



Le Cygne de Charles Baudelaire: a emergência da alegoria entre-mundos a partir da flânerie

Le Cygne by Charles Baudelaire: The Emergence of the Between-Worlds Allegory from the flânerie

Andressa Cristina de Oliveira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo/Brasil

andressa.oliveira@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4839-6126>

Thaís de Carvalho Eduardo

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo/Brasil

thais.carvalho@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3994-0353>

Resumo: Desde sua origem, o caminhar enquanto prática estética está estritamente ligado à ociosidade, e essa característica permite o privilégio de realizá-lo através do ritmo da errância. Essa prática tem um elo muito forte, sobretudo, com a produção simbólica humana, desde os primórdios. Assim, enquadra-se em uma atitude simbólica e libertadora para o caminhante. Neste trabalho, almejamos analisar como a soma de metáforas, de onde emerge todo o significado da modernidade histórica baudelaireana, materializada na alegoria do Cisne enquanto poeta e exilado em seu próprio tempo, se apresenta no poema *Le Cygne* (“O Cisne”) publicado na seção *Tableaux Parisiens* da segunda edição de *Fleurs du mal* em 1861 à luz da interpretação de Benjamin (1984, 2009, 2019) e Hanson (2006) sobre alegorias e dos estudos de Hazan (2017) sobre a transformação urbana de Paris no século XIX.

Palavras-chave: Caminhada; Baudelaire; *Flânerie*; Errância; Modernidade; Alegoria.

Abstract: Since its origin, walking as an aesthetic practice has been strictly linked to idleness, and this characteristic allows the privilege of doing it through the rhythm of wandering. This practice has a very strong link, above all, with human symbolic production since the beginning. Thus, it fits into a symbolic and liberating attitude for the walker. In this work, we aim to analyze how the sum of metaphors, from which the whole meaning of Baudelaire’s historical modernity emerges, materialized in the allegory of the Swan as a poet and exiled in his own time, is presented in the poem *Le Cygne* (“The Swan”) published in *Tableaux Parisiens* section of the second edition of *Fleurs du mal* in 1861 in the light of Benjamin’s (1984, 2009, 2019) and Hanson’s (2006) interpretation of allegories and of Hazan’s (2017) studies on the urban transformation of Paris in the 19th century.

Keywords: Walk; Baudelaire; *Flânerie*; Wanderlust; Modernity; Allegory.

1 A trivialidade do caminhar

« Du reste toutes les idées étrangères qui me passent par la tête en me promenant y trouveront également leur place. »¹
(ROUSSEAU, 1959, p. 1000).

O caminhar é uma forma ociosa de estar em movimento e, ao mesmo tempo, em solidão – só com seus devaneios, mesmo em meio a uma multidão atarefada ou diante de uma paisagem idílica e natural. E a partir da consciência dessa dimensão de “espaço (e) tempo” que são indissociáveis – espaço-tempo –, é possível transformá-la em matéria de poesia – um caminhar como fenômeno estético. E, é por meio da errância sobre dois pés, que se traduz o desejo essencialmente humano de ser surpreendido e, do mesmo modo, de permanecer no anonimato no baile de máscaras que são as multidões. E de repente ser surpreendido pelas próprias reminiscências suscitadas no calor da hora, pela imaginação, ou pelo embate com a alteridade urbana e, ainda, conservar a solidão de seus pensamentos, em um exercício de contemplação ativa.

¹ “[...] idéias estranhas que me passam pela cabeça, ao caminhar, nelas encontrarão igualmente seu lugar.” (ROUSSEAU, 1986, p. 27).

Na obra *Les Rêveries du promeneur solitaire*² (1776-1778), do pensador genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), observamos um primeiro movimento na literatura francesa moderna de um caminhante, ainda em uma paisagem descrita como “natural”, que atrela a leveza do devaneio solitário ao caminhar como mote poético consciente e demarcado textualmente. Isso se deve à relação pedestre é apresentada desde o título da obra em “*promeneur*”, um “caminhante” ou “passeador” e na divisão formal da narrativa poética que são dez capítulos intituladas de “*promenades*”, em que um narrador, em primeira pessoa, é levado pelo ritmo errante dos passos percorrendo espaços imaginários em sua interioridade construída por uma linguagem poética e em um tempo mítico – suspenso pela solidão do autoisolamento. Além disso, uma relação com o caminhar menos explícita, no entanto válida, apresenta-se em “*rêveries*”, “devaneios” que consistem em um movimento errante da imaginação e do pensamento que acompanha os passos do caminhante e os surpreende através de uma epifania nostálgica ao brotar lembranças e sentimentos do passado.

Ora, se os poetas da modernidade, desde às vésperas das expressões do Romantismo a partir da obra poética de Rousseau, buscavam incessantemente um ritmo analógico ao que está interdito nas entrelinhas da existência humana, “Deixar em liberdade o pensamento, divagar, é voltar ao ritmo [...]”, conforme afirmou Octávio Paz (2014, p. 74), nesse sentido, é possível pensar, a partir de uma imensa gama de “literaturas de caminhada” escritas nessa época, que esses poetas retornaram ao ritmo *primordial*, por vezes, *caminhando*.

