1827), adicionada à sua maneira autêntica de abordar a temática dos sabás, da bruxaria e da figura do Diabo (*Gaspard*), por exemplo.

A grande novidade na poética de Bertrand, sobretudo, se dá na revolução formal da prosa poética, assim, a inovação formal de *Gaspard de la Nuit* consiste em “[...] substituir a ideia de um lirismo espontâneo, criando ele mesmo o ritmo, sem regras e sem método [...]” (BERNARD, 1959, p. 60, tradução nossa), deste modo, a partir da *ballade*, dividida em cinco ou sete *couplets*. Esse conjunto de *couplets* evidencia o desejo e a necessidade do poeta em

<sup>181</sup> “pomposa e esclerosada” (BERNARD, 1959, p. 41, tradução nossa).

<sup>182</sup> Bernard (1959, p. 42) chama atenção pela ironia deste nome escolhido.

concentrar no poema em prosa elementos evocadores, impedindo que se recaia em uma prosa de meditação moral ou em um forçoso derramamento lírico (BERNARD, 1959, p. 60, tradução nossa), considerados “clichês” poéticos outrora.

Bernard (1959, p. 60-64) nos mostra o procedimento poético a partir da análise de *Octobre*, um poema em prosa cujo assunto é originado de um artigo jornalístico, um *sujet de la réalité* que, para Bertrand (BERNARD, 1959, p. 60-61), é

*Le point de départ est toujours une rêverie sur un sujet offert par la réalité – la réalité de l’instant, ce qu’on appelle « actualité » - e qu’il s’agisse de la « morale » du joujou ou d’un spectacle de cirque, l’essentiel n’est pas dans le thème, mais dans la formulation poétique que lui donnent Bertrand, Baudelaire ou Mallarmé.<sup>183</sup>*

O artigo e o poema tratam do regresso dos *Savoyards*<sup>184</sup> no inverno, evidenciando seus modos, suas festas religiosas e sua identidade – o primeiro é descritivo e anedótico, o segundo tem efeito evocador, pois guarda detalhes concretos para caracterizar o inverno, de maneira sugestiva que também se manifesta nos “brancos” da página entre os *couplets* (BERNARD, 1959, p. 62-70, tradução nossa), o que R. Schwab chamará, mais tarde, de “uma nova respiração” (SCHWAB, 1945 *apud* BERNARD, 1959, p. 71, tradução nossa). O poema em prosa de Bertrand procura por uma “unidade arquitetural” em suas *ballades*, dificilmente varia da seguinte estrutura: entre um prólogo e um epílogo, três ou quatro *couplets* simetricamente distribuídos, às vezes entrecortados por refrões, fechando o poema com a retomada dos mesmos termos utilizados no início (BERNARD, 1959, p. 62, tradução nossa).

Entre outras características, seus poemas em prosa são divididos em até sete *couplets* simétricos e que na maioria das vezes são finalizados de maneira abrupta, as pausas são demarcadas por recursos tipográficos: dois-pontos, a mudança de linhas, a exclamação para fins de contraste e hifens que ora quebram, ora variam o ritmo da prosa, as descrições banais são suprimidas em busca da brevidade, dessa forma, diante de variações particulares, Bertrand explora uma variedade específica de ritmos, pois utiliza quase todos os recursos oferecidos pela prosa (BERNARD, 1959, p. 62-70).

---

<sup>183</sup> “O ponto de partida é sempre um devaneio sobre um assunto oferecido pela realidade - a realidade do momento, o que se chama "atualidade" -, seja a questão da "moral" do brinquedo ou de um espetáculo circense, o principal é não no tema, mas na formulação poética que lhe é dada por Bertrand, Baudelaire ou Mallarmé.” (BERNARD, 1959, p. 60, tradução nossa).

<sup>184</sup> Habitantes da região de Savoia (Auvergne-Rhône-Alpes).



Aloysius Bertrand, um “*parent pauvre du romantisme*”, segundo Bernard (1959), um romântico “menor”, assim como Nerval foi considerado por quase um século, é o precursor de uma “certa” poesia moderna a partir de uma arte fragmentária, de uma técnica de interrupção e de valores sugestivos que estão de acordo com o “silêncio”, inseparáveis do poema em prosa, recursos que serão, mais tarde, caros à obra de Mallarmé (BERNARD, 1959, p. 71, tradução nossa). Sobretudo, o papel do poeta *djonnais* se caracteriza por atribuir autonomia a um gênero ainda não liberto dos grilhões do metro, de lhe distinguir sem ambiguidade de outras expressões “vizinhas” (a epopeia em prosa, a novela, a meditação moral ou lírica), adicionando elementos prosaicos, assim, emerge, de fato, a existência de um novo *gênero literário*: o poema em prosa (BERNARD, 1959, p. 72, tradução nossa).

No entanto, essa emergência não ocorre de imediato, o poeta era pouco conhecido por seus contemporâneos românticos nas décadas de 1840 e 50, uma vez que a obra fora publicada postumamente em 1842. Bertrand só passará a ser “lembrado” a partir das publicações do editor Charles Asselineau em 1868, influenciado pelo amigo Baudelaire com o lançamento da segunda edição de *Gaspard de la nuit*<sup>185</sup>, do contrário, sua “fórmula” e “técnica” estavam adormecidas (BERNARD, 1959, p. 73, tradução nossa). Isso se deu dessa maneira, porque os românticos e, sua “revolução poética contra o verso alexandrino” (BERNARD, 1959, p. 73, tradução nossa), tinham demandas mais urgentes em relação aos moldes do próprio verso, se sobrepondo às exigências da poesia em prosa, também em conflito com a linguagem convencional, em favor do prosaísmo, assim, levando-se em conta a transgressão do verso clássico em prol do verso branco e livre hugoano, dificilmente se pensava na possibilidade de uma prosa poética.

O que se tinha de poesia em prosa era resultado das *pseudo-traduições* e imitações, ainda difundidas pelas revistas literárias, e alguns poemas que imitavam a técnica repetitiva em *couplets* de Bertrand (BERNARD, 1959, p. 74, tradução nossa), que passou a ser reconhecido. A partir da análise de Bernard (1959, p. 74), é possível observar que na década de 1860 houve algumas tentativas – esforços individuais – de alguns escritores de poesia em prosa que se servem de “[...] *une formule individuelle par définition* [...]”<sup>186</sup>, dentre eles, destacam-se nomes como Lamennais (1782-1854) e Maurice de Guérin (1810-1839).

<sup>185</sup> É a revista *Cahiers du Sud* em 1949 que traz à luz do século XX escritores marginalizados no primeiro momento do romantismo que escreveram os primeiros poemas em prosa em língua francesa, tais como Bertrand, Guérin e Rabbe. *Gaspard de la nuit* começou a ser escrito antes dos anos 1830 e só foi publicado após a morte de Bertrand em 1842 (SANDRAS, 1995, p. 54-55, tradução nossa).

<sup>186</sup> “[...] uma fórmula individual por definição [...]” (BERNARD, 1959, p. 74, tradução nossa).

Ainda que não contasse com o recurso da brevidade, muito embora Bernard (1959), quando atribui essas características à forma poética em prosa e destaque “predominâncias”<sup>187</sup>, o texto de Guérin contribuiu com o elemento da linguagem prosaica para o que, mais a frente, será a linguagem do poema em prosa *moderno*, através da inserção de um vocabulário do domínio do “*banal*” (D’HARCOURT, 1953, p. 230 *apud* BERNARD, 1959, p. 83), que, apesar das expressões generalizantes, possui uma “pulsão infinita de sugestão” e da “inquietação moderna” (BERNARD, 1959, p. 83-86, tradução nossa).

De fato, para Bernard (1959, p. 86, tradução nossa), e compartilhamos deste posicionamento, é com Charles Baudelaire que o poema em prosa se transformará em uma expressão “própria” da modernidade. Todavia, a teórica nos mostra o processo que a poesia, e a arte, como um todo, percorrem a partir do Segundo Império (1852-1870), momento em que a nação francesa se encontrava sob o comando autoritário do imperador *Napoléon III*, com a queda da Segunda República, quando se refletia nas artes uma insatisfação generalizada com as instituições, na poesia essa relação se intensifica pela resistência ao metro e à linguagem “acadêmica”. É assim que a expressão do “poema em prosa” se apresenta, enfim, genuinamente na literatura e para a crítica modernas.

As *Lettres Françaises*, neste período de crise política, convivem com o cientificismo e a ideia de progresso histórico na arte, correntes filosóficas como o positivismo, o determinismo social e o realismo socialista refletem nas narrativas, minando a “inspiração individual” dos poetas (BERNARD, 1959, tradução nossa). O que, todavia, não impede que se criem expressões advindas de outras fontes criadoras, Barbey d’Aurevilly (1808-1889) em 1857 se utiliza das técnicas do *Corbeau* de Edgar Poe em algumas poesias, a partir da tradução do poema publicada por Baudelaire em 1853 na revista *L’Artiste* (BERNARD, 1959, p. 89-90, tradução nossa). As traduções de *lieds* alemães têm um papel importante na década de 1840, pois transportam à França um lirismo da ordem do sofrimento e da inquietação, a essência da vida moderna; mais tarde, em 1848, Nerval traduz peças curtas em prosa de *Intermezzo* adicionando a esse contexto um lirismo doloroso e zombeteiro (BERNARD, 1959, p. 90, tradução nossa), abrindo novas possibilidades para o lirismo em prosa.

---

<sup>187</sup> Citamos essa relação, pois Sandras (1995, p. 20, tradução nossa) levanta a questão de que os critérios de Bernard (1959) “excluem” textos de grande importância, como *Le Centaure* de Maurice de Guérin, por “sair dos limites” impostos pela brevidade da forma e não o distingue o poema em prosa da novela e ou do aforismo. Em todo caso, por ser uma expressão literária de difícil definição, os critérios de brevidade, gratuidade e unidade são observados são elencados a partir de sua *predominância* nos fenômenos e utilizados metodologicamente pela teórica francesa.

Além dessas contribuições de fontes estrangeiras, Bernard (1959, p. 92-93, tradução nossa) destaca que poetas como Aurevilly, Houssaye e Champfleury tentaram, de alguma forma, a partir de um desejo duplo, inserir os elementos pitorescos da vida moderna:

[...] – *désir que traduisent de leur côté tous les « tableaux parisiens », tous les « choses vues » ou « impressions » dont foisonnent le Corsaire ou L'Artiste ; d'autre part, d'élargir le clavier poétique en y admettant de tons que jusqu'alors la poésie ne tolérait pas (tels que le sarcasme et l'ironie). Mais on devine aussi au point de départ de ces recherches le désir plus ou moins conscient de trouver une forme nouvelle pour traduire la vision complexe que peut avoir du monde un homme moderne, vivant au cœur de « villes énormes » ; pour traduire, aussi, les sentiments nouveaux qui peuvent agiter l'esprit du poète ainsi jeté dans l'univers industrialisé, capitaliste et positiviste, où il doit pourtant se trouver raisons de vivre.*<sup>188</sup> (BERNARD, 1959, p. 92-93)

Marginalizado e fragmentado pelas novas relações sociais da modernidade, regida pelo capital econômico, a descrença nas instituições, as novas formas de exploração e o tempo acelerado da técnica, é necessário que o poeta, enquanto homem moderno, procure uma nova forma de expressão, mas sobretudo uma outra linguagem, uma “ambição metafísica”, conforme Bernard (1959, p. 86, tradução nossa), e, para a autora, essa “missão” de se entregar ao novo foi relegada aos poetas com a alcunha de *maudits*, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont.

A segunda metade do século XIX e a segunda “fase” do romantismo francês refletem a marginalização do sujeito e a pauperização da linguagem poética diante das correntes científicas, em movimentos politicamente reacionários. Bernard (1959, p. 96) cita o posicionamento baudelairiano, por exemplo, de oposição à arte social e engajada, e a filiação às ideias da *École Païene* e do mito passadista, em busca de uma idade de ouro clássica de Virgílio, justamente para se opor a ideia de progresso, uma vez que as “idades do mundo” são cíclicas, regidas pelo eterno retorno de um passado glorioso que é seu próprio futuro, diferentemente do tempo histórico da modernidade que almeja incessantemente o futuro, rejeitando qualquer relação com o presente.

---

<sup>188</sup> “[...] – um desejo que todas as “quadros parisienses” traduzem, todas as “coisas vistas” ou “impressões” que abundam em *Le Corsaire* ou *L'Artiste*; por outro lado, ampliar o universo poético admitindo tons que até então a poesia não tolerava (como o sarcasmo e a ironia). Mas também adivinhamos no ponto de partida desta busca, o desejo mais ou menos consciente de encontrar uma nova forma de traduzir a complexa visão que um homem moderno, vivendo no coração de “enormes cidades” pode ter do mundo; traduzir, também, os novos sentimentos que podem agitar o espírito do poeta assim lançado no universo industrializado, capitalista e positivista, onde deve, porém, encontrar razões para viver.” (BERNARD, 1959, p. 92-93, tradução nossa)

Dessa forma, a poesia passa a seguir “*une nouvelle orientation*”<sup>189</sup> (BERNARD, 1959, p. 98), esses poetas percebem que a questão poética não se relaciona apenas com a forma, é, portanto, uma questão intrinsecamente ligada à **linguagem**, assim procuram por uma expressão poética que “[...] reestabeleça a comunicação com as pulsões obscuras do homem [...]” (BERNARD, 1959, p. 96, tradução nossa) através de uma invocação mágica – o *charme*, o encanto, a *sorcellerie évocatoire*<sup>190</sup> baudelaireana, a *langue universelle*<sup>191</sup> rimbaudiana. Esses anseios desaguam no poema em prosa, é a partir dele que o poeta passa a realizar seus experimentos com uma nova linguagem,

*Au cours de cette tentative presque désespérée, on voit le poète, parti du vers régulier, en arriver, les plus souvent, à demander au poème en prose la formule d’une nouvelle poétique – inséparable d’une nouvelle poésie : il s’agit de trouver une forme à la fois suffisamment anarchique pour briser les conventions anciennes, les normes d’un monde inacceptable, et suffisamment eurythmique pour le poète puisse ordonner sa création poétique en un système « cosmique » (9) et harmonieux. [...] Le poète refuse les moyens d’incantation trop mécaniques de la poésie mesurée et rimée : il demandera des « charmes » plus subtils aux mots eux-mêmes, aux accords secrètes entre le sens et le son, l’idée et le rythme, l’expérience poétique et la langue qui la traduit.*<sup>192</sup> (BERNARD, 1959, p. 98-99, grifos nossos)

Assim, a maior inquietação desses poetas surge a partir da necessidade de se criar uma poesia propriamente *moderna* e de linguagem metafísica que tratasse de realidades transcendentais do mundo sensível, que se materializará na liberdade anárquica do poema em prosa. Nessa seara, conforme mostra Calasso (2012, p. 25), a “paisagem” da literatura francesa contava com seus pontos cardeais já bem demarcados em nomes e expressões como as de Hugo, Lamartine, Musset e Vigny em uma posição “horizontal”, Baudelaire escolheu adentrar na verticalidade, demonstrando a necessidade de introduzir na língua poética francesa “uma gota de metafísica” que lhe faltava. No entanto, alguns anos antes, Bernard (1959, p. 100, tradução nossa), afirma que Nerval, esquecido por seu fim trágico nas *belles lettres*, é o pioneiro que

<sup>189</sup> “uma nova orientação” (BERNARD, 1959, p. 98, tradução nossa).

<sup>190</sup> “feitiçaria evocativa” (Tradução nossa).

<sup>191</sup> “língua universal” (Tradução nossa).

<sup>192</sup> “No decorrer dessa tentativa quase desesperada, vemos o poeta partindo do verso regular, e chegando, muitas vezes, a pedir ao poema em prosa a fórmula de uma nova poética – inseparável de uma nova poesia: encontrando uma forma suficientemente anárquica para romper com velhas convenções, as normas de um mundo inaceitável, e suficientemente eurítmica para que o poeta possa ordenar sua criação poética em um sistema ‘cósmico’ (9) e harmonioso. [...] **O poeta recusa os meios excessivamente mecânicos de encantamento da poesia metrificada e rimada: ele exigirá “encantos” mais sutis das próprias palavras, dos acordos secretos entre significado e som, ideia e ritmo, experiência poética e linguagem que o traduz.**” (BERNARD, 1959, p. 98-99, tradução e grifos nossos).

tenta “forçar as portas místicas” que nos separam de um mundo além para acessar uma nova linguagem, embora não tenha sido um “poeta em prosa”.

Gérard de Nerval (1808-1855), romântico de tradição alemã, ganha alguma notoriedade na França, entre as décadas de 1830, com a tradução de *Fausto* de Goethe. Sua poética fragmentada e dispersa, de uma comunhão estreita entre literatura e vida (VALÉRY, 1999), procura alcançar o passado mítico e o sonho através “memória atemporal” (BÉGUIN, 1981, p. 437, tradução nossa), a partir de uma linguagem hermética, hieroglífica e simbólica, em verso em *Chimères* e em narrativa poética em *Les filles du feu*.

O poeta da obra nervaliana crê na existência de um elo entre o mundo interior e exterior, e que a imaginação humana jamais inventaria algo que não fosse autêntico, seja no mundo objetivo ou na imaginação, pois o homem é duplo<sup>193</sup> e vive um constante jogo de “espelhamento” (VALÉRY, 1999) entre o sonho e a realidade. O sonho, para Nerval, segundo Béguin (1981, p. 443, tradução nossa), seria o único meio de escapar da consciência do indivíduo confinado em si mesmo, e como o místico, o poeta deve buscar pelo plano mais profundo. A tentativa de prosa poética e de forçar as portas místicas da linguagem, empreendida por Nerval ocorrem de maneira dupla; em um primeiro momento a partir de um estado de devaneio *supernaturaliste* através dos versos *sibyllins*<sup>194</sup> de *Chimères* – a obra em verso se apresenta da seguinte maneira:

*Rien didactique, ni même narratif, dans cette suite d'élans ou d'images symboliques : nous avons là les visions, les « illuminations » d'un esprit févreux, « imbu... de cabale, de magisme, d'initiations mystiques », d'un cerveau traversé d'éclairs ; et précisément il semble que Nerval ici découvre déjà ce style de l'illumination brève et fulgurante, dont Rimbaud deviendra le maître [...].*<sup>195</sup> (BERNARD, 1959, p. 100)

Se a linguagem é um instrumento que persegue o sentido da existência humana através da evocação dos *charmes*, das analogias e correspondências entre este mundo e o que está além

---

<sup>193</sup> Em *Aurélia* (NERVAL, 2005, p. 31) : “*Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement. Une idée terrible me vint : 'L'homme est double', me dis-je. – 'Je sens deux hommes en moi', a écrit un Père de l'Église.*”

<sup>194</sup> A expressão vem da tradição dos *Livres sibyllins*, oráculos, onde estavam os enigmas guardados pelas profetisas. Assim, entende-se um verso sibilino a partir de sua natureza cabalística e enigmática.

<sup>195</sup> “Nada didático, nem mesmo narrativo, nesta série de impulsos ou imagens simbólicas: temos aqui as visões, as “iluminações” de um espírito febril, ‘imbuído de cabala, de magia, de iniciações místicas’ de uma mente atravessada por relâmpagos; e precisamente parece que Nerval aqui já descobre esse estilo de iluminação breve e deslumbrante, do qual Rimbaud se tornará o mestre.” (BERNARD, 1959, p. 100, tradução nossa).

dele, a prosa, enquanto forma poética, será o instrumento do lirismo moderno, conforme nos mostra Bernard (1959, p. 101, tradução nossa) nos *petits babioles*<sup>196</sup> (BERNARD, 1959, p. 101) baudelairianos do *Spleen de Paris*.

*Gênero proteu*, disfórico e polimorfo. A partir de sua natureza dúbia e anárquica pôde expressar o sentimento do homem moderno, fragmentado e pauperizado pelas novas formas de existência. Esse sentimento se esfacela no campo das ideias e da cultura – em uma decadência “quase” nietzscheana. O indivíduo se encontra preso ao delírio do cientificismo positivista que fizera adormecer novamente as pulsões genuínas do espírito humano, cuja única “ciência” possível é a das analogias. Marginalizado em sua própria existência recria uma forma circular, expressa em linguagem metafísica, em meio a um mundo linear onde não é permitido retorno a um passado confortável da idade de ouro, pois se está preso aos grilhões do progresso, do alexandrino caduco e da realidade sensível.

As artes têm função – não um fim em si mesmas, não são gratuitas e foi o burguês que escandalizou sua própria existência submetendo-a a relações mercantis. Foi assim que o artista moderno se colocou no mundo, escandalizando o burguês de volta, subvertendo a forma e a linguagem em busca de uma expressão que desse conta do descontentamento humano e da natureza dúbia que o prefigura.

O ato volitivo de uma nova língua que Rimbaud empreenderá a partir da figura do Vidente-poeta, e de uma nova forma contraditória em seu próprio nome “poema e(m) prosa”, que desse conta das arestas da vida moderna e das paisagens que nela ensejam, é criada, em busca de um *charme*, o encanto pelo belo efêmero e melancólico em meio à realidade fulminante dos centros urbanos e da máquina do mundo dilacerada e que constantemente dilacera. Assim se fazem os *petits poèmes* e o lirismo moderno de Charles Baudelaire, representando paradoxalmente a paisagem urbana e as nuances da alma de um homem moderno estilizado no *spleen* de seu tempo.

No próximo subcapítulo, a título de recorte, propomo-nos a analisar alguns poemas em prosa baudelairianos que perfazem a estética da *flânerie* e que demonstram as arestas mais abstratas de *uma* vida moderna.

---

<sup>196</sup> Pequeno objeto de pouco valor.

### 5.3 O poema em prosa: a forma do lirismo urbano e da *flânerie* de Charles Baudelaire

“Para compreender a psicologia das ruas  
 não basta gozar-lhes as delícias  
 como se goza o calor do sol  
 e o lirismo do luar.  
 É preciso ter espírito vagabundo,  
 cheio de curiosidades malsãs e  
 os nervos com um perpétuo  
 desejo incompreensível,  
 é preciso ser aquele que chamamos *flâneur*  
 e praticar o mais interessante dos esportes  
 – a arte de flunar. É fatigante o exercício?”  
 JOÃO DO RIO (2008, p. 31, itálicos do autor).

Certamente, uma poesia de motivo urbano não era inédita e muito menos “novidade” no universo de Baudelaire, uma vez que temas desse como esse não aparecem pela primeira vez na obra póstuma dos “poemetos” reunidos em 1869 o *Spleen de Paris: Petits Poèmes en Prose*. Mas, sobretudo, na segunda edição de *Fleurs du mal*, em 1861, após o processo de censura e a retirada de seis poemas condenados por obscenidade e atentado à moral e aos bons costumes<sup>197</sup> em 1857, o poeta adicionou à edição um capítulo de intitulado “*Tableaux Parisiens*”, o mais célebre talvez, contendo 18 poemas em verso, cujas temáticas giram em torno da cidade de Paris – paradigma da literatura moderna – e a representação alegórica de sua efemeridade, colocando o homem moderno em dissonâncias – entretempos, entre-mundos e entre opostos.

Outro aspecto que pode ser levantado, em relação à suposta “inovação” em torno do *Spleen de Paris*, para além da novidade formal do “poema em prosa” moderno, se faz acerca de sua linguagem “prosaica” que naturalmente contraria a “poética” (BERNARD, 1959, p. 434, tradução nossa). Essas características, todavia, já estavam presentes, ainda que de forma mais acanhada por conta da rigidez dos versos metrificados em *Fleurs du mal* desde o poema-prólogo *Au lecteur* (Cf. versos 17-20) que lança mão do tom de toda a obra. Nesse poema em verso, o prosaísmo é marcado a partir do uso de vocábulos considerados “vulgares” para a linguagem poética como “*manger*”, “*catin*”, “*clandestin*”, “*vieille*” e “*orange*” que além de sua natureza

<sup>197</sup> Um pouco antes, em fevereiro mesmo ano, Gustave Flaubert também foi condenado pela imprensa e pela sociedade francesas por obscenidade e atentado à moral devido à conduta da personagem Emma de *Madame Bovary*. Os seis poemas de Baudelaire subtraídos da obra foram: *Les Bijoux*, *Le Léthé*, *A celle qui est trop gaie*, *Femmes damnées*, *Lesbos* e *Les Métamorphoses du vampire* e só passaram a integrar as edições de *Fleurs du mal* em 1949.

circunstancial, juntos promovem uma imagem dissonante e macabra, subsidiária do “Feio” que busca ironicamente um efeito “Belo”:

“[...] *Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et **mange*** [A]

*Le sein martyrisé d'une antique **catin***, [B]

*Nous volons au passage un plaisir **clandestin*** [B]

*Que nous pressons bien fort comme une **vieille orange***.<sup>198</sup> [A]

(BAUDELAIRE, 1975, p. 6, grifos nossos).

A linguagem prosaica é evidente, sobretudo, no poema em prosa *Un hémisphère dans une chevelure* em comparação ao poema em versos alexandrinos pareados *La Chevelure* em *Fleurs du Mal*. De acordo com a análise comparativa de Sandras (1995, tradução nossa), é possível observar características do poema em verso que se mantêm em prosa: o mesmo número de estrofes e parágrafos (alíneas). Todavia, enquanto o poema em verso se utiliza da repetição do vocábulo “*chevelure*”, a prosa evita esse procedimento através de paronomásias, metonímias, comparações e metáforas, utilizando expressões como “*voilures*” e “*mâtures*” – por meio de “equações aproximativas”, das funções da linguagem de Jakobson, aproximando palavras sejam pela forma sonora, pelo sentido ou pela confusão dos sentidos sinestésicos e conservando o efeito de encantamento da poesia (SANDRAS, 1995, p. 30-31, tradução nossa).

A linguagem prosaica evidencia-se, de acordo com Sandras (1995, p. 30-33, tradução nossa), a partir de escolhas mais triviais na prosa, se em verso temos “*Où je hume à longs traits le vin du souvenir?*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 27), em prosa essa imagem do devorar aparece de maneira circunstancial: “*Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je **mange** des souvenirs.*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 300-301) a partir dos verbos “*mordre*” e “*manger*”.

Para Baudelaire, segundo Benjamin (2019), é o poeta Victor Hugo que permite ver, principalmente, em suas poesias de motivo citadino uma “nova antiguidade” urbana e, através das pinturas de Meryon, o poeta francês compreende uma “Antiguidade parisiense” na vontade de preservar vestígios (BENJAMIN, 2019, p. 89-90) que se materializa poeticamente na alegoria de um mundo fragmentado que se esfacela sob seus pés, perante as reformas urbanas.

---

<sup>198</sup> “Assim como um voraz devasso beija e suga / O seio murcho que lhe oferta uma vadia, / Furtamos ao acaso uma carícia esguia / Para espremê-la qual laranja se enruga.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 113, tradução de Ivan Junqueira).



Assim, o poeta-*flâneur* é aquele que caminha nesse mundo em ruínas para tornar-se “alegorista de seu tempo”, e captar a modernidade de seu tempo histórico, pois “[...] aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve torna-se imagem [poética]” (BENJAMIN, 2019, p. 89). O que faz de *Fleurs du mal* “[...] o primeiro livro a usar na poesia palavras de proveniência não apenas prosaica, mas também **urbana**. [...] É nessa natureza do vocabulário lírico no qual subitamente, sem aviso prévio, pode surgir uma **alegoria** [...]” (BENJAMIN, 2019, p. 101, grifos nossos), entretanto, formalmente essa modernidade poética ainda se prende aos grilhões e tiranias do verso, como nos indicou Bernard (1959).

Por se tratar de uma das *villes enormes*, Paris – o centro mundial da cultura dos séculos XIX e XX – outra tensão ou suposta inovação que se levanta acerca do *Spleen* seja, talvez, em torno da prática da *flânerie* – a caminhada urbana em errância. Jacques (2012, p. 41-42), em sua obra *Elogio aos errantes*, assegura que é muito difícil “[...] tecer um elogio aos errantes [...]” sem passar por Baudelaire, muito embora ele não tenha sido o “inventor” da prática de *flânerie*. A arquiteta brasileira (JACQUES, 2012, p. 41) assinala que o tema da cidade percorrida e descoberta através da errância pedestre já estava presente no século XVIII na literatura francesa, em autores como Sébastien Mercier, em *Tableau de Paris*, de 1781 e na *flânerie* noturna de Restif de La Bretonne em *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, de 1788. No século XIX, a prática é consagrada em obras de Balzac, como em *La fille aux yeux d’or* e *La comédie humaine* (1841), e com Victor Hugo em *Notre Dame de Paris*, em 1831 e *Les Misérables*, em 1862 (JACQUES, 2012, p. 41).

Sobre essa relação, Benjamin (2009, p. 762) em *Passagens*, traz uma colocação interessante, segundo o autor berlinense, a “embriaguez amnésica” do *flâneur* não é nutrida apenas sensorialmente, mas sobretudo, apodera-se do “simples saber” – que na perspectiva de *experienciação* benjaminiana, advém da cultura oral – mas neste caso, embasa-se na vasta “literatura errante” das fisiologias no século XIX:

[...] Já antes de Lefeuve que descreveu Paris “rua por rua, casa por casa”, pintou-se reiteradamente este cenário paisagístico do sonhador ocioso. O estudo destes livros constituiu para o *flâneur* uma segunda existência, já totalmente preparada para o devaneio, e aquilo que ele apreendeu deles ganhava a razão de uma imagem em seu passeio vespertino antes do aperitivo. (BENJAMIN, 2009, p. 462)

No conto *L'homme de foules* (1840) do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, o qual o poeta francês rende homenagem em *Le Peintre de la vie moderne (Salon de 1859-60)*, é considerada uma referência na figurativização do *flâneur* baudelairiano, posteriormente. Outra contribuição relevante, nesse veio de representação urbana em Baudelaire, é uma referência a *Gaspard de la nuit* de Bertrand, conforme nos mostra Bernard (1959), e a cidade de seu tempo, uma vez que a velha Dijon é para Bertrand o que será Paris para Baudelaire – motivo poético:

[...] ce que Bertrand avait fait pour le vieux Paris et le Vieux Dijon, Baudelaire veut le faire pour le Paris de son temps : une poésie moderne ne peut être en effet (et Baudelaire le précise aussitôt) [...] qu'une *poésie urbaine*, directement issue de la « fréquentation des villes énormes » dont le XIXe siècle a vu développement monstrueux aller s'accroissant. (BERNARD, 1959, p. 105, itálicos da autora)<sup>199</sup>

Desde o final da década de 1850 e início dos anos de 1860, concomitantemente aos “*Tableaux Parisiens*” de *Fleurs du mal*, é possível identificar na correspondência de Baudelaire o desejo de escrever uma poesia em prosa e, mais tarde, de reunir em uma obra poemas de “gênero urbano” (BERNARD, 1959, p. 104, tradução nossa). Em 1861<sup>200</sup>, o poeta expressa a vontade de chamar esse *recueil* de poemas em prosa de “*Le Promeneur Solitaire*”, em clara alusão à obra pedestre rousseauiana *Les Rêveries du promeneur solitaire*, ou “*Le Rôdeur Parisien*” (BERNARD, 1959, p. 105), evidenciando a errância através de dois substantivos nos dois possíveis títulos: *promeneur* (junto à *solitaire* assegurando uma das premissas da *flânerie*) e *rôdeur*, que no Dicionário Larousse (RÔDEUR, 2020, tradução nossa), define-se como “pessoa de ar desconfiado que vagueia pelas ruas, pelo campo, à procura aplicar algum.”.

O dicionário da *Académie Française* (1694; 1935; 2021) determina, desde a primeira edição em 1694 até à 8ª, de 1935, a acepção de “*un rodeur de nuit*”, estigmatizada como um perseguidor noturno, um ladrão que ronda ou espreita algum lugar se aproveitando da escuridão noturna, unindo o ato de caminhar e o olhar à atividade criminosa, tal qual o homem da multidão de Poe e a “essência de todo crime” (POE, 1985, p. 131). Apenas na edição atual (a 9ª, de 2021), a definição se altera para: “*Celui, celle qui rôde, flâne sans but précis.*”, entretanto, ainda conserva um sentido “marginal” ou “antissocial” de “*Personne d'allure louche qui traîne en un*

<sup>199</sup> [...] o que Bertrand fez pela velha Paris e pela velha Dijon, Baudelaire quer fazer por Paris de seu tempo: uma poesia moderna que só poderia ser (e Baudelaire esclarece imediatamente) [...] uma *poesia urbana*, resultando diretamente do ato de “frequentar enormes cidades” de que o século XIX viu acelerar-se o desenvolvimento monstruoso. (BERNARD, 1959, p. 105, tradução nossa).

<sup>200</sup> Nessa época, entrega à *Revue Fantaisiste* os poemas em prosa: *Les Foules*, *Les Veuves* e *Le Vieux Saltimbanque* (BERNARD, 1959, p. 115, tradução nossa).

*lieu dans l'attente d'accomplir quelque mauvais coup.*"<sup>201</sup> (RÔDEUR, RÔDEUSE, 2021)<sup>202</sup>. Solnit (2000, p. 145, itálicos do autor) nos mostra algo parecido na literatura de língua inglesa:

*By the late nineteenth century the word tramp as both noun and verb was popular among the walking writers, as was vagabond and gypsy and, far down the road in a different world, nomad, but to play at tramp or gypsy is one way of demonstrating that you are not really one.*<sup>203</sup>

É possível notar que a acepção de “*rôdeur*”, enquanto sentido de “vagabundo” (“*tramp*” em inglês) se aproxima também da definição de “*bohémien/bohémienne*” no século XVII:

*Sorte de gens vagabonds, libertins, qui courent le pays, disant la bonne aventure au peuple credule, & dérochant avec beaucoup d'adresse.*

*On dit proverb. Cet homme vit comme un Bohème, pour dire, qu'il n'a ny esquipage ny domicile assuré.*<sup>204</sup> (BOHÉMIEN/BOHÉMIENNE, 1694).

Bem como a “*gitan*”, “*gypsy*” em inglês, a qual se refere Solnit (2016), que significa o “*Nom que les Espagnols donnent aux bohémiens.*”<sup>205</sup> (GITANO, 1878), traduzido para a língua portuguesa como “cigano” ou “cigana”, que tem sua definição no Dicionário da Academia apenas no século XIX e que na edição atual é apresentado como um sinônimo de “*bohémien*”.

De toda forma, o possível título considerado por Baudelaire carrega uma ideia marginal de vagabundagem e de “mal” no sentido de atentar contra as instituições sociais, em referência ao *Promeneur* de Rousseau “[...] *lorsque le promeneur devient un rôdeur, et le solitaire un Parisien, on entre dans un autre monde, celui de la ville, du danger [...]*.”<sup>206</sup> (COMPAGNON, 2014, p. 12). Essa possibilidade dialoga com um de seus projetos estéticos de retratar “tipos

<sup>201</sup> “Aquele que ronda, passeia sem um objetivo específico.” E “Uma pessoa de aparência desprezível que fica em um lugar esperando para aplicar um golpe.” (RÔDEUR, RÔDEUSE, 2021, tradução nossa).

<sup>202</sup> O sentido marginalizado do substantivo no gênero feminino “*une rodêuse*” se intensifica ganhando valor sexual: “*une prostituée racolant dans les rues*” (RÔDEUR, RÔDEUSE, 2021).

<sup>203</sup> “Lá pelo fim do século XIX, a palavra inglesa para andarilho e andarilhar, *tramp*, era muito usada pelos escritores que caminhavam, assim como os equivalentes de *vagabundo*, *cigano*, e, mais adiante e num mundo diferente, *nômade*, mas brincar de andarilho ou cigano é uma maneira de demonstrar que não se é, de fato, um.” (SOLNIT, 2016, p. 206, tradução de Maria do Carmo Zanini, edição brasileira).

<sup>204</sup> “Uma espécie de vagabundos, libertinos, que vagam pelo país, adivinhando a sorte para os crédulos, e roubando com grande habilidade. De acordo com o provérbio: Este homem vive como um boêmio, para dizer que não tem tripulação nem casa segura.” (BOHÉMIEN/BOHÉMIENNE, 1694, tradução nossa).

<sup>205</sup> “Nome que os espanhóis dão aos boêmios.” (GITANO, 1878, tradução nossa).

<sup>206</sup> “[...] quando o caminhante se torna um vagabundo, e o solitário um parisiense, entramos em outro mundo, o da cidade, do perigo” (COMPAGNON, 2014, p. 12, tradução nossa).

humanos”<sup>207</sup> da urbe de seu tempo, que, com a higienização haussmanniana, estavam prestes a desaparecer tal qual *le Vieux Paris* que logo se tornaria “Antiguidade”. Esses personagens urbanos, considerados na maioria das vezes “invisíveis” e os primeiros alvos da higienização das reformas urbanas “revitalizadoras” (JACQUES, 2012, p. 16).

Um “projeto estético” com finalidade de ilustrar o espírito de uma época apresenta-se na obra de Balzac, na primeira metade do século XIX, mais precisamente no prefácio da *Comédie Humaine*, em 1842, onde o autor se propõe a representar minuciosamente “tipos humanos” para formação de uma “história de costumes” (BALZAC, 1959). Os tipos humanos – as personagens balzaquianas – representam os conflitos causados pelas paixões humanas e são unidades essenciais de sua obra. A obsessão de Poe por tais representações, em *O homem da multidão*, difere-se da intenção de Balzac, numa perspectiva “romântica”, em busca do novo e do excêntrico entre os passantes – aquele que não se enquadra em nenhum dos estratos da multidão. Representações diferentes ou não, é mister afirmar, conforme João do Rio (2008, p. 48) que “Não há um escritor moderno que não tenha cantado a rua.”, “[...] a causa fundamental dos tipos urbanos.” (RIO, 2008, p. 40).

Na obra baudelairiana observamos a representação desses elementos diferentemente de Poe e de Balzac. Esses “tipos humanos” são alegorias em *Fleurs* – uma soma de metáforas sobre a modernidade enquanto fugacidade do tempo no contexto urbano e a representação da própria natureza humana que é ambivalente – que se distanciam do olhar documental poeano sobre a multidão e retórico-social de Balzac sobre suas personagens da *Comédia Humana*. O que chamamos de “tipos humanos” ou caracteres de uma época são habitantes das “zonas opacas da cidade” (JACQUES, 2012, p. 15), ou seja, daqueles locais onde, metaforicamente, não se permite a passagem de “luminosidade” – no “*banlieue*”, que etimologicamente significa “local do banido” (JACQUES, 2012, p. 46). Nessas “narrativas” desses errantes e habitantes destas zonas, segundo Jacques (2012), reside a “experiência da alteridade urbana”, compreendida a experiência vivida pelo “Outro” – um personagem invisível que habita

Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual. A radicalidade desse Outro

<sup>207</sup> Posteriormente dirá João do Rio (2008, p. 41): “A rua fatalmente cria o seu tipo urbano como a estrada criou o tipo social.”.

urbano se torna explícita sobretudo nos que vivem nas ruas – moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros – e inventam várias táticas e astúcias urbanas em seu cotidiano. (JACQUES, 2012, p. 15).