Destarte, esse ritmo primevo da poesia moderna será regido pela itinerância errante dos poetas-caminhantes que se utilizaram de diversas máscaras, espaços físicos e imaginários, como desdobramentos históricos e estéticos da ideia-gênese rousseauiana. A partir dessa constatação, percebemos que esse conceito se reflete no andar do caminhante idílico romântico dos *Lakistes* ingleses, Wordsworth e Coleridge, nas perambulações dos fisiologistas urbanos pré-baudelairianos como Restif de La Bretonne e Etienne de Jouy, na personagem Frédéric Moreau nos romances modernos de Balzac, à figura mítica do *flâneur* de Baudelaire que flanou pelas ruas parisienses durante o II Império, até os deambuladores surrealistas e situacionistas à deriva no século XX.

² Os devaneios do caminhante solitário na tradução de Fulvia Luiza Moretto (1986).

Caminhar é, de fato, um ato provido de banalidade na vida prática, no entanto, Rebecca Solnit (2016, p. 19-20, grifo nosso) aponta a carga simbólica que essa trivialidade representa, pois “o objeto do caminhar é, em certo sentido, a maneira como investimos em **atos universais de significados particulares.**” já que carrega a “característica de simultânea leitura e escrita do espaço [...]” (CARERI, 2013, p. 32). A ideia de percurso “criado” sob dois pés reflete-se, nomeadamente, nas literaturas errantes desde as mais remotas cosmogonias, não obstante ainda em diversos ramos do conhecimento humano como a história e a antropologia, isto é, caminhar é banal, mas essencial no campo de representação simbólica da humanidade.

É nesse sentido que Coverley (2013, p. 13) levanta uma questão relevante ao afirmar que caminhar literário é, dentro da história da literatura, uma outra forma de banalidade, uma vez que sua representação é tão contingente que se confundiria com a maior parte do cânone ocidental se pensarmos, além das cosmogonias, nas grandes epopeias homéricas, nas grandes viagens literárias de *La vie de Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote* à literatura *beat* do século XX – todas prescindem o ato de percorrer espaços e narrativas caminhando, em diferentes tempos e estéticas. Nesse sentido, se faz necessário considerar as obras que o ponderaram de maneira consciente e que poderiam formar uma espécie de “cânone pedestre” – ainda não inventado.

Por isso, ainda em busca desse fio condutor e da tentativa de construir um “imaginário ocidental da caminhada”, é possível notar que ele é recriado partindo da separação primeira da humanidade, a divisão do espaço entre nômades e sedentários. Francesco Careri (2013) revisita o mito de origem judaico-cristã de Caim e Abel, percebendo nas raízes etimológicas dos nomes dos dois irmãos a ideia de um *Homo faber* para Caim e *Homo ludens* para Abel, juntamente à ideia de “jogo” pensada por Huizinga (*apud* CARERI, 2013), que se reflete na divisão do tempo e, por sua vez, do trabalho e da criação lúdica de um espaço simbólico:

[...] [Caim] o *Homo faber*, o homem que trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial, ao passo que Abel, realizando, no fim das contas, um trabalho menos fatigoso e mais divertido, poderia ser considerado o *Homo ludens* caro aos situacionistas, o homem que brinca e que **constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida. Com efeito, ao diferente uso do espaço corresponde um diferente**

uso do tempo, que deriva da primeira divisão do trabalho.
(CARERI, 2013, p. 36, grifo nosso)

A ideia de lúdico, enquanto transformação do espaço em torno de si, é trazida à luz para mostrar que desde a origem mítica e mais primitiva da caminhada errante, é possível assegurar a associação entre a criação artística e o ócio, advinda do *homo ludens* representado por Abel e da punição errática de Caim, *homo faber* condenado a errar, que mais tarde serão base da *flânerie* dos poetas modernos.

Nesse sentido, a figura do poeta-*flâneur* na modernidade francesa do século XIX, articula em seus passos errantes exatamente a ideia de (res)significar alegoricamente o sistema de representação estético da modernidade, o espaço em torno de si, que nesse caso é a cidade, “[...] solo autêntico e sagrado da *flânerie*.” (BENJAMIN, 2009, p. 465) e mais precisamente a cidade de Paris. Se a alegoria é presença na ausência, isto é, diz textualmente “a” para dizer “b”, estabelecendo uma relação entre sentido “figurado” e “próprio” (HANSEN, 2006, p. 33), o seu significado está nos fragmentos estilhaçados pelo tempo e lançados pelo poeta, que no caso de Baudelaire em *Tableaux Parisiens*, se justapõem em dois mundos simbólicos: duas cidades de Paris, na dicotomia da decadência *versus* antiguidade parisiense – a partir de uma consciência ambígua, para enfim, trazer à tona o sentido histórico e estético da modernidade.