No universo baudelairiano em verso, essas alegorias errantes são representadas em poemas como, a partir da boêmia dos *Bohémien en voyage*, uma vez que o substantivo “*bohémien*” (ou “*bohémienne*” no feminino) é um gênero de pessoas que “[...] leva uma vida errante, sem regras ou constrangimentos, sem se preocupar com convenções, que não tem recursos garantidos e não se preocupa com o amanhã.”<sup>208</sup> (BOHÈME, 2021, tradução nossa); a figurativização observadora, furtiva e noturna dos gatos (*XXXIV – Le chat*); bem como o olhar feminino e desconfiado em *LXXXVIII – À une mendiente rousse* que “*Tu vas lorgnant en dessous / Des bijoux de vingt-neuf sous [...]*”<sup>209</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 85); dos homens e mulheres exilados em *LXXXIX – Le Cygne*, dedicado a Hugo (exilado por pelo governo de Napoleão III) referenciando-se de maneira circular à *Andromaque*; aos *chiffonniers* e ao *assassin*<sup>210</sup> nos poemas do ciclo do vinho em *CV – Le vin des chiffonniers* e *CVI – Le vin de l’assassin*.

Essas representações de alteridade urbana “[...] por sua simples presença e prática cotidiana, explicitam conflitos e provocam dissensos [...]” (JACQUES, 2012, p. 15) na ordem socialmente pré-estabelecida – e esses “dissensos” são explicitados na poética do *flâneur*. Para Benjamin (2019), a *flânerie* baudelairiana é uma forma de experienciar esteticamente a metrópole moderna e de se aproximar da verdadeira experiência (*Erfahrung*) estética da modernidade, que seria o oposto da vivência (*Erlebnis*) urbana das massas. Nessa leitura, Benjamin (2019) leva em conta a memória suscitada pelos sentidos, a partir da percepção imagética dos “choques” ou hiperestímulos causados pelas multidões urbanas, termo que cunhará das investigações científicas de *Matière et Mémoire* (1896), de Bergson, e das reflexões de Freud em *Além do princípio do prazer* (1920). Jacques (2012) nos mostra, a partir dos achados da estudiosa da obra benjaminiana, Jeanne Marie Gagnebin, que

[...] a própria etimologia da palavra *Erfahrung*: do radical *fahr*, usado no antigo alemão em seu sentido literal de percorrer, atravessar uma região durante uma viagem. Ou seja, esse tipo de experiência também está diretamente ligado à ideia do percurso, da experiência do percorrer e, assim,

<sup>208</sup> “*Personne qui mène une vie vagabonde, sans règles ni contraintes, sans souci des conventions, qui n’a pas de ressources assurées et ne se préoccupe pas du lendemain.*” (BOHÈME, 2021).

<sup>209</sup> “*Olhas de esguelha e sem jeito / Jóias de brilho suspeito.*” (BAUDELAIRE, 2006, p. 301).

<sup>210</sup> “*Chiffonniers*”, trapeiros e “*assassin*”, assassino (tradução nossa).

da própria ideia de errância. O vínculo entre experiência e errância, portanto, é extremamente forte. (JACQUES, 2012, p. 19, itálicos do autor).

Essas tendências de “experienciação” da metrópole permanecem nos poemas em prosa do *Spleen de Paris*, contudo, nos “*Tableaux Parisiens*” de *Fleurs du mal*, a realidade é retratada em busca de um efeito de horror (BERNARD, 1959, p. 108, tradução nossa). Em *À une Charogne*, por exemplo, observamos esse efeito através paralelismo entre o erotismo macabro sobre o corpo da mulher amada e da carniça encontrada no espaço urbano, de modo que a feiura e o grotesco exercem um tipo de “encantamento poético” a partir da comparação e da aproximação do objeto amado ao grotesco – o corpo em decomposição. No *Spleen* a realidade é não é documental, mas circunstancial, onde “[...] *la boue reste boue, noire et gluante.*”<sup>211</sup> e retratada por meio de um tom irônico e burlesco (BERNARD, 1959, p. 108-109) em poemas como *XLIX – Assommons les pauvres !*, por exemplo. De acordo com Baudelaire (1976, p. 615) em carta a Jules Troubat<sup>212</sup> (1836-1914) em fevereiro de 1866, ainda em Bruxelas: “*Je suis assez content de mon Spleen. En somme, c’est encore Les Fleurs du Mal, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie.*”<sup>213</sup>

Subsistem, ainda, na obra, poemas em prosa que são construídos por aspectos da mesma natureza irônica de *Fleurs*, como o a bizarria e a confidência que geram “uma forma particular de humor”, elemento este que aparece sobretudo na prosa, pois na poesia arrisca a “destruir” o efeito de encantamento poético (BERNARD, 1959, p. 436-437, tradução nossa). Esses novos elementos libertam uma grande variedade não apenas de novos temas, mas de “tons poéticos”, “tom” – termo oriundo da música e da pintura (BERNARD, 1959, p. 119, tradução nossa), a partir do pioneirismo de Bertrand com *Gaspard* e, em seguida de maneira moderna e urbana com Baudelaire (BERNARD, 1959, p. 436, tradução nossa).

A datar por algumas cartas trocadas no ano de 1865 com o crítico e poeta Sainte-Beuve (1804-1869), Baudelaire ainda na Bélgica<sup>214</sup>, reafirma a vontade de representar Paris em seus espetáculos urbanos (BERNARD, 1959, p. 106) em poemas em prosa. Além da inovação da

<sup>211</sup> “[...] a lama continua lama, preta e viscosa.” (BERNARD, 1959, p. 108, tradução nossa).

<sup>212</sup> Crítico e secretário de Sainte-Beuve, responsável pela publicação de obras póstumas do autor.

<sup>213</sup> “Estou muito feliz com o meu *Spleen*. Em suma, ainda é *Les Fleurs du Mal*, mas com muito mais liberdade, detalhes e zombaria.” (BAUDELAIRE, 1966, p. 615, tradução nossa).

<sup>214</sup> Nessa época, Baudelaire vai à Bruxelas tentando empreender a venda de algumas obras de arte e para fugir de seus credores franceses. O empreendimento fracassa e o poeta escreve *Pauvre Belgique* (1865) ironizando sua experiência no país – alguns biógrafos apontam que nesse momento, os sintomas neurológicos da sífilis estavam avançando.

forma, percebemos o trabalho poético dificultoso em relação ao tom irônico e humorístico que sustentam a face prosaica da vida urbana:

Hélas ! les *Poèmes en prose*, auxquels vous avez encore décoché un encouragement récent, sont bien attardés. Je me mets toujours sur les bras des besognes difficiles. Faire cent bagatelles laborieuses qui exigent une bonne humeur constante (bonne humeur nécessaire même pour traiter des sujets tristes), une excitation bizarre qui a besoin de spectacles, de foules, de musique, de réverbères même, voilà ce que j'ai voulu faire ! [...] J'ai besoin de ce fameux bain de multitude dont l'incorrection vous avait justement choqué.<sup>215</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 493, itálicos do autor).

Bernard (1959) aponta, nesse momento, que há uma forte referência a Sainte-Beuve, que compara o poeta a um “[...] *nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque nouveau accident de sa flânerie*” (SAINTE-BEUVE *apud* BERNARD, 1959, p. 106). Se o caminhante de Restif de La Bretonne era o revolucionário das noites parisienses, Delorme é o caminhante crepuscular de Paris na obra poética *Les Rayons jaunes* (1829), uma tentativa de Sainte-Beuve de criar uma poesia “familiar” como os poetas *Lakistes*<sup>216</sup> (BERNARD, 1959, p. 108, tradução nossa).

Sem dúvida, grande parte desses textos foram referências para Baudelaire, direta ou indiretamente. Todavia, para Jacques (2012, p. 41), assim como para Walter Benjamin (2019), a grande importância de Baudelaire para a errância urbana reside na “recriação da figura mítica do *flâneur*”. Se Balzac define as relações urbanas na “torrente de Paris” como um local onde “[...] os acontecimentos e as pessoas tropeçam desordenadamente uns nos outros [...]” (HARVEY, 2015, p. 53) em atitudes desprovidas de sentimentos genuínos e morais, o que Simmel definirá como atitude *blasé*, o *flâneur* baudelairiano, por outro lado, desautomatiza a percepção dentre uma urbe atarefada e automatizada, e através do seu olhar o cotidiano se torna matéria de poesia.

---

<sup>215</sup> “Infelizmente! Os *Poèmes en prose*, aos quais você recentemente deu outro incentivo, estão bem atrasados. Sempre me coloco nos braços de tarefas difíceis. Fazer uma centena de ninharias laboriosas que exigem um bom humor constante (bom humor necessário mesmo para tratar de assuntos tristes), uma excitação bizarra que precisa de espetáculos, multidões, música, até lâmpadas de rua, era isso que eu queria fazer! [...] Preciso daquele famoso banho de multidão, cuja incorreção o chocou.” (BAUDELAIRE, 1976, p. 493, tradução livre e nossa)

<sup>216</sup> Poetas ingleses da primeira geração do romantismo (final do século XVIII e início do XIX) como Wordsworth e Coleridge, seguidores das *promenades* idílicas de Rousseau.

A origem do termo “*flâneur*” (variação feminina “*flâneuse*”), “*Personne qui flâne, qui se plaît à flâner.*”<sup>217</sup> (FLÂNEUR, 2021), ainda é um tanto obscura. Sabe-se que surgiu no contexto do século XIX do escandinavo antigo “correr vertiginosamente para lá e para cá”<sup>218</sup>. Segundo Elizabeth Wilson (1992, p. 93-94 *apud* SOLNIT, 2016, p. 329, grifos nossos), “A *Encyclopédie Larousse* do século XIX sugere que o termo possa ser uma derivação da palavra gaélica para ‘libertino’. Os autores dessa edição da Larousse dedicaram um artigo extenso sobre o flanador, definido por eles como um **ocioso**, um esbanjador de tempo”, isto é, uma figura errante e que contraria a ética e a moral do trabalho, sendo ele averso ao progresso e dedicado à errância do caminhar.

O *flâneur*, portanto, é uma alegoria do homem que caminha contra a corrente do progresso histórico para captar a efemeridade da vida moderna abstrata – o que Baudelaire denomina “uma” vida moderna em *Dédicace*, abandonado ao acaso da *flânerie*. A prática da *flânerie* já era motivo poético na obra baudelairiana nos *Tableaux Parisiens*, todavia, no *Spleen*, Baudelaire recriará uma forma flexível, explorando outros recursos literários e outros “tons”, além das alegorias em *Fleurs*, para representar essa vida moderna, submetendo-se ao mundo exterior, o sujeito rende-se ao objeto para organizar “artisticamente” seu poema (BERNARD, 1959, p. 115, tradução nossa).

Ora, se esses são aspectos observados *a priori* acerca da modernidade dos *petits poèmes*, e devemos aludir que “o poema em prosa não obedece regras *a priori*” (BERNARD, 1959, p. 434, tradução nossa), o que garante, verdadeiramente, a partir de uma leitura que articule os dois polos do poema em prosa: “forma”/“conteúdo”, “sujeito”/“objeto”, “espírito”/“matéria”, “organização artística”/“anarquia destrutiva” (BERNARD, 1959, p. 444, tradução nossa), a inovação estética e da linguagem do *Spleen de Paris*? Todorov (1980, p. 115) afirma, e estamos de acordo com isto, que Baudelaire não escreve um tipo de poesia “sem verso” e nem procura uma “música do sentido”. O texto baudelairiano em prosa explora, e esse é, sobretudo, o maior traço da modernidade da obra, os contrastes no campo formal e semântico em uma unidade que “confronta contrários” (TODOROV, 1980, p. 118) e explora dualidades, afirmando uma outra linguagem que ainda assim será poética.

<sup>217</sup> “Pessoa que flana, que sente prazer em flunar.” (FLÂNEUR, 2021, tradução nossa). Flanar, segundo o Dicionário Caldas Aulete Digital (s/a): “Andar sem destino, vagar; PERAMBULAR; VAGUEAR.”.

<sup>218</sup> De acordo com o *Dictionnaire de l’Académie Française* (FLÂNER, 2021, tradução nossa), a expressão “*flâner*” é datada no século XVII, no dialeto normando e no século XIX em francês, “*Probablement issu de l’ancien scandinave flana, « courir çà et là ».*” e “*flâneur*” como uma atestação isolada do século XIX, derivada do verbo *flâner*, “*Personne qui flâne, qui se plaît à flâner.*”.



Todorov (1980, p. 115-117) pontua três figuras que a exploração da dualidade assume nos *petits poèmes* de Baudelaire: a primeira é a **a) inverossimilhança**, representada por um único fato descrito que se enquadra tão mal nos hábitos sociais comuns que não há maneira de contrariá-lo, subsidiário da bizzarria; **b) a ambivalência** a partir da duplicidade dos objetos apresentados; e **c) a antítese**, o procedimento de justaposição de universos ou figuras antitéticas que se encontram na composição geral da obra, na estrutura temática e em alguns títulos que referem-se às dualidades humanas. A partir de um gênero “poético-prosaico”, o poeta anuncia uma correspondência da dualidade humana e as oposições que nela permeiam, onde é possível explorar as diversas figuras e motivos que essa natureza dúbia assume na alma do homem moderno (TODOROV, 1980, p. 115) no campo da imagem, refletindo e articulando esses aspectos antagônicos na forma de uma poesia que só existe, de maneira contraditória, enquanto prosa e que faz uso de seus recursos para se autossustentar.

Além disso, o poema em prosa concilia nesse universo fechado mais dois mundos opostos: os dois níveis polarizados da linguagem poética que se une ao prosaísmo da circunstância – que para Todorov (1980, p. 118) é “o maior dos contrastes”, pois são entendidos pelo poeta como dimensões que transcendem as categorias literárias e são parte da compreensão da própria vida, sendo o *spleen* a unidade prosaica, e na vida, o cotidiano e o *idéal*, o poético, o sonho, o espiritual – divididos em duas metades, como é a definição de arte para Baudelaire. Realiza-se, assim, o maior desejo dos poetas modernos de “desnudar seu coração” em uma linguagem metafísica, que dê conta dos fragmentos obscuros da natureza humana silenciados pelas novas condições de existência num mundo pauperizado de imaginação criadora.

A partir dessa linguagem inscrita nos poemas, para Suzanne Bernard (1959), o *Spleen de Paris* parte da estrutura de um arabesco: “[...] *dessinée par les divers éléments ; d’autre part la diversité des tons employés et leurs rapports avec le dessin de la phrase [...]*.”<sup>219</sup> (BERNARD, 1959, p. 113). A relação da teórica francesa pressupõe uma ideia parecida com a unidade de contrastes de Todorov (1980), todavia representada pela analogia das linhas do arabesco que consiste no desenho ideal ou perfeito de um conjunto de efeitos harmônicos, mas ao mesmo tempo contrastantes e juntos buscam um efeito de unidade, como a representação dos elementos de uma pintura, e na poesia baudelairiana, um movimento de síntese das correspondências.

---

<sup>219</sup> “[...] desenhada pelos vários elementos; por outro lado, a diversidade dos tons utilizados e sua relação com o desenho da frase [...].” (BERNARD, 1959, p. 113, tradução nossa)

No próximo subcapítulo, a partir da contextualização histórica do *Spleen*, analisaremos os poemas em prosa modernos de Baudelaire em que o caminhante se coloca como força-motriz na construção desse arabesco poético em um universo de contrários formais e imagéticos.

#### 5.4 O *Spleen de Paris* e as faces poéticas da vida moderna

« [...] *l'idéal et le trivial se fondent dans un amalgame inséparable* »  
(BOURDIN, 1864  
*apud* COMPAGNON, 2014, p. 33)

A obra intitulada “*Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose*” é um conjunto de 51 poemas em prosa de Charles Baudelaire (1821-1867) publicados postumamente em 1869 por Charles Asselineau, editor da obra completa do poeta francês, juntamente ao poeta Théodore de Banville. Alguns dos poemas foram publicados por Baudelaire ainda em vida, nos folhetins de revistas literárias de seu círculo intelectual como *La Presse*, *L'Artiste* e *La Revue Fantaisiste* a partir de 1862.

O termo “*spleen*”, que compõe o título, é um conceito essencial para a estética baudelairiana, pois, num universo de representação dualista, ele concebe o sentimento melancólico, angustiante e entediante que assola o homem moderno de forma antagônica diante da modernidade decadente e do progresso histórico presente nos grandes centros urbanos como Paris, a única “paisagem” possível para Baudelaire, em contraposição à completude que proporciona as coisas que não são deste mundo baixo – o *idéal* – “*C'est l'Ennui ! - l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka.*”<sup>220</sup>, descreverá o poeta em *Au Lecteur* (BAUDELAIRE, 1975, p. 6), e “*Ennui*” grafado em maiúscula faz menção à ideia de *spleen*, o Tédio.

A palavra de origem inglesa significa literalmente “baço” (“*rate*” em francês), órgão humano responsável por filtrar o sangue, e seu emprego na literatura está ligado à teoria humoral desenvolvida ainda na Antiguidade, que associa o humor ou temperamento humano e

<sup>220</sup> “É o tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção, / Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 113, tradução de Ivan Junqueira).

a produção de fluidos corporais, definindo-se por “*Sorte d’hypocondrie qui consiste dans un ennui sans cause et dans le dégoût de la vie*”<sup>221</sup> (SPLEEN, 1935). O baço acometido seria o responsável pela produção de bile negra, um líquido negro e concomitante a isso o sentimento de uma imensa tristeza. Esse sentido melancólico popularizou-se no Romantismo francês a partir de referências inglesas ao “mal do século”, no entanto,

Se a primeira parte do título se explica pelo sentimento melancólico produzido pela metrópole, “*Spleen de Paris*”, a segunda, atribui o adjetivo “*petits*” (“pequenos”) aos poemas em prosa. Compagnon (2014, p. 12) aponta que quem atribuiu esse qualificativo à obra foi Sainte-Beuve. Como citado anteriormente, entre os anos de 1861 e 1862, Baudelaire cogitou títulos como “*Le Rôdeur parisien*”, “*Le Promeneur Solitaire*” ou “*La Lueur et la fumée/ Poème, en prose*” proposto por Houssaye para sua obra em prosa, mas não atribuiu a seus *babioles*, no sentido de “arte em miniatura” (COMPAGNON, 2014, p. 12, tradução nossa), o adjetivo de “*petit*”<sup>222</sup>. Esse “epíteto” de Sainte-Beuve em 1862, “« dans les *petits poèmes en prose de l’auteur, Le Vieux Saltimbanque et Les Veuves sont deux bijoux* »” (SAINTE-BEUVE, 1884, p. 401 *apud* COMPAGNON, 2014, p. 11, grifos nossos), foi também empregado à descrição da obra em prosa de Bertrand em 1842 – as “*petites ballades en prose*” – como se os poemas de *Gaspard* produzissem pequenos daguerreótipos em literatura, a partir de sua natureza rústica e pitoresca de uma vida antiga, e em Baudelaire a representação em miniatura seria a de uma vida moderna (COMPAGNON, 2014, p. 12-13).

Além disso, de acordo com os achados de Compagnon (2014, p. 14, tradução nossa), a expressão “*petits poèmes*” é antiga e designa um poema curto, inclassificável nos termos de tragédia ou comédia, e começa-se o processo de transformar o poema em prosa, no início do século XIX e ela passa a referir-se a pequenas peças didáticas de tom irônico.

O sentido “depreciativo” da expressão “*petits poèmes en prose*” é oriundo de traduções de obras de língua inglesa como a “*Minor Prose Poems*” de Bulwer-Lytton “[...] *ce qui éclaire*

<sup>221</sup> “Uma espécie de hipocondria que consiste em tédio sem causa e desgosto da vida.” (SPLEEN, 1935, tradução nossa).

<sup>222</sup> “*Un point est curieux : il ne semble pas qu’à cette date, en janvier 1862, Baudelaire n’ait encore jamais parlé de ses textes sous l’appellation de « petits poèmes en prose ». Dans la Revue fantaisiste, ils venaient de paraître sous le simple titre de Poèmes en prose, sans l’adjectif petits utilisé par Sainte-Beuve. Dans ses lettres de décembre 1861 à Arsène Houssaye, avec qui il était en affaires pour une publication simultanée de ses poèmes dans La Presse, ainsi que dans L’Artiste, la revue que dirigeait aussi Houssaye, Baudelaire parlait d’un recueil dont le titre aurait été « La Lueur et la fumée/ Poème, en prose » (C, II, 197). Dans ce titre, « poème » était au singulier, et une virgule précédait la particularité « en prose », la virgule excluante encore qu’il s’agit d’un genre à part entière. Le jour de Noël 1861, Baudelaire envoya à Houssaye un ensemble qu’il appelait « ce spécimen de poèmes en prose », cette fois au pluriel et sans virgule, mais sans l’adjectif « petits ». Il suggérait cette fois qu’« un titre comme : Le Promeneur solitaire, ou Le Rôdeur parisien vaudrait mieux peut-être », pour « [s]es poèmes en prose » (C, II, 207).” (COMPAGNON, 2014, p. 11)*

*sur le sens à donner à l'adjectif quand Sainte-Beuve et Baudelaire l'appliquent au poème en prose : « court » sans doute, mais aussi et peut-être surtout « mineur ».*<sup>223</sup> (COMPAGNON, 2014, p. 15). No entanto, no texto crítico de Sainte-Beuve de 1862, a expressão com sentido de gênero “menor”<sup>224</sup> vem acompanhada de “*bijoux*” e, mais tarde, em 1865, com a publicação de outros poemas em prosa, o crítico afirma que o poeta “pintava sobre esmaltes”, correspondendo a variações de “arte em miniatura” (COMPAGNON, 2014, p. 16, tradução nossa).

Diferentemente de *Fleurs du mal*, organizado em uma arquitetura hermética, a edição póstuma do *Spleen* (1869) não possui uma “unidade” organizacional previamente pensada pelo poeta, de acordo com Compagnon (2014, p. 10), “[...] *certaines pièces sont lyriques, d'autres des faits divers, ou des boutades qui ne méritent peut-être pas l'appellation de poèmes.*”<sup>225</sup>. Nesse sentido, uma característica “geral” dos *petits poèmes* consiste na analogia do duelo do artista (sujeito) e seu objeto – “*L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.*”<sup>226</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 279), entre o poema, uma unidade organizada e a prosa, uma tendência construtiva (BERNARD, 1959, p. 21, tradução nossa). Os poemas do *Spleen* são um campo em que o anedótico deve, a partir do artifício, transcender através do “símbolo” (BERNARD, 1959, p. 115-116, tradução nossa) – uma composição una –, materializando-se pela linguagem em representações opostas que dá a origem de todo o sentido da obra e dos elementos que representa.

A partir da analogia do arabesco, a linguagem poética do *Spleen de Paris: Petits Poèmes en prose* (1869) se organiza em duas tendências de poemas, segundo a nomenclatura de Bernard (1959, p. 117-118, tradução nossa): em “artísticos” – em um universo fechado, que busca a “unidade geral” de efeito fulgurante aos olhos do leitor a partir de uma síntese totalizante – aproximando-se da pintura, de *petits tableaux*, e “rapsódicos” – utilizando-se de recursos descritivos e narrativos, sem apresentar uma unidade artística, sobrepondo o plano anedótico ao alegórico – um meio termo entre a prosa e a poesia, aproximando-se do conto.

<sup>223</sup> “[...] que esclarece o sentido a ser dado ao adjetivo quando Sainte-Beuve e Baudelaire o aplicam ao poema em prosa: “curto” sem dúvida, mas também e talvez sobretudo “menor”.” (COMPAGNON, 2014, p. 15, tradução nossa).

<sup>224</sup> Provavelmente, conforme Compagnon (2014, p. 11, tradução nossa), o sentido de “*mineur*” em “*petits*” é atribuído, não apenas a partir das traduções inglesas e dessa tradição de gênero “menor”, mas para ofuscar a candidatura do poeta à Academia de Letras, por parte de Sainte-Beuve em 1862.

<sup>225</sup> “algumas peças são líricas, outras são fatos diversos, ou gracejos que talvez não mereçam o nome de poemas.” (COMPAGNON, 2014, p. 10, tradução nossa)

<sup>226</sup> *III – Le Confiteor de l'artiste*, tradução: “O estudo do belo é um duelo no qual o artista grita de pavor antes de ser vencido.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 17, tradução de Petry e Veras).

Essas tendências têm seus primeiros indícios com as publicações de 1862 dos poemas *Les Foules*, *Les Veuves* e *Le Vieux Saltimbanque* na revista *La Presse*, os três poemas correspondem ao “núcleo” de toda obra e que de fato rompem com o lirismo de *Fleurs* (COMPAGNON, 2014, p. 10, tradução nossa). De acordo com os achados de Compagnon (2014, p. 10, tradução nossa) essa relação se explica por algumas questões cronológicas da obra, isto é, alguns poemas em prosa do *Spleen de Paris* foram escritos concomitantemente a seção *Tableaux Parisiens* de *Fleurs* entre 1855 e 1857<sup>227</sup>, o que resultou numa aproximação lírica com os poemas de *Fleurs du mal*. Os poemas dos anos seguintes marcaram uma ruptura com a concepção de “*idéal*” e uma inflexão contra o mundo moderno, ao mesmo tempo em que os poemas em verso dos *Tableaux Parisiens* estavam sendo escritos e seriam publicados em 1861 (COMPAGNON, 2014, p. 10, tradução nossa).

A face poético-metafísica do cotidiano e da circunstância, representadas no *Spleen*, são apreendidas pelos olhos ávidos do *flâneur*, “alegorista de seu tempo” (BENJAMIN, 2019) que caminha entre essas dimensões antagônicas da cidade e, alegoricamente, da natureza humana, representadas pelos simulacros de seu tempo, “A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu.” (BENJAMIN, 2006, p. 461). Essas imagens devem ser representadas de uma nova forma que não seja a do alexandrino caduco. Formalmente, a poesia da modernidade, representa-se através de uma unidade orgânica, em um universo fechado que se situa no tempo da brevidade (BERNARD, 1959) – tal qual a narrativa breve do conto moderno, lida e uma única sentada, conforme teorizou Edgar Poe (1985).

Dessa maneira também pensava Baudelaire, no *Préface* de *Nouvelles Histoires extraordinaires* de Poe, “[...] *dans la composition tout entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende directement ou indirectement à parfaire le dessin prémédité [...]*.”<sup>228</sup> (BAUDELAIRE, *apud* BERNARD, 1959, p. 115-116). É a partir do epílogo que o escritor ou o poeta dará ao “enredo”, aspectos indispensáveis de causa e consequência e, sobretudo, o tom da narrativa (POE, 1985, p. 911), no caso do poema em prosa, a unidade orgânica, gratuidade, unidade de efeito e a brevidade que “[...] é a condição *sine qua non* da **unidade de efeito** [...]” (BERNARD, 1959, p. 439, tradução e grifos nossos).

<sup>227</sup> *Le Crépuscule du soir*, *La solitude* em 1855 e *Les Projets*, *L'horloge*, *La Chevelure* e *L'Invitation au voyage* em 1857 (COMPAGNON, 2014, p. 10).

<sup>228</sup> “[...] em toda a composição, não deve escapar uma única palavra que não seja intencional, que não tenda direta ou indiretamente a aperfeiçoar o desenho premeditado.” (BAUDELAIRE, *apud* BERNARD, 1959, p. 115-116, tradução nossa).

Nesse sentido, selecionamos alguns poemas em prosa a serem analisados, onde esse universo fechado, gratuito e breve representa a vida moderna, concretizado através do movimento da caminhada errante e urbana – a *flânerie*. Os poemas do *Spleen* que Bernard (1959) denomina como “artísticos” possuem majoritariamente uma tendência visual por parte do *flâneur*, são os aspectos simbólicos e representações visuais que se manifestam em unidades poéticas breves com uma unidade de efeito bem definida, como se representasse um *croqui* urbano de Guys em palavras que se posicionam em prosa e poesia a serem contempladas; já os poemas “rapsódicos” possuem um veio narrativo e/ou descritivo, atribuem analogias dentro das unidades opostas, e são mais longos, quase um pequeno conto. Entretanto, por uma questão adaptação metodológica, assim como Bernard (1959), elencamos esses aspectos em vias de análise, não quer dizer que o poeta-*flâneur* fragmente o ato de olhar do ato caminhar na prática estética da *flânerie*, os dois atos se articulam.

Segundo Sandras (1995, p. 17-19), a análise dessa expressão, “poema em prosa”, possui algumas premissas que devem ser levadas em conta como a dificuldade em defini-la enquanto “gênero” embasada na concepção histórica de Todorov (*apud* SANDRAS, 1995, p. 17), a diversidade de formas – observamos muitos poemas diferentes entre si na mesma obra e a dificuldade de definir a noção de “poema” conforme discutimos neste trabalho. Por isso, situamos metodologicamente predominâncias em cada um dos poemas analisados de acordo com sua natureza formal, elencando suas diferenças em relação às demais peças e a unidade que garante a totalidade da obra.

A representação de *L'Étranger*, primeiro poema em prosa da obra *Spleen de Paris*, se enquadra na categoria de sujeito que concebe a analogia da natureza humana na modernidade decadente baudelairiana. Quando situamos a representação “menos ativa” do *flâneur*, queremos dizer que, neste poema em específico, a vida moderna não é apreendida nem pela *flânerie* e nem pelo olhar ávido e poético, todavia, o Estrangeiro – em sua natureza subvertida contra o progresso da técnica e pela forma em prosa que o poema se materializa, aproxima-se da figura errante e enigmática do *flâneur* em uma unidade artística e breve, assim justificamos a presença deste poema neste trabalho. Assim, pensando em uma forma de viabilizar a análise, apresentamos abaixo um levantamento dos poemas em prosa em que a urbe insurge como um motivo poético explícito e implícito no sentimento de *spleen* e *idéal* do poeta. Os critérios selecionados embasaram-se no “espaço” físico ou alhures (evasivos-reflexivos) representado pela metrópole nos poema-*tableaux* a partir das predominâncias espaciais analisadas:

- a) Espaço público-urbano, a rua, apreendido através da *flânerie* e o devaneio;

- b) Espaço privado” relegado ao devaneio solitário, enquanto errância dos pensamentos;
- c) Evasão alhures e/ou elevada ao *Idéal*, em busca de uma unidade imagética, ou de uma reflexão (irônica ou moralizante), ou de uma ralharia poética.

<b>Espaço público-urbano, a rua</b>	<b>Espaço privado</b>	<b>Evasão alhures/reflexão</b>
<i>III - Le « Confiteor » de l'artiste ;</i>	<i>V - La Chambre double ;</i>	<i>I - L'Étranger ;</i>
<i>IV - Un Plaisant ;</i>	<i>X - À Une heure du matin ;</i>	<i>II - Le Désespoir de la vieille ;</i>
<i>VI - Chacun sa chimère ;</i>	<i>XXII - Le Crépuscule du soir ;</i>	<i>VIII - Le Chien et le flaçon ;</i>
<i>VII - Le Fou et la Vénus ;</i>	<i>XLII - Portraits de maîtresses ;</i>	<i>XI - La Femme et la petite-maîtresse ;</i>
<i>IX - Le Mauvais vitrier ;</i>	<i>XLIV - La Soupe et les Nuages.</i>	<i>XVI - L'horloge ;</i>
<i>XII - Les Foules ;</i>		<i>XVIII - L'hémisphère dans une chevelure ;</i>
<i>XIII - Les Veuves ;</i>		<i>XVIII - L'invitation au Voyage ;</i>
<i>XIV - Le Vieux saltimbanque ;</i>		<i>XX - Les Dons des fées ;</i>
<i>XV - Le Gâteau ;</i>		<i>XXI - Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire ;</i>
<i>XIX - Le Joujou du pauvre ;</i>		<i>XXIII - La Solitude ;</i>
<i>XXIV - Les Projets ;</i>		<i>XXVII - Une mort héroïque ;</i>
<i>XXV - La Belle Dorothée ;</i>		<i>XXX - La Corde ;</i>
<i>XXVI - Les Yeux des pauvres ;</i>		<i>XXXII - Le Thyrsé ;</i>
<i>XXVIII - La Fausse Monnaie ;</i>		<i>XXXIII - Enivrez-vous ;</i>
<i>XXIX - Le Joueur généreux ;</i>		<i>XXXIV - Déjà !</i>
<i>XXXI - Les Vocations ;</i>		<i>XXXV - Les Fenêtres ;</i>
<i>XXXVIII - Laquelle est la vraie ?</i>		<i>XXXVI - Le Désir de peindre ;</i>
<i>XLI - Le Port ;</i>		<i>XXXVII - Les Bienfaits de la lune ;</i>
<i>XLIII - Le Galant Tireur ;</i>		<i>XXXIX - Un cheval de race ;</i>
<i>XLV - Le Tir et le Cimetière ;</i>		<i>XL - Le Miroir ;</i>
<i>XLVI - Perte d'auréole ;</i>		<i>XLVIII - Anywhere out of the World ;</i>
<i>XLVII - Mademoiselle Bistouri ;</i>		<i>L - Les Bons Chiens.</i>
<i>XLIX - Assommons les Pauvres !</i>		

Quadro 2 – Espaços representados nos poemas do *Spleen de Paris*.

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Para tanto, é importante advertir que essas características se interseccionam, como um poema de caráter reflexivo que ocorre em um espaço urbano ou em um cômodo privado. Esse esquema tem função de categorizar ou operacionalizar a análise das peças contidas na obra em

que o olhar e os passos do *flâneur* são parte integrante da formação do “quadro” final. Alguns poemas têm característica ainda muito próximas do lirismo de *Fleurs du mal*, como *Un hémisphère dans une chevelure*, escrito na mesma época da obra em prosa, conforme nos mostrou Compagnon (2014); outros já se distanciam em busca de um lirismo moderno, de caráter urbano e, por vezes, pedestre – uma vez que privilegia as caminhadas do poeta-*flâneur* – e delas surgem temas duais e poéticos. Essas características de independência no todo da obra se caracterizam pela “autonomia relativa” (SANDRAS, 1995, p. 42, tradução nossa) intrínseca do gênero, o traço distintivo da prosa poética.

O poema de abertura do *Spleen de Paris* inicia o conjunto da obra com uma relação analógica no título *I – L’Étranger* (“*I – O Estrangeiro*”), apresentando nesta figura errante a condição de “como” o homem moderno se coloca diante do mundo: um estranho, um forasteiro, um enigma, alguém que não se enquadra e por isso é constantemente questionado acerca de sua identidade e paixões – um errante. No mundo moderno, o que define os homens e as mulheres são suas associações financeiras, políticas, familiares, religiosas, estéticas e intelectuais, e esse sujeito está descrente de todas essas instituições, sendo possível notar a partir de suas respostas, que são ríspidas, curtas e individualistas, majoritariamente negativas – não correspondendo às expectativas do apreço social e manutenção da ordem e do progresso histórico – a bizarria, a inverossimilhança, a qual aludiu Todorov (1980), demonstrada no seguinte trecho e nos “valores” morais e sociais em destaque:

— *Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*

— *Je n’ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.*

— *Tes amis ?*

— *Vous vous servez là d’une parole dont le sens m’est resté jusqu’à ce jour inconnu.*

— *Ta patrie ?*

— *J’ignore sous quelle latitude elle est située.*

— *La beauté ?*

— *Je l’aimerais volontiers, déesse et immortelle.*

— *L’or ?*

— *Je le hais comme vous haïssez Dieu.*<sup>229</sup>

<sup>229</sup> “- A quem mais amas, homem enigmático? Teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão? / - Eu não tenho nem pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão. / - Teus amigos? / - O senhor se serve de uma palavra cujo sentido me é até hoje desconhecido. / - Tua pátria? / - Ignoro sobre qual altitude está situada. / - A beleza? / - Eu a amaria de bom grado,



(BAUDELAIRE, 1975, p. 277, grifos nossos)<sup>230</sup>

Essa temática apresentada no primeiro poema será explorada em toda obra da mesma forma em que se realiza em *Fleurs du mal*, com o poema em verso “*Au Lecteur*”, “*L’Étranger*” pode ser lido como um “poema-prólogo”, apesar de ser numerado (I), uma vez que anuncia de maneira analógica, a partir da figura do estrangeiro, os questionamentos humanos exibidos em um conflito de oposições colocados em prol de uma unidade, de uma “síntese indivisível” (BERNARD, 1959, p. 442, tradução nossa) nos poemas em prosa.

No poema-prefácio “*Au Lecteur*” o poeta dirige-se diretamente *ao leitor* desde o título, empregando a preposição “à” (flexionada em gênero à + le – artigo definido masculino, resultando na variação *contractée* “*Au*”) no título do primeiro poema da obra, além de utilizar a segunda pessoa do singular “*tu*” em “[...] *Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat* [...]”<sup>231</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 6, grifos nossos). No primeiro quarteto, em versos alexandrinos, utilizando ainda artigos definidos que determinam os valores morais do homem moderno, anuncia a função que eles ocupam na sociedade – a manutenção da miséria humana:

*La sottise, l’erreur, le péché, la lésine,*  
*Occupent nos esprits et travaillent nos corps,*  
*Et nous alimentons nos aimables remords,*  
*Comme les mendiants nourrissent leur vermine.*<sup>232</sup>

(BAUDELAIRE, 1975, p. 6, grifos e sublinhados nossos)

Na obra em prosa, no poema “*L’Étranger*”, o uso do artigo definido (*L’* utilizado diante de substantivos começados por vogais)<sup>233</sup> indica uma determinação do termo subsequente, universalizando a condição abstrata deste enigma humano, indicando também, de alguma forma, o receptor e a dúvida sobre sua identidade, esses aspectos são demarcados pela segunda pessoa do singular (“*Tu*” e “*Vous*”, de acordo com o grau de formalidade do discurso), como em “— *Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 277, grifos nossos).

---

deusa e imortal. / - O ouro? / - Eu o odeio assim como odeias Deus.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 15, tradução de Petry e Veras).

<sup>230</sup> Cf. o poema original e traduzido nos Anexos J e K.

<sup>231</sup> “[...] Tu conheces, leitor, o monstro delicado [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 113, tradução de Ivan Junqueira).

<sup>232</sup> “A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez / Habitam nosso espírito e o corpo viciam, / E adoráveis remorsos sempre nos saciam, / Como o mendigo exhibe sua sordidez.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 111, tradução de Ivan Junqueira).

<sup>233</sup> Utilizado em quase todos os poemas da obra.

O formato “diálogo” apresentado no poema em prosa utiliza recursos do discurso direto, oriundo da construção prosaica e da forma narrativa, com as indicações tipográficas através dos travessões (-), e sobretudo, se expressa através de uma linguagem mutilada, tronca, que emprega a pontuação gráfica como recurso rítmico como as diversas vírgulas e interrogações: “— *Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?*”<sup>234</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 277), a inversão do verbo e do pronome sujeito com o hífen em: “*Eh ! qu’aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?*”<sup>235</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 277, grifos nossos), a expressão conjuntiva de surpresa em “*donc*”, procedimentos que seccionam o ritmo da frase, além de explorar os espaços em branco da página demonstrando a fragmentação desse sujeito tão mutilado quanto a linguagem que se expressa. O emprego desses procedimentos de outra natureza, para além da poética, evidencia a necessidade de reinventar a expressão e os motivos a serem retratados na poesia, em busca retratar o desejo baudelairiano de uma “verdadeira vida moderna abstrata”, para isso, as Musas devem descer dos templos imediatamente e frequentarem às grandes cidades, tal qual o poeta que junta sua auréola caída na lama.

Tal qual o Estrangeiro, uma representação próxima ao *flâneur* que neste poema em prosa não é representado de maneira “ativa”, ou seja, em movimento de *flânerie*, são sujeitos socialmente avessos, pois contrariam as engrenagens da máquina do mundo capitalista, uma vez que são ociosos. A aversão ao trabalho do caminhante é proporcional a aversão social do Estrangeiro, um sujeito que não é movido pelas paixões frívolas e alienantes de interesse geral e que engrenagem a organização da sociedade, ele interessa-se pelo efêmero, pelo não utilitário representada pelas nuvens, uma antítese que ao mesmo tempo, é a representação do *Idéal*, numa correspondência vertical, unindo opostos em uma unidade harmônica.

O *Estrangeiro* emerge como um símbolo poético da modernidade a partir de uma unidade sintética, conforme analisa Bernard (1959), uma vez que através de sua figura escandaliza os interesses burgueses da moralidade, o conceito de sociedade comuns e, como um poeta da revolta formal, o faz poeticamente a partir da forma consagrada pelo verso alexandrino apresentada de maneira subvertida, se utilizando do discurso e da forma da prosa, mas, todavia, por meio de um princípio dúbio, oriundo da poesia, em “— *J’aime les nuages* ...

---

<sup>234</sup> “A quem mais amas, homem enigmático? Teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?” (BAUDELAIRE, 2018, p. 15).

<sup>235</sup> “Ah, o que amas então, extraordinário estrangeiro?” (BAUDELAIRE, 2018, p. 15, tradução de Petry e Veras).

*les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages !*<sup>236</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 277, grifos nossos) observamos a repetição ternária de “nuages”, um recurso poético rítmico que além de “cadenciar” o discurso da prosa, recria a imagem da leveza passageira das nuvens junto às repetições de “là-bas”.

Bernard (1959) aponta que essa expressão simbólicas ou líricas também estão presentes em poemas como *Chacun sa chimère*, *La chambre double* e, sobretudo, em *Le Joujou du pauvre*. O décimo-nono poema do *Spleen* representa a justaposição de universos opostos através da representação de duas crianças, dois espaços urbanos, dois universos sociais e dois brinquedos, separados por barras simbólicas, que simbolizam o duelo do artista em meio a vida moderna. Em abril de 1853, Baudelaire publica na revista *Le Monde Littéraire, Morale du joujou*, texto em prosa onde discute, a partir de uma anedota, a origem do espírito imaginativo que ronda a relação das crianças e seus brinquedos – que para o poeta, é o objeto de iniciação no mundo da arte, “*Le joujou est la première initiation de l'enfant à l'art, ou plutôt c'en est pour lui la première réalisation [...]*.”<sup>237</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 51).

Para Baudelaire, o senso imaginativo da criança deve-se repetir no artista, no entanto, com a rigidez dos nervos do homem de gênio que na criança ainda são fracos. Alguns fragmentos do que se conhece como o poema em prosa *Le Joujou du pauvre*<sup>238</sup> já estavam presentes nesse texto anedótico, todavia, no texto poético, o circunstancial transcenderá a partir da simbologia das grades que corta os dois universos opostos (BERNARD, 1959, p. 116, tradução nossa). Formalmente, a divisão em 8 alíneas areja o poema em pausas sugestivas de acordo com os elementos que simboliza, diferentemente da exposição do texto em prosa que retrata detalhadamente a anedota (BERNARD, 1959, p. 117, tradução nossa).

O poeta-*flâneur* elege o apólogo como forma organizacional desse poema em prosa, uma outra forma breve para representar de maneira condensada a anedota, a partir de um senso moral. Baudelaire demonstra um gosto pelas “moralidades” dos apólogos breves, segundo Sandras (1995, p. 34, tradução nossa), como em outros poemas da obra – *Le Miroir*, *La Perte d'auréole* e *Le Chien et le Flacon*.

Dessa forma, o poema-apólogo se inicia com um tom de aconselhamento ao leitor que se intensifica pelos sons [e] e [Ø] finais destacados: “*Je veux donner l'idée d'un divertissement*

<sup>236</sup> “Eu amo as nuvens... as nuvens que passam... lá longe... lá longe... as maravilhosas nuvens!” (BAUDELAIRE, 2018, p. 15, tradução de Petry e Veras).

<sup>237</sup> “O brinquedo é a primeira iniciação da criança na arte, ou melhor, é para ela a primeira conquista [...].” (BAUDELAIRE, 1975, p. 581, tradução nossa).

<sup>238</sup> Cf. o poema original e traduzido nos Anexos L e M.

*innocent. Il y a si peu d'amusements qui ne soient pas coupables !*”<sup>239</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 304), os divertimentos de malícia ausente emergem através da errância da *flânerie*, “*Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes [...]*”<sup>240</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 304). Curiosamente, é um dos únicos poemas em que a ação de *flâner* é explicitamente citada. E diferentemente de *Morale du joujou*, a descrição anedótica é suprimida em prol do efeito poético, conforme nos mostrou Bernard (1959, p. 116, tradução nossa).

O poeta-caminhante instrui imperativamente (vide o verbo “*remplissez*”, com o som [e] final na desinência verbal marca de imperativo da segunda pessoal do plural “*vous*”, ainda presente) e de maneira apologética, o leitor a render homenagem às crianças pobres que encontrar aos pés das árvores, e para isso, é necessário encher os bolsos de pequenos inventos infantis de pouca qualidade – *un joujou primitif*<sup>241</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 581), ou que até mesmo tenha se desviado de sua utilidade para tornar-se objeto de imaginação: “[...] *remplissez vos poches de petites inventions à un sol, — telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l'enclume, le cavalier et son cheval dont la queue est un sifflet.*”<sup>242</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 304, grifos nossos), esses objetos são tão inúteis e incômodos, de maneira geral, que as aliteraões em “l” [l] e “ch” [ʃ] se misturam, gerando uma fissura sonora, aproximando fissuras sibilantes em “ch” aos sons emitidos quando se quer chamar a atenção de um animal felino.

Assim, a partir do recurso da inverossimilhança destacada por Todorov (1980), essas crianças oriundas das classes subalternas são zoomorfidadas, descritas como gatos selvagens e rconditos com olhos arregalados em posição de tocaia diante da presa, e que se esquivariam, num primeiro momento, descrentes da própria felicidade, e, depois, incredulamente aceitariam a esmola, distanciando-se:

*Vous verrez leurs yeux s'agrandir démesurément. D'abord ils n'oseront pas prendre ; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger*

<sup>239</sup> “Eu quero sugerir uma diversão inocente. Há tão poucos divertimentos sem culpa!” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45, tradução de Petry e Veras).

<sup>240</sup> “Quando você sair de manhã decidido a *flanar* nas grandes estradas [...].” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45)

<sup>241</sup> “um brinquedo primitivo” (Tradução nossa).

<sup>242</sup> “[...] encha seus bolsos de pequenas bugigangas de um centavo – tais como um boneco de marionete de um só fio, os ferreiros que martelam na bigorna, o cavaleiro e seu cavalo, cuja cauda é um apito [...].” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45, tradução de Petry e Veras).

*loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme.*<sup>243</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 304, grifos nossos)

Em movimento de *flânerie*, o poeta-*flâneur* inicia a composição de seu quadro avesso e ambivalente (TODOROV, 1980); num primeiro momento descreve um jardim ensolarado, onde se situava uma criança qualificada pelos adjetivos “*beau*” e “*frais*” e vestida “*pleins de coquetterie*”<sup>244</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 304). Esse “espetáculo da riqueza” nos faz crer que esse gênero de crianças é moldado em uma outra “massa” (“*pâte*”), que não é a mesma que são feitas as crianças miseráveis. Essa comparação alude ao processo artístico da pintura<sup>245</sup>, como se, metaforicamente, esses seres fossem pintados em combinações de cores perfeitas selecionada pelo artista, que delibera seus tons de acordo com sua origem social a ser representada. Junto a essa criança resplandecente situa-se um brinquedo, “*un joujou splendide*”<sup>246</sup>, robustamente descrito quanto seu “*maître*”, “*verni, doré, vêtu d'une robe pourpre, et couvert de plumets et de verroteries.*”<sup>247</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 304).

Mesmo com toda a pompa de seu pequeno *joujou*, ele é esquecido sobre o fino gramado, pois o pequeno endinheirado interessa-se por uma outra criança está do outro lado das grades em meio aos cardos e às urtigas (“*chardons*” e “*orties*” – plantas de origem grosseira e que brotam em solo lamacento, muitas vezes de maneira indesejada, como ervas daninhas – o que garante um valor simbólico dentro do poema).

A outra criança é representada quantitativa e semanticamente pela pobreza de adjetivos qualificativos curtos e depreciativos, apenas três: “*sale*”, “*chétif*” e “*fuligineux*”<sup>248</sup>, diferentemente da mais abastada. Apesar da descrição negativa, o poeta afirma um traço de beleza em seu retrato fuliginoso, através da seguinte imagem: “[...] *un de ces marmots-parias dont un œil impartial découvrirait la beauté, si, comme l'œil du connaisseur devine une peinture*

<sup>243</sup> “Você verá os olhos delas crescerem desmesuradamente. A princípio, elas não ousarão aceitar; elas duvidarão da própria felicidade. Em seguida, suas mãos agarrarão vivamente o presente, e elas fugirão como fazem os gatos, que, tendo aprendido a desconfiar do homem, vão para longe comer as migalhas dadas.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45, tradução de Petry e Veras).

<sup>244</sup> “bela” e “fresca” / “[...] com trajes campestres cheios de afetação [...]” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45).

<sup>245</sup> “*Pâte, en termes de Peinture, se dit d'une Masse de couleurs fraîches préparées sur la palette pour être posées sur la toile.*” (PÂTE, 1935).

<sup>246</sup> *Joujou* é a forma familiar de referir-se a *Jouet* através de um tom infantil e carinhoso (como “*brinquedinho*” em português). Essa escolha demonstra uma saída prosaica para representar não apenas a modernidade, mas o universo pueril dos elementos retratados e a “inocência” imparcial dos sujeitos inseridos nesse quadro antagônico.

<sup>247</sup> “[...] envernizado, dourado, vestido com um robe púrpura e coberta de plumas e vidrilhos.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45, tradução de Petry e Veras).

<sup>248</sup> “suja”, “franzina” e “fuliginosa” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45, tradução de Petry e Veras).

*idéale sous un vernis de carrossier, il le nettoyait de la répugnante patine de la misère.*”<sup>249</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 304, grifos nossos). Tal traço de beleza sutil, apenas um olhar imparcial seria capaz de descobrir beleza sob a pátina, “Camada esverdeada que se forma sobre o ouro ou o cobre” (PÁTINA, s/a), que no caso dessa criança, recobre a miséria estampada em seu rosto, podendo ser tão bela quanto o ouro.

Diante da colocação desse mundo antagônico, as “barreiras simbólicas” do portão emergem – e, através delas, a criança fuliginosa mostra à outra seu brinquedo, agitando uma pequena caixa – nesse momento temos a unidade de efeito ou “ruptura”<sup>250</sup> (SANDRAS, 1995, p. 62, tradução nossa) do poema: “*Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c’était un rat vivant !*”<sup>251</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 305, grifos nossos), *un joujou barbare* (BAUDELAIRE, 1975, p. 581). O objeto que o pequeno “*souillon*” exibia era um ser animado e senciente “retirado da própria vida” por questões de economia, remetendo novamente ao rebaixamento zoomorfizado dessa criança pobre, além do substantivo “*souillon*” que demonstra sua característica maltrapilha e suja, ela brinca com um rato vivo, tal qual um gato na plenitude de seu instinto caçador diante de sua presa, como foram comparadas as outras crianças da mesma estirpe no princípio do poema.

Apesar de todas as diferenças socioeconômicas e do sentimento grotesco que o animal encurralado representa e desperta no leitor, o poeta conclui a última “pincelada” deste quadro aproximando esses dois mundos que se justapõem – a antítese (TODOROV, 1980), afirmando que as duas sorriam, uma à outra, com “*igual*” brancura: “*Et les deux enfants se riaient l’un à l’autre fraternellement, avec des dents d’une égale blancheur.*”<sup>252</sup> (BAUDELAIRE, 1975, p. 305, grifos do autor).

<sup>249</sup> “[...] um desses párias-marmotas cuja beleza um olho imparcial descobriria, se, como o olho do especialista que adivinha uma pintura ideal embaixo de um verniz carroceiro, ele o limpasse da repugnante pátina da miséria.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 45, tradução de Petry e Veras). Na tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1976) do *Spleen*, a expressão “*marmots-parias*” é traduzida como “garotos-párias”, o que se aproxima mais do sentido em francês de “*gamin*”, acepção familiar para referir-se à “garotinho”, o que mantém o sentido prosaico da obra no processo de transcrição literário. Juntamente à “*paria*”, um sujeito sem casta, remonta a imagem de uma criança marginalizada. A expressão utilizada por Petry e Veras (2018), “párias-marmotas” é fiel ao texto, porém, ao leitor que que desconhece a profundidade do sentido da expressão em francês, perde-se um pouco do prosaísmo intencional do poeta.

<sup>250</sup> O que Sandras (1995, p. 62, tradução nossa) denomina “imagem sádica da serpente entrecortada” a partir do trecho de *Dédicace*: “*aux mouvements lyriques de l’âme*”, consiste em quando se tem continuidade de ritmos, temas e imagens no poema e, de repente, uma ruptura, uma quebra na expectativa do trivial, simbolizado em *Le Joujou du pauvre* pelo rato vivo utilizado como brinquedo – o teórico francês aproxima essa relação com a estética do choque de Benjamin.

<sup>251</sup> “Ora, esse brinquedo, que o pequeno porcalhão irritava, agitava e sacudia em uma pequena jaula, era um rato vivo!” (BAUDELAIRE, 2018, p. 46, tradução de Petry e Veras).

<sup>252</sup> “E as duas crianças riam entre si fraternalmente, com dentes de uma *igual* brancura.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 46, tradução de Petry e Veras).

Para Bernard (1959, p. 116-117, tradução nossa), esse é o traço final que engrandece e espiritualiza a anedota contada primeiramente em *Morale du joujou* (1853) e brinca com a lógica do arabesco, transformando-o num “objeto” de meditação ou transição. Isso se deve ao formato de apólogo e, ao mesmo tempo, de metapoema que nos mostra, simbolicamente, o duelo dos dois mundos do qual se depara o artista e a dupla-face da natureza humana: o belo e o feio que se escancara na modernidade e nas grandes cidades, e que, todavia, sob a pátina da miséria pode emergir a beleza através de uma “*igual*” brancura, grafada em itálico que demonstra – não de maneira moralista, mas poética ou “*de poète*” (BERNARD, 1959, p. 120), o belo circunstancial.

De maneira magistral, o poeta transforma o cotidiano, um fato corriqueiro que passe despercebido aos olhos da urbanidade, em uma forma de epifania. Esse pequeno *tableau* desautomatiza a percepção viciada do cidadão mediano, infelizmente acostumado com a miséria e a desigualdade do capitalismo industrial. A beleza está na circunstância, no prosaísmo, sob a pátina da miséria – e aqui está a teoria histórica do belo: o belo mudou, agora ele encara a realidade, não de maneira mimética, mas atrelando ao clássico, a atemporalidade, a beleza que se carrega no histórico de cada um dos tempos vividos. E é o artista, mesmo que expulso da república de Platão, e o *flâneur* que desautomatizam essa percepção viciada da multidão.

Assim, o papel do artista, através do olhar do *flâneur*, nesse contexto, consiste na imparcialidade, uma analogia à inocência infantil que considera a beleza nas fontes mais imprevisíveis, na alteridade. E a escolha de expressar essa ideia no poema em prosa ocorre por conta de seu caráter “iconográfico” que dialoga com a pintura, uma vez que “*Ils racontent une histoire exemplaire*”, nesse caso, o apólogo e “[...] *décrivent explicitement un objet, ou constitue une variation « représentative » et « mimétique » de la littérature. Les sujets des poèmes en prose sont bien explicités (désignes par un titre ou une forme allégorique).*”<sup>253</sup> (SANDRAS, 1995, p. 126) – o rato vivo como alegoria do brinquedo do pobre.

A afirmação de um mundo duplo e os elementos desse quadro só são possíveis por meio das andanças do *flâneur* que captura o efêmero desse momento e transforma transcendentalmente a trivialidade em matéria poética da modernidade. O caminhante-poeta baudelairiano não retrata a realidade documental, para ele a paisagem se transforma em símbolo, dando ao leitor um equivalente sensível de um sentimento ou de uma ideia

---

<sup>253</sup> “Eles contam uma história exemplar, descrevem explicitamente um objeto ou constituem uma variação “representativa” e “mimética” da literatura. Os temas dos poemas em prosa são bem explicados (designados por um título ou uma forma alegórica).” (SANDRAS, 1995, p. 126, tradução nossa).

(BERNARD, 1959, p. 128, tradução nossa) e ao mesmo tempo, zombando da Beleza Ideal através das dissonâncias “[...] *des outrages à l’idée de beauté pure.*”<sup>254</sup> (BAUDELAIRE, 1976, p. 330).

---

<sup>254</sup> “[...] dos ultrajes à ideia de beleza pura.” (BAUDELAIRE, 1975, p. 330, tradução nossa, *In: Notes nouvelles sur Edgar Poe*).



## 6. DEAMBULAR: CAMINHAR ÀS MARGENS DO INCONSCIENTE

« *Cette main,  
cette main sur la Seine,  
pourquoi cette main  
qui flambe sur l'eau ?  
C'est vrai que le feu et l'eau  
sont la même chose.* »<sup>255</sup>  
ANDRÉ BRETON (1964, p. 87).

Após a Primeira Grande Guerra, a Europa sofre uma crise intensa e generalizada, reverberando em um revisionismo das Ciências, que resulta no embate de novas ideias científicas proporcionadas pelas teorias subjetivistas, como a subjetividade do tempo de Bergson<sup>256</sup> e da exploração do inconsciente psicanalítico de Freud<sup>257</sup>. Essa crise epistemológica altera a maneira de enxergar o mundo e, conseqüentemente, a arte e as bases do romance tradicional francês. O realismo-naturalismo – expressão literária do positivismo – torna-se muito mais científico do que artístico (FREITAS, 1992, p. 36), dando abertura à crítica e a pensar novas formas literárias que dessem conta das complexidades humanas. Em oposição a este cenário, o movimento Dadaísta apresenta-se como uma negação total da tradição, por isso, conforme aponta Raymond (1997, p. 217), é seguindo os passos de Jarry e Rimbaud<sup>258</sup> que esta tendência poética afirma sua radicalidade, em uma incessante busca pela negação total das realidades ordinárias.

Apesar de Breton, em 1924, revisitar o movimento DADA e defini-lo como uma espécie de “niilismo intelectual” (BRETON, *apud* RAYMOND, 1997, p. 245), além de sua essência radical e libertária, alguns pontos abordados pelo Dadaísmo foram decisivos para a estética surrealista. O primeiro deles é a apresentação de métodos psicanalíticos ao jovem Breton<sup>259</sup>, que pôde constatar que “[...] nossas atividades conscientes são apenas atividades de superfície, dirigidas contra nossa vontade, com mais frequência por forças inconscientes que constituem a trama do *eu*.” (RAYMOND, 1997, p. 237, grifos do original), basilares na experimentação da escrita em estado automática.

<sup>255</sup> “Essa mão, essa mão sobre o Sena, por que essa mão arde sobre as águas? É verdade que o fogo e a água são a mesma coisa.” (BRETON, 1987, p. 88, tradução de Ivo Barroso).

<sup>256</sup> *Matière et Mémoire* (1896).

<sup>257</sup> *Quelques remarques sur le concept d'inconscient en psychanalyse* (1912).

<sup>258</sup> Em uma espécie de revolta rimbaudiana contra a literatura.

<sup>259</sup> “Zurique, onde nasceu o Dadá, é a cidade dos Bleuler, dos Jung, psiquiatras aparentados com Freud, e Louis Aragon e Breton tiveram ocasião de experimentar os métodos de psicanálise. [...]” (RAYMOND, 1997, p. 237)

O segundo ponto decisivo do DADÁ para o Surrealismo foram as **excursões dadaístas** por Paris, que têm início com a *Grande Saison DADA*, em abril de 1921, na igreja *Saint-Julien-Le-Pauvre*<sup>260</sup>, “[...] a primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço **vazio** e não a um objeto [...]” (CARERI, 2013, p. 75, grifos nossos). A ação, conforme elucidada Jacques (2012, p. 91), que hoje seria compreendida como “performance”<sup>261</sup>, ocorre em “[...] lugares escolhidos, em particular, àqueles que realmente não têm razão de existir [...]” em função da percepção da destruição causada pelo progresso tecnológico, uma vez que, o movimento é avesso ao futuro, e se põe como uma maneira de compreender a vida e dessacralizar a arte, não mais representando a cidade, como os futuristas, mas habitando sua banalidade<sup>262</sup> sem deixar rastros materiais.

Jacques (2012) ainda afirma que o terreno baldio em frente à igreja não foi uma escolha aleatória, pois demonstra algo a ser descoberto, e que este caráter de evidenciar o “**estranhamento do que é banal no cotidiano**” (JACQUES, 2012, p. 94-95, grifos nossos) é um prenúncio para as deambulações surrealistas. Assim, o DADÁ se caracteriza como uma forma de unir a vida à arte e

[...] [o] sublime e [ao] cotidiano. É interessante notar que o palco da primeira ação do dadá foi precisamente a moderna Paris, a cidade onde já desde o final do século vagueava o *flâneur*, aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade. O dadá elevou a tradição da *flânerie* a operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente **no espaço e no tempo reais**, e não em suportes materiais. Assim, será Paris a cidade que se oferecerá primeiramente como território ideal das experiências artísticas que procurarão dar vida ao projeto revolucionário da superação da arte, seguido pelos surrealistas e pelos situacionistas. (CARERI, 2013, p. 74-75, grifos nossos e itálicos do autor)

---

<sup>260</sup> Cf. Anexo F.

<sup>261</sup> É importante pontuar, através das reflexões de Jacques (2012), o percurso do termo “performance”, acerca de definição do termo, para evitar anacronismos: “Vários autores, em particular os historiadores da *performance art*, colocam os dadaístas, assim como os futuristas e os construtivistas russos, como a “pré-história” (Jorge Glusberg) da performance: o termo *happening* e o conceito com ele construído surgem nos anos 1960 e 1970.” (JACQUES, 2012, p. 143, itálicos da autora). A excursão dadaísta, era uma tentativa de ação estética direta no espaço urbano sem deixar rastros materiais (pois negava o futuro), reforçando a efemeridade e o contentamento com o presente.

<sup>262</sup> Careri (2013, p. 74) afirma que os dadaístas almejavam retratar a passagem do tempo na cidade através do espaço real, percorrendo-o como “[...] forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, atacar frontalmente o sistema da arte.”. Para o movimento, interessava mais **habitar** a cidade, do que a representá-la, como faziam os futuristas que não adentravam ao campo da ação direta no espaço urbano, relegados aos ambientes literários isolados.

Entre 1922 e 1924, o Dadaísmo tem cada vez menos adeptos que se distanciam da estética e das relações com seu precursor Tristan Tzara. Todavia, em 1924, o grupo dadaísta, nomes como Aragon, Breton, Morise e Vitrac organizaram uma última intervenção espacial, só que desta vez partindo de Paris para o espaço rural (uma pequena cidade provinciana chamada Blois). Este momento foi decisivo para “virada surrealista” de Breton<sup>263</sup>, que a partir da deambulação<sup>264</sup> – o ato de caminhar ao acaso em estado deambulatória dias a fio, trocando ideias com seus companheiros –, foi possível explorar os as fronteiras entre vida e sonho.

Essa experiência errática resultará no prefácio da obra *Poisson Soluble*, que virá a se tornar o primeiro *Manifesto do Surrealismo*, onde Breton traçará as diretrizes e definições da estética, a partir da influência da psicanálise freudiana e de suas referências poéticas<sup>265</sup>, experimentando a “escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental” (CARERI, 2013, p. 78). Em um primeiro momento, a caminhada surrealista distingue-se da excursão dadaísta, dado que não tem a cidade como espaço a ser percorrido (ou habitado), mas o vazio dos campos rurais.

Nesse sentido, a definição de deambulação trazida por Careri (2013, p. 78), aproxima-se muito do devaneio do caminhante solitário de Rousseau<sup>266</sup>, de uma “[...] idéia da vagabundagem interior, de abandono, do descanso do pensamento [...]” (MORETTO *apud* ROUSSEAU, 1986, p. 12), como se o devaneio seguisse uma espécie de uma lógica de errância no espaço do pensamento do *promeneur* ou de “desorientação e do abandono no inconsciente”, na tentativa de “superar o real no onírico” (CARERI, 2013, p. 78), num espaço errático a ser explorado e num tempo mítico, particular das **narrativas poéticas**. O deambular, enfim, caracteriza-se, na visão de Careri (2013), com a qual nos apoiamos neste trabalho, como um caminhar em estado de hipnose, explorando as diversas faces da imaginação, em busca de entrar em contato com o inconsciente do espaço percorrido – retratando-o a partir de imagens oníricas e maravilhosas.

---

<sup>263</sup> Breton rompe com o movimento DADA, por demonstrar um desejo de criar e não apenas destruir, uma vez que o dadaísmo, naquele momento era visto quase como a tradição da negação.

<sup>264</sup> *Déambuler*, de acordo com o Dicionário Larousse (S/A), “*Aller au hasard, se promener sans but précis.*”.

<sup>265</sup> No *Manifeste* Breton afirma que poderia ter se apossado da expressão “*SUPERNATURALISME*”, empregada por Nerval em *Filles du feu*: “*Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille l’esprit dont nous nous réclamons [...]*” (BRETON, 1966, p. 11). No entanto, utiliza a expressão “*SURRÉALISME*”, que não havia obtido êxito até então. Além das diretrizes do movimento, Breton elenca uma lista de poetas de tradição da ruptura na modernidade do século XIX, além de nomes como Dante e Shakespeare, que poderiam ter sido surrealistas (BRETON, 1966, p. 12), que não foram, mas tentaram ao seu modo.

<sup>266</sup> *Les rêveries du promeneur solitaire*, obra basilar do “cânone pedestre” francês.

As deambulações rurais não obtiveram sucesso, assim, os surrealistas passaram a percorrer as ruas subalternizadas de Paris a título de acessar o **inconsciente da cidade**, distante dos avanços burgueses (CARERI, 2013, p. 80). Em 1926, Louis Aragon publica *Le Paysan de Paris*, retratando o cotidiano e o espaço errático através do maravilhoso e o encontro de um camponês com um centro urbano tão cheio de possibilidades, quanto Paris. O tom da narrativa se fez tão pulsante que, em carta a Adorno, Walter Benjamin afirma que não conseguia ler mais do que algumas páginas, pois seu coração batia tão forte que era necessário deixar o livro (BENJAMIN; ADORNO 1979, *apud* JACQUES, 2012, p. 120). Tamanha fora a curiosidade suscitada no autor berlinense, que em 1929, analisa a obra de Aragon, ao lado de *Nadja* de Breton, publicado em 1928, no ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*, justificando o título a partir do distanciamento do olhar de um alemão, situado no vale (distante da fonte parisiense) e acostumado às “crises de inteligência”. No ensaio, Benjamin (1987) considera as ações estéticas do movimento como experiência a partir do que chamou de iluminação profana<sup>267</sup>, proveniente do desregramento dos sentidos, expresso pela linguagem e da sobreposição entre sonho e realidade presentes no cotidiano, traduzindo-se como uma atitude que vai além da literatura, tal qual o desejo dadaísta de se misturar com a vida. E no caso benjaminiano, através de uma visão política e revolucionária.

Dessa união entre poesia e vida, do fascínio pelo cotidiano, ou de iluminação profana, conforme nomeou Benjamin (1987), nasce *Nadja* (1928), considerada como obra experimental ou o *romance laboratório* do Surrealismo que coloca nas falas, na psicologia da personagem feminina e nas caminhadas do narrador-autor, as bases da estética do inconsciente e do devaneio. A seguir, trataremos da representação **onírica** da cidade de Paris e da personagem Nadja, que se confundem, através da deambulação.

---

<sup>267</sup> Distante do sentido religioso ou alucinógeno, busca referências em Rimbaud. Jacques (2012, p. 129) aproxima do “sentimento do maravilhoso cotidiano” descrito por Aragon em *Le Paysan de Paris*.

## 6.1 Caminhar entre os fragmentos da linguagem e do sonho

A representação da efemeridade urbana já era um tema recorrente e retratado pelos poetas do século XIX, como Baudelaire e a partir da figura do *flâneur* e Poe com o homem da multidão. No soneto *À une passante* dos *Tableaux Parisiens* de *Les fleurs du mal*, o tema da fugitiva beleza também é comum atrelado à figura feminina que passa “[...] *Soulevant, balançant le feston et l'ourlet* [...]” (BAUDELAIRE, 1975, p. 92) na rua de um bairro parisiense qualquer e encanta o poeta *voyeur* e *flâneur*.

Na obra de Breton, é possível perceber que a figura da mulher errante já se fazia presente nos versos livres *Tournesol* de *Clair de terre* (1923). Assim como Nadja, a *voyageuse* do poema atravessa Paris através dos lugares cotidianos, como *les Halles*<sup>268</sup> e seus restaurantes mais conhecidos, como *Le Chien qui fume*<sup>269</sup> enquanto o poeta aponta estar lidando com o próprio pensamento permeado pela livre associação de imagens:

*Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre  
Ou de la courbe blanche sur fond noir que nous appelons pensée  
Le bal des innocents battait son plein  
Les lampions prenaient feu lentement dans les marronniers  
La dame sans ombre s'agenouilla sur le Pont au Change*<sup>270</sup>  
(BRETON, 1988, p. 187)

É a partir de autoquestionamentos, como este, que em *Nadja*, o narrador – o próprio autor, André Breton –, inicia a narrativa com a questão “*Qui suis-je?*” (BRETON, 1964, p. 11), considerando a origem de sua identidade e tecendo críticas ao fazer literário, demonstrando o desejo de aproximar o vivido da literatura. Os fatos não são narrados de maneira cronológica, rememorando acontecimentos da vida do autor no ano de 1926, como uma espécie de “introdução” ao encontro amoroso-maravilhoso com Nadja. Neste percurso, propõe uma discussão que se distancie da “revisão inteiramente mecânica das idéias” (BRETON, 1987, p.

<sup>268</sup> Bairro do primeiro *arrondissement* onde se situava o maior mercado de produtos alimentícios, desde o reinado de Louis VI – le *Gros*, transferido no final da década de 1960 para Rungis ao sul de Paris. Cf. Denoël (2007).

<sup>269</sup> Cf. Anexo G.

<sup>270</sup> “Eu estava lidando com a embaixadora do salitre / Ou a curva branca sobre um fundo preto que chamamos de pensamento/ O baile dos inocentes estava a todo vapor / As lanternas incendiaram-se lentamente nos castanheiros / A dama sem sombras ajoelhou-se na Pont au Change [...]” (BRETON. 1988, p. 187, tradução livre e nossa).

13) do racionalismo hegemônico daquele momento – alusão aos romances positivistas –, propondo algo que integre o encanto da vida cotidiana. Dessa maneira, se colocando como voz narrativa, afirma relatar os episódios mais marcantes de sua vida acometidos pelo acaso<sup>271</sup> da hora.

## 6.2 *Nadja*: um itinerário onírico através da deambulação

« *La vie est autre que ce qu'on écrit.  
Quelques instants encore elle me retient  
pour me dire ce qui la touche en moi.  
C'est, dans ma pensée, dans mon langage,  
dans toute ma manière d'être, paraît-il,  
et c'est là un des compliments auxquels  
j'ai été de ma vie le plus sensible, la simplicité.* »<sup>272</sup>  
ANDRÉ BRETON (1964, p. 71)

No *Manifeste du Surréalisme* (1924), Breton (1966) censura o caráter circunstancial do romance realista, recheado de imensas descrições<sup>273</sup> que mais se parecem superposições de imagens de catálogo. Em lugar dos fatigantes parágrafos descritivos, utiliza um recurso “anti-literário”: o uso de fotografias e desenhos para representar os espaços e sujeitos. As fotografias das personagens são utilizadas como forma de retratação do ângulo do autor (BRETON, 1987, p. 155), além de garantir as observações neuropsiquiátricas (BRETON, 1987, p. 8), atestando a possível loucura de *Nadja*, e, opondo-se à apresentação de personagens “formados” do realismo (BRETON, 1966), como uma tentativa de fugir do ordinário. Além disso, seu posicionamento acerca da fotografia é de que o processo fotográfico consiste em uma marca da realidade (ARBEX, 1999, p. 83), sendo assim, deve reforçar para o leitor a veracidade dos fatos narrados.

A primeira fotografia<sup>274</sup> apresentada é o “*point de départ*” (BRETON, 1987, p. 23) da narrativa, no *Hôtel des Grands Hommes*. Arbex (1999, p. 83) aponta a importância deste local

<sup>271</sup> *Nadja* é um livro de “portas batentes”, ou seja, não é uma narrativa enclausurada, segundo Benjamin (1987).

<sup>272</sup> “A vida é diferente do que se escreve. Retém-me ainda por instantes para dizer-me o que mais a atrai em mim. É, seja no meu pensamento, na minha linguagem, em toda minha maneira de ser, ao que parece – e vai nisso um dos elogios que mais me sensibilizam na vida – a *simplicidade*.” (BRETON, 1987, p. 74, tradução de Ivo Barroso, itálicos do autor).

<sup>273</sup> No Manifesto toma como exemplo *Crime e Castigo* de Dostoievski para ilustrar esta tendência de catálogo e em *Nadja* afirma não cultuar Flaubert e suas preocupações extraliterárias (BRETON, 1987, p. 15).

<sup>274</sup> Cf. Anexo H.

em duas instâncias, a primeira é que neste hotel Breton havia morado com Soupault em 1918, ano marcado pelas primeiras experiências de escrita automática, dando origem ao texto de *Les Champs magnétiques* publicado em 1919, coincidindo o primeiro momento da estética surrealista, esta seria a segunda instância, com o início de *Nadja*, em que se pergunta “*Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire Nadja ?*”<sup>275</sup> (BRETON, 1997, p. 24).

Se o espaço da narrativa poética está sempre *alhures*, isto é, constitui uma viagem simbólica, conforme vimos em Tadié (1978), a segunda fotografia de *Manoir d'Ango*<sup>276</sup>, localizada na propriedade normanda onde Breton escreveu *Nadja* em 1927, demonstra esta **relação simbólica entre o espaço e a personagem**. Às vésperas do encontro amoroso no texto, logo após a introdução acerca da identidade, Breton relata a súbita queda sangrenta dos animais deste pombal, que para Arbex (1999, p. 83) é muito significativa, porque é anunciada logo após a apresentação de Nadja, um presságio sobre seu destino trágico<sup>277</sup>. De tal modo, as fotografias garantem o “valor testemunhal” (ARBEX, 1999, p. 84) da obra, pretendido por Breton, mas articulado ao texto ganham um valor simbólico<sup>278</sup>, enfraquecendo as referências realistas e permitindo que a personagem se integre à narrativa no domínio do imaginário, numa espécie de enigma, que para Tadié (1978), une o olhar e o discurso.

Assim, o espaço – subentendido e simbólico – torna-se um agente da ficção, tal qual as personagens (TADIÉ, 1978, 47, tradução nossa) na acepção clássica das categorias narrativas. O espaço de *Nadja* é Paris, paradigma para os poetas modernos, representado de maneira onírica pela personagem que, a partir do encontro erótico e maravilhoso na rua, encanta Breton e se torna motivo literário. E é o deambular que o permite e são as ruas parisienses que fornecem impressões para este universo imaginário.

A começar pelo primeiro encontro, em 4 de outubro de 1926, na *rue de Lafayette*, avistando uma criatura que caminha de cabeça erguida, ao contrário dos outros passantes, e que

<sup>275</sup> “Seria possível de outra forma, já que queria escrever *Nadja*?” (BRETON, 1987, p. 23, tradução de Ivo Barroso).

<sup>276</sup> Cf. Anexo I.

<sup>277</sup> Os espaços, nas narrativas poéticas, na maioria das vezes representam a percepção do maravilhoso na vida cotidiana, no entanto, conforme Tadié (1978): “*Les lieux exercent un charme, **benéfique ou maléfique**, et le récit poétique rend compte de leur pouvoir selon un mouvement qui est celui de la détente à la tension, et de la tension au repos, mouvement qui après avoir été celui de l'écriture.*” (TADIÉ, 1978, p. 70, grifos nossos). Tradução: “Os lugares exercem um encanto, **benéfico ou maléfico**, e a narrativa poética explica seu poder de acordo com um movimento que é o da suspensão da tensão, e da tensão em repouso, movimento que, depois de ter sido o da escritura, torna-se o da leitura [...]” (TADIÉ, 1978, p. 70, tradução e grifos nossos).

<sup>278</sup> “O lugar tomado na - ou nas - páginas de descrição tem um nome, um sentido primeiro que, e isto é próprio da narrativa poética, adquire uma significação segunda: quer dizer que o signo se torna símbolo; mas esse símbolo não tem a princípio conteúdo psicológico, nem social.” (TADIÉ, 1978, p. 57, tradução nossa).

de tão frágil, quase flutua ao caminhar e por mais que tivesse exagerado na maquiagem do contorno dos olhos, tinha olhos jamais vistos: “Que pode haver de tão extraordinário nesses olhos?” (BRETON, 1987, p. 66-67). Essa primeira imagem, no plano horizontal narra e, no vertical, representa a personagem de maneira quase mítica, a descrição e a narrativa se fundem, num encontro do homem com a natureza numa consonância universal, segundo Tadié (1978), simbolizando a leveza do caminhar de Nadja – a simplicidade – e a esperança<sup>279</sup> que Breton guardava diante desta alma errante, que violentamente se esvai de maneira efêmera por conta da loucura. O encontro disposto na narrativa é o ponto de origem, que constitui o verdadeiro tempo da narrativa poética que se reduz ao *instante* (TADIÉ, 1978, p. 99, tradução nossa).

Nadja olha para os espaços reais e, através do desregramento dos sentidos, como uma poeta Vidente iluminada, colore de azul os ventos que sacodem as árvores próximas ao *Hôtel Henrique IV* (BRETON, 1964, p. 86), da mesma maneira enxerga multidões – ou “os mortos” que lá habitavam – onde, na realidade, há dois ou três casais perdidos (BRETON, 1997, p. 84) e uma vê janela rubra, onde há apenas escuridão. Para ela, paira uma mão misteriosa que arde sobre o Sena, pois água e fogo se confundem, o que faz com que Breton se pergunte: “onde foi buscar precisamente essa imagem que se encontra expressa quase da mesma forma numa obra que você não pode ter conhecido e que mal acabei de ler?” (BRETON, 1997, p. 89-90)<sup>280</sup>.

O uso desregrado<sup>281</sup> da imagem, conforme aponta Aragon em *Le Paysan de Paris* (*apud* RAYMOND, 1997, p. 247), se dá pelo “vício” denominado surrealismo, pois para a estética, o inconsciente não se limita à criação de imagens “abstratas”, uma vez que faz com que os objetos se comuniquem e se identifiquem misteriosamente entre si (RAYMOND, 1997, p. 249), confundindo a linguagem referencial com a metafórica, reunindo imagens verbais para construir uma espécie de colagem<sup>282</sup>. Essas descrições são, segundo Tadié (1978, p. 51, tradução nossa) “imagens que se condensam” diante de nossa “fraqueza de visão”,

<sup>279</sup> « *Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement.* » (BRETON, 1964, p. 66), tal qual a última frase da narrativa: « *La beauté sera CONVULSIVE OU ne sera pas* » promessa e esperança de um futuro em que o momento será revivido em fervor (MEYER, 1998, p. 189, tradução nossa).

<sup>280</sup> Referência à *Diálogos entre Hilas e Filônio* de Berkeley.

<sup>281</sup> “Desregramento” no sentido rimbaudiano, de ver além, e não de uso às avessas através de estimulantes externos ou de criações forçadas e que, no surrealismo, se radicaliza na busca pela imagem em seu estado de “pureza”. A abstração da imagem ou seu caráter “anormal” não significa que ela tenha sido “fabricada artificialmente” (BACHELARD, 1988, p. 228). Baudelaire denomina a imaginação como a “rainha das faculdades”, utilizando a analogia do olhar pueril para o mundo das crianças, e Bachelard (1988, p. 228) a considera a “mais natural que existe”. Assim, a imagem é criação *genuinamente* humana, isto é, “produto psicológico, marca da condição humana” e que “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si.” (PAZ, 2016, p. 104).

<sup>282</sup> Tadié (1978) aponta a representação do espaço não mais como real, limitando a função referencial em detrimento da poética, resultando numa construção imagética verbal que se aproxima da pintura e da colagem.



[...] *notre tâtonnement d'aveugle au milieu des mot, est compensé pour le recours au principe d'équivalence. Le changement de niveau sémantique (par exemple, la personnification des choses, l'emploi des correspondances, la participation des choses [...] arrêtent le mouvement de la lecture, et constituent des redondances grâce auxquelles l'information se stocke et s'enrichit. La figure rhétorique joue comme un signal d'avoir à imaginer, un signal invisible [...].*<sup>283</sup> (TADIÉ, 1978, p. 51)

Se “ [...] *l'image est la recherche d'une signification [...].*”<sup>284</sup> (TADIÉ, 1978, p. 52), nesse sentido, as impressões de Nadja sobre a cidade procuram, como “vasos comunicantes”, um elo entre a realidade visível e invisível, acessando o inconsciente do espaço por meio da caminhada, em uma incessante busca pelo onírico, pela outra parte da vida ignorada pelo racionalismo, presente nas profundezas do desconhecido, num movimento de espelhamento de sonho e realidade, tal qual Valéry (1999) destacou na obra de Nervaliana. Além de negar um elo com a representação mimética, em prol de “perturbar e metamorfosear” (TADIÉ, 1978, p. 52, tradução nossa), através da linguagem, a representação inicial.

Se no Valois Nerval caminhava em atitude melancólica (GROS, 2021, p. 138) através de castelos e vales míticos, Nadja deambula da mesma forma no espaço parisiense, como quem caminha nos sonhos onde brotam fantasmas ou outros elementos insólitos, conforme o seguinte trecho destacado por Meyer (1998), em que a personagem se assusta com os desenhos de um azulejo: “*Mais Nadja s'alarme à la vue d'une bande de mosaïque qui se prolonge du comptoir sur le sol et nous devons partir presque aussitôt. Nous convenons de ne nous retrouver à « la Nouvelle France » que le soir du surlendemain.*”<sup>285</sup> (BRETON, 1964, p. 89, grifos nossos). Todavia, se Nerval caminhava numa forma de “melancolia ativa” (GROS, 2021, p. 138) em busca da plenitude, Nadja utiliza a rua como experimentação, procurando pelo o estranhamento no cotidiano<sup>286</sup> – através da descrição de imagens sonhadas e de antiquários em vias de desaparecer, conforme aponta Jacques (2012), valendo-se a deambulação como analogia desta efemeridade urbana, a partir de “[...] errâncias vorazes, insaciáveis, provocadas tanto pelo

<sup>283</sup> “[...] nosso tato de cego em meio às palavras, é compensada pelo recurso do princípio da equivalência. A mudança de nível semântico (por exemplo, a personificação das coisas), o emprego das correspondências, a participação das coisas [...] param o movimento da leitura, e constituem redundâncias graças a informações que se estocam e se enriquecem. A figura retórica funciona como sinal que nos obriga a imaginar, um sinal do invisível [...]” (TADIÉ, 1978, p. 51, tradução nossa).

<sup>284</sup> “[...] a imagem é a busca por uma significação.” (TADIÉ, 1959, p. 52, tradução nossa).

<sup>285</sup> “Mas Nadja se assusta com um friso de azulejos que se prolonga do balcão até o solo estivermos que sair dali quase em seguida. Combinamos de voltar a nos encontrarmos no *la Nouvelle France* depois de amanhã à noite.” (BRETON, 1987, p. 92, tradução de Ivo Barroso).

<sup>286</sup> Algo que desautomatize a percepção e os sentidos.

fascínio do estranhamento cotidiano [...] quanto pela atração do que desaparece na transformação da própria cidade.” (JACQUES, 2012, p. 139).

Por isso, a viagem de trem que Breton e Nadja realizam, se faz tão significativa, pensando que logo poderá ser substituída pelo progresso, bem como a existência desta alma errante na vida do autor. Assim, se os surrealistas decidissem perseguir a passante<sup>287</sup> do *flâneur* baudelairiano extasiado pelos choques<sup>288</sup>, e não a deixassem apenas passar, (re)descobririam, através dela, a própria cidade – confundindo a Paris onírica e a personagem Nadja – ambas vistas como símbolo do fugidio (JACQUES, 2012, p. 123). E dentro do projeto de Breton, que procura narrar a veracidade dos fatos, a fugacidade é uma analogia do encontro com esta mulher que pouco tempo depois encontrará seu fim trágico na loucura.

---

<sup>287</sup> Referência a figura feminina de *À une passante* de Baudelaire.

<sup>288</sup> A partir da análise benjaminiana da “estética do choque” definida no ensaio *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* (1939), mover-se através do tráfego urbano significa para o indivíduo moderno, do século XIX, sofrer uma série de choques e coalisões físicas e psíquicas, como um resquício ou reflexo do estímulo da máquina. De tal modo, a multidão deve, de maneira diversa e ininterrupta, responder de alguma forma a esses hiperestímulos.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Denominamos esta seção de “*Considerações finais*”, visto que, este breve trabalho crítico-comparativo pode possuir, ainda, imensas possibilidades de análise de representação das *promenades* em diversos vieses. No presente estudo, nos detemos no aspecto estético ligado às características-alicerces da modernidade literária, iniciada na França com a ousada retórica egóica de Jean-Jacques Rousseau em *Les Rêveries du promeneur solitaire* publicada postumamente, sumariamente e em busca de “vias didáticas” denominada de “pré-romantismo” francês. Contudo, é importante salientar que Rousseau é inclassificável diante de tantas nuances em sua obra.

Em um movimento de análise crítico-comparativa, este estudo comparativo sobre as *promenades* na literatura francesa, partiu do que chamamos de “gênese da caminhada **moderna**”: os devaneios do *promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau, através do espaço da natureza na narrativa poética autobiográfica *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), à caminhada urbana que se realiza na figura do *flâneur* em poemas em prosa selecionados do *Spleen de Paris: Petits Poèmes en Prose* (1869) de Charles Baudelaire e às deambulações de *hasard objectif* da narrativa poética surrealista, *Nadja* (1928) de André Breton (1896-1966). As duas últimas deram às ruas uma importância estética, conforme nos mostrou Careri (2013).

Assim, concluímos, a partir de nossas pesquisas, que as *Rêveries* rousseauianas serviram ao ardiloso e convincente autor, que se coloca como *Eu-individualidade*, como um “exame de consciência” último de sua situação perante a sociedade que o vilipendiou. A primeira *promenade* é um “prelúdio”, um ensaio, pois anuncia, “portanto” (*donc*), a finalidade de tais passeios. Esses passeios a pé se realizam através das *caminhadas meditativas* o *Eu* almeja fixar pela escrita as reminiscências que poderão lhe devolver a alegria do passado num tempo individual situado no espaço da natureza e do *Eu* interno do caminhante. Esse sentimento se concretiza, de certa forma, na representação flutuante da narrativa poética e na linguagem poética da quinta *promenade* na idílica ilha de *Saint-Pierre*, conforme demonstramos a partir dos teóricos e dos trechos analisados.

Na natureza disjunta, ausente da sociedade, esse *promeneur solitaire* liberta-se do corpo físico, mental e social, em prol da liberdade de seus pensamentos não mais “condenáveis”, pois está em completa *solitude*. Esse *Eu*, enquanto individualidade única, refugia-se na Mãe-comum,

na natureza, num retorno ao estado primevo (do *bon sauvage*), fundindo-se ao conjunto de seres vegetais que tanto admira, marcando, finalmente, a totalidade do ser que une o Eu e o Não-Eu, antes sociedade e agora natureza bela.

As belezas botânicas purificam suas emoções, afastam os sentimentos do passado, exaltando as sensações que o faz *esquecer-se de si* enquanto homem social desprezado e condenado, aproximando-o de seus afetos num encontro apaziguador com sua essência, que não é má. O perseguido não é mais um fugitivo, de forma irônica, como se ralhasse de seus algozes, *passa* pelo mais belo idílio possível: a sua interioridade, rumo ao autoconhecimento. Privilégio concedido a poucos no crepúsculo da vida.

Como já colocado, no início deste trabalho, a botânica é uma atividade ociosa e contemplativa de um solitário, realizada sem pretensões utilitárias, em busca de encantamento que suscite a nostalgia e a epifania, assegurando ao indivíduo, no caso de Jean-Jacques, a segurança de um refúgio e a purificação de um passado de sofrimentos, no ato de herborizar. Em Rousseau, esse ato consiste na caminhada errática dos sentidos e do pensamento consonante com a natureza: o devaneio. Para Rousseau, portanto, caminhar é um exercício de contemplação e purificação que responde às inquietações humanas.

Em contrapartida, para Charles Baudelaire, o botânico do asfalto – como denominou Walter Benjamin (2019), a única paisagem poética possível só poderia ser a cidade e, precisamente Paris, a metrópole-símbolo da ação histórica da modernidade. Baudelaire escreve seus poemas em prosa sob a égide da transitoriedade dos tempos, o *entre-tempos*, e através do olhar do *flâneur*, aquele que, pela prática da *flânerie*, anuncia a subjetividade secreta das multidões.

O homem moderno do século XIX é surpreendido pelos choques produzidos pelas fantasmagorias urbanas, no caso parisiense reforçado pela reforma urbana de Haussmann (1853-1870), e, dessa forma, é espoliado da *experiência* total da cidade. O *flâneur* é aquele que fixa liricamente, com poemas em prosa e em verso, estes novos choques estéticos da circunstância causados pelas multidões, delineando as arestas mais subjetivas e misteriosas da vida moderna, através de um olhar ávido e obsessivo, pois a experiência, para ele, é consciente.

As analogias na poesia baudelaireana (em verso ou em poesia em prosa) nascem da representação de opostos *demasiadamente humanos*; da dialética do duplo, das ambivalências que compreendem uma analogia maior: a natureza humana que se serve do bem e do mal (bem

+ mal), do belo e do grotesco (belo + feio), de maneira aditiva e jamais alternativa ou maniqueísta, traço essencial da modernidade, conforme nos mostrou Paz (1984; 2016).

O poema em prosa, uma das formas flutuantes da modernidade e o maior dos contrastes da poética de Baudelaire segundo Torodov (1980), concilia nesse universo fechado dois mundos opostos: os dois níveis polarizados da linguagem poética que se une ao prosaísmo da circunstância, pois são entendidos pelo poeta como dimensões que transcendem as categorias literárias ou “meta-literárias”. Essas constantes são parte da compreensão da própria vida e do indivíduo, uma espécie de “*analogia maior*” de Baudelaire, em que o *Spleen (l’Ennui)* a unidade prosaica, e na vida, o cotidiano; e o *Idéal*, o poético, o sonho, o espiritual, a transcendência – divididos em duas metades, como é a definição de arte para Baudelaire, consiste em outra analogia.

A apreensão dessa *analogia maior* é regida, tanto em *Fleurs du mal* quanto em *Petits Poèmes* pelas *promenades* urbanas, em que o caminhante do asfalto, caminha contra o movimento da multidão atarefada e desautomatiza a percepção do mundo, em prol da compreensão maior da vida, da união dos contrários latentes. No entanto, em *Petits Poèmes*, diante da crise do alexandrino caduco, conforme nos mostrou Bernard (1959), se radicaliza em uma forma híbrida que não deixa de lado o prosaísmo da vida moderna, através da prosa, e nem o poético estabelecido pelo nível da linguagem, que juntas formam o *poema em prosa*.

Em *Nadja* (1928), Breton, coloca na *psicologia* da personagem Nadja e nas caminhadas do narrador, as bases da estética do inconsciente e do devaneio do movimento surrealista e propõe uma narrativa que dê conta das complexidades do psiquismo e das pulsões humanas, também de forma híbrida, explorando a leveza de uma forma flutuante através da representação do movimento deambulatório. Essa incessante busca por uma vida permeada pelo sonho e pelo encantamento fugidio através da prática de “deambulação” por Paris no século XX, se materializará na personagem errante Nadja que ora se confunde com a cidade, ora a enxerga como espaço onírico.

No entanto, assim como as outras obras analisadas, *Nadja* é parte de uma analogia maior de compreensão vital. A partir das caminhadas permeadas por imagens oníricas, a figura feminina mostra ao narrador-autor as possibilidades da percepção, representada pela simplicidade e pela percepção desautomatizada que produz imagens oníricas e maravilhosas. Não é à toa que a obra se inicie com a pergunta maior: “*qui suis-je ?*” e embarque em uma viagem de sonho, pois para os surrealistas, é nessa *supernaturalité* nervaliana que encontramos o real sentido da vida. As representações se desregram tanto e a paisagem citadina se torna a

própria figura feminina movida pelo encantamento da efemeridade. Se Paris desaparecerá como se conhecia nos anos 1920, engolida pela técnica, assim será a aparição de Nadja na vida de Breton: efêmera, predestinada pela analogia do *Manoir d'Ango*.

Caminhar é um ato provido de banalidade, isto é mister, quando nos voltamos a nossa sociedade ocidental. Os poetas analisados neste trabalho, propuseram, de acordo com seus tempos históricos e estéticas, encontros com a natureza humana a partir da caminhada errante, responderam e representaram cada um à sua maneira, a questão primeva: “*qui suis-je?*” enquanto *Eu-interioridade*, natureza humana aditiva e sonho. Assim, concluímos este estudo comparativo, como uma forma cronológica de compreender a *promenade* moderna e seus desdobramentos históricos e estéticos, em um *breve* recorte que pode e deve ser aprofundado, elencando mais obras e outros aspectos que dizem respeito ao caminhar – um tema imenso, felizmente.

## REFERÊNCIAS

AGENCE PHOTOGRAPHIQUE ROL. **Restaurant du Chien qui fume, rue du Pont-Neuf, 30 décembre 1919**. Négatif sur verre, 5 x 7 po (13 x 18 cm). BNF, Paris, 1919. Disponível em: <http://vergue.com/post/61/Restaurant-du-chien-qui-fume-1919> Acesso em 21 jan 2022.

ARBEX, Márcia Maria Valle. A fotografia em "Nadja": um recurso antiliterário? **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, v. 4, 2011 p. 79-94. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/335> Acesso em: 23 nov. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BACHELARD. Gaston. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Padua Danesi; revisão da tradução Rosemary Costhek Abilio – São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **Baudelaire Œuvres complètes I**. Édition établie par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1975. vol. I. 1605 p.

\_\_\_\_\_. **Baudelaire Œuvres complètes II**. Édition établie par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1976. vol. II. 1691 p.

\_\_\_\_\_. **Baudelaire Correspondance**. Édition établie par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1973. 1149 p.

\_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade**. O pintor da vida moderna. Teixeira Coelho (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa: O spleen de Paris**. Prefácio de Marcelo Jacques Moraes; tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. – São Paulo: Via Leitura, 2018.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **Coração Selvagem**. Warner, 1977.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun Kieger da Silva, Arlete Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução de João Barrento – 1. ed. 2. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. – 1. ed – Brasiliense: São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_. *O surrealismo: o último instantâneo de inteligência europeia*. In: **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Passagens** / edição alemã de Rolf Tiedemann; organização da edição brasileira Willi Bolle; colaboração na organização da edição brasileira Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácios Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. - Belo Horizonte : Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BOHÈME. In: DICTIONNAIRE de l'Académie Française numérique, 9<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B1460> Acesso em 22 mai. 2022.

BOHÉMIEN, BOHÉMIENNE. In: DICTIONNAIRE de l'Académie Française numérique, 1<sup>re</sup> édition, 1694. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B1461> Acesso em 22 mai. 2022.

BRETON, André. **Œuvres Complètes**. Marguerite Bonnet (Org.) Paris: Gallimard, Vol. I, 1988, Vol. II, 1992, Vol. III, 1999.

\_\_\_\_\_. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

\_\_\_\_\_. **Nadja**. Texte intégral et dossier. Éditions Gallimard. Michel Meyer pour le dossier, 1964.



CALASSO, Roberto. **A folie Baudelaire**. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. - 4.ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. Os primeiros baudelairianos. In: **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017[1973], p. 27-46.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução de Frederico Bonaldo]. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.

CARMINATTI, Natália Pedroni. Ser e escrever: um estudo de Les Rêveries du promeneur solitaire de Jean-Jacques Rousseau. **Lettres Françaises**, nº 131, Araraquara, 2012. p. 29-46.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Baudelaire L'Irréductible**. Maison d'édition : Flammarion, 2014.

CONTIGUIDADE. In: AULETE Digital. Lexikon Editora Digital Ltda: Rio de Janeiro, s/a. Disponível em: <https://aulete.com.br/contiguidade> Acesso em 01 mai. 2022.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. Tradução Cristina Cupertino – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

DE OLIVEIRA, Andressa Cristina; DE CARVALHO EDUARDO, Thaís. Nadja de André Breton: um itinerário onírico através da deambulação. **Diálogos Pertinentes: Revista Científica de Letras**, v. 18, p. 121-139, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.26843/dp.v18itematico.3810> Acesso em 31 dez. 2022.

DELACROIX, Eugène. **Dante et Virgile, dit aussi La barque de Dante**. 1822. Paris, Musée du Louvre. Disponível em : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065871> Acesso em 30 jun 2022.

\_\_\_\_\_. **Scène des massacres de Scio ; familles grecques attendant la mort ou l'esclavage**. 1824. Paris, Musée du Louvre Peintures INV 3823. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065870> Acesso em 30 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. **Femmes d'Alger dans leur appartement**. 1834. Paris, Musée du Louvre. Autre numéro d'inventaire : LP 679. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065869> Acesso em 30 jun. 2022.

DIDIER, Béatrice. *I « Un informe journal de mes rêveries »* In : **À l'extrême de l'écriture de soi : Les derniers textes autobiographiques de J.-J. Rousseau** [en ligne]. Torino : Rosenberg & Sellier, 2020. Disponível em: <http://books.openedition.org/res/6667> Acesso em 20 jan. 2022.

DOMINGOS, Norma. **André Breton em Nadja: Um caminhante em Paris**. Lettres Françaises (UNESP Araraquara), v. 10, Araraquara, 2009. p. 129-139.

DYLAN, Bob. Like a Rolling Stone. In: **Highway 61 Revisited**. Columbia Studio, 1965.

ERNAUX, Annie. **O acontecimento** [livro eletrônico]. Tradução Isadora Pontes. -- 1. ed. -- São Paulo, SP: Fósforo, 2022.

FALLEIROS, Flávia. **O Passeio Vernet Diderot** [livro eletrônico] / organização, ensaio e notas de tradução Flávia Falleiros. -- 1. ed. -- São Paulo : Editacuja Editora, 2021.

FLANAR. In: *In: AULETE Digital*. Lexikon Editora Digital Ltda: Rio de Janeiro, s/a. Disponível em: <https://aulete.com.br/flanar> Acesso em 21 mai. 2022.

FLÂNER. *In: Dictionnaire de l'Académie Française numérique*, 9<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0935> Acesso em 22 mai. 2022.

FLÂNEUR, FLÂNEUSE. *In: Dictionnaire de l'Académie Française numérique*, 9<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0937> Acesso em 22 mai. 2022.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017, 406p.

FRANCIS THACKERAY, J. The Piltdown case: Further questions. **S. Afr. j. sci.**, Pretoria, v. 112, n. 9-10, p. 1-2, Oct. 2016. Disponível em: [http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0038-23532016000500006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0038-23532016000500006&lng=en&nrm=iso) Acesso em 03 fev. 2022.

FREITAS, Maria Teresa de. Surrealismo, Narrativa Poética e Modernidade na França. In: MUTRAN, Munira H.; CHIAMPI, I. (Org.). **A Questão da Modernidade**. SÃO PAULO : FFLCH - USP, 1993.

GITANO. In: Dictionnaire de l'Académie Française numérique, 7<sup>e</sup> édition, 1878. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A7G0469> Acesso em 22 mai. 2022.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A santidade do alquimista**: ensaios sobre Poe e Baudelaire. São Paulo: Unimarco Editora, 1997.

GROS, Frédéric. Caminhar, uma filosofia. Traduzido por Célia Euvaldo. Imagens de Anna Maria Maiolino. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARVEY, David. **Paris: capital da modernidade**. Tradução Magda Lopes. – 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2015.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia).

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Histórias de Literatura**: novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1995. p.47-100.

LAUREL, Maria Hermínia Amado. **Itinerários da Modernidade**. Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire. Minerva, Coimbra, 2001.

MACHADO, Guacira Marcondes. A poesia do romantismo francês. In: MACHADO, G. M. (Org.). **O romantismo francês**, seus antecedentes, vínculos e repercussões. Araraquara: Unesp, 1992, p. 61-76.

MACHADO, Antonio. Caminante no hay camino, se hace camino al andar. **Obras, poesias y prosa**. Buenos Aires: Losada, 1964.

MARCHER. In: DICTIONNAIRE de l'Académie Française numérique, 9<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1056> Acesso em 01 fev. 2022.

MARSHAL, France. **Un médecin chez les philosophes : le cas Denis Diderot**. In : Littérature et médecine [en ligne]. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2000 (généré le 28 août 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pufc/1249>>. ISBN : 9782848676852. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pufc.1249>.

MEYER, Michel. Dossier. In : **Nadja**. Texte intégral et dossier. Éditions Gallimard. Michel Meyer pour le dossier, 1998.

MOREAU, Jean Michel. *Tombeau de Jean Jacques Rousseau. Vue de l'Isle des Peupliers, dite l'Elisée, partie des Jardins d'Ermenonville, dans laquelle J. J. Rousseau, mort à l'âge de 66 ans, a été enterré le 4 juillet 1778*. Disponível em: <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/fr/museum/mne/tombeau-de-jean-jacques-rousseau-vue-de-l-isle-des-peupliers-dite-l-elisee-partie-des-jardins-d-ermenonville-dans-laquelle-j-j-rousseau-mort-a-l-age-d/efd031b6-73d9-4afa-8887-b9f834555b8d> Acesso em 10 jan. 2022.

MORETTO, Fulvia Maria Luiza. Prefácio. In: ROUSSEAU, J. J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. da UnB, 1986. p.7- 17.

\_\_\_\_\_. O que é romantismo? In: MACHADO, G. M. (Org.). **O romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repercussões**. Araraquara: Unesp, 1992, p. 13-19.

\_\_\_\_\_. Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia. In: **Letras francesas: estudos de literatura**. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1994. – (Ariadne) p. 35-40.

OLIVEIRA, Karina de. **Le promeneur littéraire dans le romantisme français**. 2012. 111 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94003> Acesso em 03 abr 2022.

PÂTE. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique. 8<sup>e</sup> édition, 1935. Disponível em: <https://dictionnaire-academie.fr/article/A8P0596> Acesso em 31 jul. 2022.

PÁTINA. *In*: AULETE Digital. Lexikon Editora Digital Ltda: Rio de Janeiro, s/a. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F0935> Acesso em 31 jul. 2022.

PAZ, Octávio. A Tradição da Ruptura. *In*: **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Fernando. **Poesias**. Organização de Sueli Barros Cassal. Poesias. São Paulo: L&PM pocket, 2015.

PIRES, Antônio Donizeti. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n. 24, 2006. p. 35-73.

\_\_\_\_\_. **Pela volúpia do vago**: o simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. 455 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

POE, Edgar Allan. **Contos de Edgar Allan Poe**. Trad. José Paulo Paes, Cultrix, São Paulo, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poemas e ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). 3 ed. São Paulo: Globo, 1999.

PROMENADE. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique. 1<sup>re</sup> édition, 1694. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P4557> Acesso em 02 fev. 2022.

\_\_\_\_\_. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique. 8<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8P2867>

PROMENEUR. *In*: Dictionnaire Le Robert en Ligne. Paris, 2021. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/promeneur> Acesso em 02 fev. 2022.

PROMENEUR, -EUSE. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique, 9<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P4559> Acesso em 02 fev. 2022.

PROMENEUR, PROMENEUSE. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique, 6<sup>e</sup> édition, 1835. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A6P2521> Acesso em 02 fev. 2022.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 29).

RÊVER. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique, 9<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2380> Acesso em 05 dez 2022.

RIMBAUD, Arthur. **Œuvres Complètes**. Édition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia Cervoni. Paris: Gallimard, 2009.

\_\_\_\_\_. Lettres dites « du Voyant » *In* : RIMBAUD, Arthur. **Poésies ; Une saison en enfer ; Illuminations**. Préface de René Char. Édition établie par Louis Forestier. Collection Poésie. Éditions Gallimard : Paris, 1973. p. 199-216.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**: crônicas. Organização Raúl Antelo – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RÔDEUR. *In*: Dictionnaire Larousse en ligne. Larousse : Paris, 2020. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rôdeur/69697> Acesso em 22 mai. 2022.

RÔDEUR, -EUSE. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique. 8<sup>e</sup> édition, 1935. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8R1773> Acesso em 22 mai. 2022.

RÔDEUR, RÔDEUSE. *In*: Dictionnaire de l'Académie Française numérique. 9<sup>e</sup> édition, 2021. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2812> Acesso em 22 mai. 2022.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Œuvres Complètes**. Collection Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **Os devaneios do caminhante solitário**. Trad.: Fúlvia Maria Luiza Moretto, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1986.

\_\_\_\_\_. **As confissões**. Prefácio e tradução Wilson Lousada – [4. ed.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SANDRAS, Michel. **Lire de poème en prose**. DUNOD : Paris, 1995.

SE PROMENER In : Dictionnaire Le Robert en Ligne. Paris, 2021. Disponível em: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/promener> Acesso em 02 fev. 2022.

STAROBINSKI, Jean. Jean-Jacques Rousseau. **La transparence et l'obstacle**. Paris : Gallimard, 1961.

\_\_\_\_\_. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de Sete ensaios sobre Rousseau**. Tradução de Maria Lúcia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza**. Tradução de Rosa Freire d' Aguiar. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SOLNIT, Rebecca. **Wanderlust: A History Of Walking**. Penguin Group : New York, 2000.

\_\_\_\_\_. **A história do caminhar**. Tradução de Maria do Carmo Zanini – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

SPLEEN. In: Dictionnaire de l'Académie Française numérique. 8<sup>e</sup> édition, 1935. Disponível em: <https://dictionnaire-academie.fr/article/A8S1501> Acesso em 05 mai 2022.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le récit poétique**. Presses Universitaires de France, 1978.

THOMPSON, Judith. **John Thelwall's 'The Peripatetic'**. Detroit: Wayne State University Press, 2001. 447 p.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch – São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. Maisa Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VICENTE, Adalberto Luis. **Uma parada selvagem**: para ler as Iluminações de Rimbaud. São Paulo: Unesp, 2010.

VITRAUX DE LA CATHEDRALE DE CHARTRES. **In**: CIBOIS, Philippe. « Sur les épaules des géants », La question du latin, 2012. Disponível em: <http://enseignement-latin.hypotheses.org/6359> Acesso em 05 mai 2022.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.



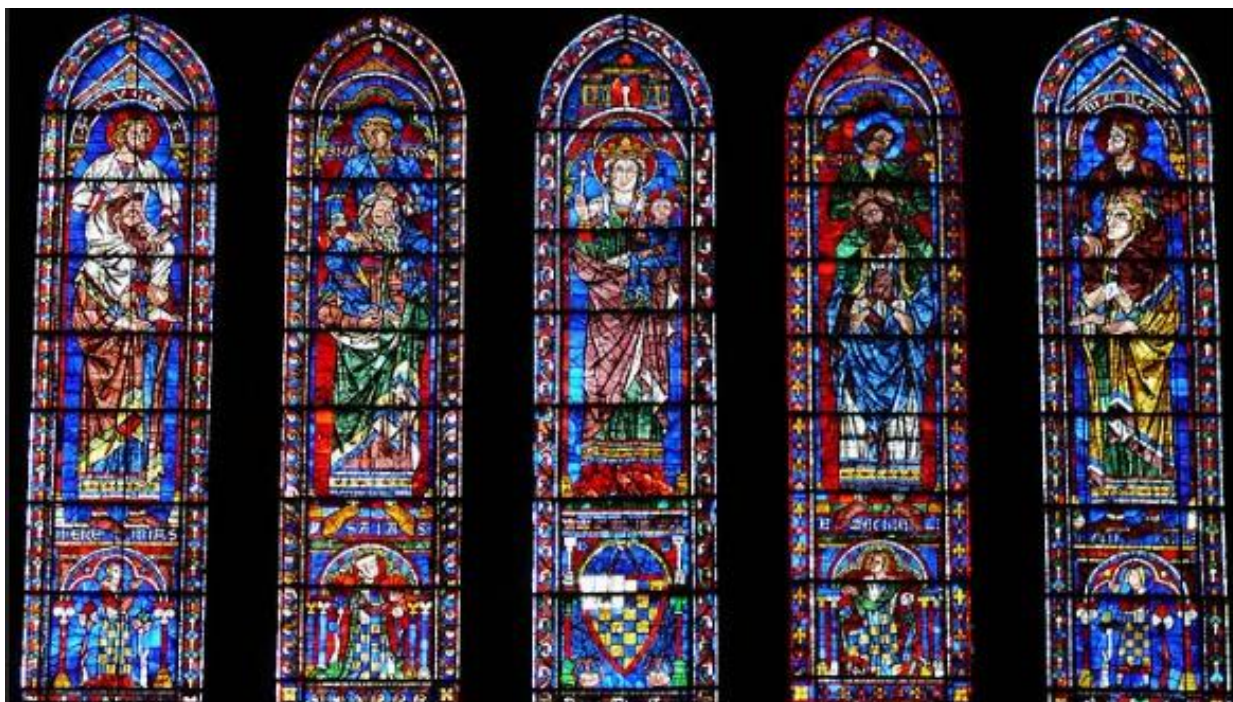
**ANEXOS**

**ANEXO A - Túmulo de Jean-Jacques Rousseau nos Jardins de Ermenonville**



MOREAU, Jean Michel. “Tombeau de Jean Jacques Rousseau. Vue de l'Isle des Peupliers, dite l'Elisée, partie des Jardins d'Ermenonville, dans laquelle J. J. Rousseau, mort à l'âge de 66 ans, a été enterré le 4 juillet 1778.” – Túmulo de Jean-Jacques Rousseau. Visto da Ilha des Peupliers, chamada de Elísio, dos Jardins de Ermenonville, onde J.J. Rousseau, morto aos 66 anos, foi enterrado em 4 de julho de 1778.” (tradução nossa). As cinzas de Rousseau foram transferidas para o *Panthéon* em 1794. Disponível em: <https://www.reseau-canope.fr/musee/collections/fr/museum/mne/tombeau-de-jean-jacques-rousseau-vue-de-l-isle-des-peupliers-dite-l-elisee-partie-des-jardins-d-ermenonville-dans-laquelle-j-j-rousseau-mort-a-l-age-d/efd031b6-73d9-4afa-8887-b9f834555b8d> Acesso em 10 jan. 2022.

ANEXO B – *Vitrais da Catedral de Chartres*



*Vitraux de la Cathédrale de Chartres* (CIBOIS, 2012).

ANEXO C – Delacroix, *Dante et Virgile*

DELACROIX, Eugène. **Dante et Virgile, dit aussi La barque de Dante.** 1822. Paris, Musée du Louvre. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065871> Acesso em 30 jun 2022.



**ANEXO D – Delacroix, *Scène des massacres de Scio***

DELACROIX, Eugène. **Scène des massacres de Scio** ; familles grecques attendant la mort ou l'esclavage. 1824. Paris, Musée du Louvre Peintures INV 3823. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/c1010065870> Acesso em 30 jun. 2022.

ANEXO E – Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*



DELACROIX, Eugène. **Femmes d'Alger dans leur appartement**. 1834. Paris, Musée du Louvre. Autre numéro d'inventaire : LP 679. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065869> Acesso em 30 jun. 2022.

**ANEXO F – A primeira excursão dadaísta em Saint-Julien-Le-Pauvre**



A primeira excursão dadaísta em Saint-Julien-Le-Pauvre.

“Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre. A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D’Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribcmont Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.” (CARERI, 2013, p. 76).



*ANEXO G – Restaurant du Chien qui fume, rue du Pont-Neuf*



« Restaurant du Chien qui fume, rue du Pont-Neuf, 30 décembre 1919 » (AGENCE PHOTOGRAPHIQUE ROL, PARIS, 1919).



**ANEXO H – *L'hôtel des Grands Hommes***



« Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes... » (BRETON, 1964, p. 23).

*ANEXO I – Manoir d'Ango, le colombier*



« *Manoir d'Ango, le colombier* » (BRETON, 1964, p. 22).

**ANEXO J – I – *L'Étranger***

- Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?
- Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère.
- Tes amis ?
- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.
- Ta patrie ?
- J'ignore sous quelle latitude elle est située.
- La beauté ?
- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.
- L'or ?
- Je le hais comme vous haïssez Dieu.

(BAUDELAIRE, 1975, p. 277)

**ANEXO K – I – *O Estrangeiro***

- A quem mais amas, homem enigmático? Teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
- Eu não tenho nem pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
- Teus amigos?
- O senhor se serve de uma palavra cujo sentido me é até hoje desconhecido.
- Tua pátria?
- Ignoro sobre qual altitude está situada.
- A beleza?
- Eu a amaria de bom grado, deusa e imortal.
- O ouro?
- Eu o odeio assim como odeias Deus.”

(BAUDELAIRE, 2018, p. 15, tradução de Petry e Veras).

### ANEXO L – XIX – *Le joujou du pauvre*

Je veux donner l'idée d'un divertissement innocent. Il y a si peu d'amusements qui ne soient pas coupables !

Quand vous sortirez le matin avec l'intention décidée de flâner sur les grandes routes, remplissez vos poches de petites inventions à un sol, — telles que le polichinelle plat mû par un seul fil, les forgerons qui battent l'enclume, le cavalier et son cheval dont la queue est un sifflet, — et le long des cabarets, au pied des arbres, faites-en hommage aux enfants inconnus et pauvres que vous rencontrerez. Vous verrez leurs yeux s'agrandir démesurément. D'abord ils n'oseront pas prendre ; ils douteront de leur bonheur. Puis leurs mains agripperont vivement le cadeau, et ils s'enfuiront comme font les chats qui vont manger loin de vous le morceau que vous leur avez donné, ayant appris à se défier de l'homme.

Sur une route, derrière la grille d'un vaste jardin, au bout duquel apparaissait la blancheur d'un joli château frappé par le soleil, se tenait un enfant beau et frais, habillé de ces vêtements de campagne si pleins de coquetterie.

Le luxe, l'insouciance et le spectacle habituel de la richesse, rendent ces enfants-là si jolis, qu'on les croirait faits d'une autre pâte que les enfants de la médiocrité ou de la pauvreté.

À côté de lui, gisait sur l'herbe un joujou splendide, aussi frais que son maître, verni, doré, vêtu d'une robe pourpre, et couvert de plumets et de verroteries. Mais l'enfant ne s'occupait pas de son joujou préféré, et voici ce qu'il regardait :

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

À travers ces barreaux symboliques séparant deux mondes, la grande route et le château, l'enfant pauvre montrait à l'enfant riche son propre joujou, que celui-ci examinait avidement comme un objet rare et inconnu. Or, ce joujou, que le petit souillon agaçait, agitait et secouait dans une boîte grillée, c'était un rat vivant ! Les parents, par économie sans doute, avaient tiré le joujou de la vie elle-même.

Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une *égale* blancheur.

(BAUDELAIRE, 1975, p. 305, itálicos do autor).

### ANEXO M – XIX – *O brinquedo do pobre*

Eu quero sugerir uma diversão inocente. Há tão poucos divertimentos sem culpa!

Quando você sair de manhã decidido a *flanar* nas grandes estradas, encha seus bolsos de pequenas bugigangas de um centavo – tais como um boneco de marionete de um só fio, os ferreiros que martelam na bigorna, o cavaleiro e seu cavalo, cuja cauda é um apito – e, ao longo dos cabarés, ao pé das árvores, as ofereça como homenagem às crianças desconhecidas e pobres que você encontrar. Você verá os olhos delas crescerem desmesuradamente. A princípio, elas não ousarão aceitar; elas duvidarão da própria felicidade. Em seguida, suas mãos agarrarão vivamente o presente, e elas fugirão como fazem os gatos, que, tendo aprendido a desconfiar do homem, vão para longe comer as migalhas dadas.

Numa estrada, atrás do portão de um vasto jardim, no fim do qual aparecia a brancura de um belo castelo diante do sol, havia uma criança bela e fresca, vestida com esses trajes campestres tão cheios de afetação.

O luxo, a despreocupação e o espetáculo habitual da riqueza tornam essas crianças tão bonitas que se acreditaria serem feitas de uma outra massa que as crianças da mediocridade ou da pobreza.

Ao seu lado, jogado na grama, havia um brinquedo esplêndido tão fresco quanto seu dono, envernizado, dourado, vestido com um robe púrpura e coberto de plumas e vidrilhos. Porém a criança não se ocupava do seu brinquedo preferido, e eis aquilo que ela olhava:

Do outro lado do portão, na estrada, entre os cardos e as urtigas, havia outra criança, suja, franzina, fuliginosa, um desses párias-marmotas cuja beleza um olho imparcial descobriria, se, como o olho do especialista que adivinha uma pintura ideal embaixo de um verniz de carroceiro, ele o limpasse da repugnante pátina da miséria.

Através dessas barreiras simbólicas separando dois mundos, a grande estrada e o castelo, a criança pobre mostrava à criança rica seu próprio brinquedo, que esta examinava avidamente como um objeto raro e desconhecido. Ora, esse brinquedo, que o pequeno porcalhão irritava, agitava e sacudia em uma pequena jaula, era um rato vivo! Os pais, provavelmente por economia, haviam tirado o brinquedo da própria vida.

E as duas crianças riam entre si fraternalmente, com dentes de uma *igual* brancura.

(BAUDELAIRE, 2018, p. 45-46, tradução de Petry e Veras, itálicos do autor).