Portanto, no presente trabalho, almejamos analisar como a soma de metáforas, de onde emerge todo o significado da modernidade histórica baudelaيرية, materializada na alegoria do Cisne enquanto poeta e exilado em seu próprio tempo, se apresenta no poema *Le Cygne* (“O Cisne”) publicado na seção *Tableaux Parisiens* da segunda edição de *Fleurs du mal* em 1861 à luz da interpretação de Benjamin (1984; 2009; 2019) e Hanson (2006) sobre alegorias e dos estudos de Hazan (2017) sobre a transformação urbana de Paris no século XIX.

2 O *flâneur* entre e as alegorias de um mundo que não existe mais

A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu.
(BENJAMIN, 2009, p. 461).

No poema, dividido em duas partes assimétricas (composto por I-7 e II-6 quadras, respectivamente), treze quadras de versos alexandrinos, o

caminhante se movimenta entre duas urbes distintas: a primeira de uma modernidade histórica e decadente que em suas transformações isola e macula a brancura do poeta-cisne e, outra, de uma antiguidade recente e nostálgica, representante de um fragmento de um passado eterno, evocando os exilados que alegoricamente marcam presença na ausência ao longo do poema.

LXXXIX – Le Cygne é o primeiro de um conjunto de três poemas³ de *Tableaux Parisiens* em *Fleurs du mal* (1861) dedicados ao poeta francês Victor Hugo (1802-1885), contemporâneo de Baudelaire, que fora exilado, pela primeira vez, em 1851, por opor-se publicamente ao golpe de estado empreendido por Napoleão III. Essa manobra política autoritária resultou no governo do II Império e nas reformas higienistas e de arquitetura hostil na cidade de Paris empreendidas pelo gestor municipal Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) entre 1853 e 1870.

A simbologia do cisne remete, instantaneamente, nas mais diversas culturas à nobreza e à altivez, mas principalmente, conforme Jean Chevalier (1994, p. 257, grifo nosso), a um símbolo de uma “[...] ave **imaculada**, cuja brancura, cujo **poder**, cuja graça fazem uma viva epifania de luz.” No Mediterrâneo, durante a Antiguidade, a ave imaculada figurativizava “[...] a força do poeta e da poesia [...]” (MAGE, 135 *apud* CHEVALIER, 1994, p. 258), pois conduziam o carro sagrado que carregava o deus Apolo junto de sua lira, divindade grega que concebe a música e a poesia. Ainda como um símbolo da volatilidade para os alquimistas – o “emblema do mercúrio” (CHEVALIER, 1994, p. 259) – o cisne, em Baudelaire, conserva, de certa forma, essa característica instável da volatilidade e resiste às mudanças, tal qual resistiram os exilados que, ao longo do poema são nomeados para compor a alegoria de um mundo representado em ausência.

De fato, quando nos voltamos à ideia de “pureza” e “candura” da cor branca tendemos a colocá-la em oposição às trevas da penugem escura do cisne negro. Entretanto, um “movimento de síntese” entre os dois polos é possível, uma vez que, “[...] a síntese das duas [cores], [...], torna-se andrógino, [...] carregado de mistério sagrado.” (CHEVALIER, 1994, p. 257), e a síntese é a marca da *modernité* baudelaireana. Além disso, o cisne também carrega a simbologia da metamorfose, se relacionado ao mito em que “[...] Zeus se transmuda em cisne para cerca-se de Leda

³ LXXXIX – Le Cygne, XC – Les sept vieillards e XCI – Les petites vieilles.

[...] depois que ela *se metamorfoseou em gansa para escapar-lhe.*” (GRID, 257 *apud* CHEVALIER, 1994, p. 258, grifo do autor). Assim, em paralelo com a poesia de Baudelaire, podemos dizer que dessa analogia “andrógina”, no sentido de polos opostos masculino/feminino convivendo em um mesmo objeto e da metamorfose, emerge a dualidade humana que é aditiva, em que os conceitos de bem e mal coexistem – opondo-se a ideia de pureza e acatando a síntese como um valor e base do pensamento estético do poeta francês.

Nas duas primeiras quadras do poema, é Andrômaca a primeira exilada a ser nomeada. A voz poética diz pensar nesta figura: viúva de Heitor e levada por Pirro, filho de Aquiles, como espólio da Guerra de Tróia, tem sua imagem refletida nas águas do rio troiano Simóeis, onde outrora chorou suas dores de viúva cativa:

*Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,⁴
[...]
(BAUDELAIRE, 1975, p. 85, grifo nosso)*

A imagem nostálgica desse rio, que representa a terra natal da figura feminina exilada, impulsiona o poeta-caminhante a iniciar uma analogia fantasmagórica com seu tempo histórico, que surge através de um devaneio-pedestre; enquanto este *flâneur* atravessa o novo *Carrousel*⁵ construído em 1849 em: “[...] *A fécondé soudain ma mémoire fertile, / Comme je traversais le nouveau Carrousel [...]*”⁶ (BAUDELAIRE, 1975, p. 85). O poeta se depara com uma devaneio ou uma epifania dolorosa,

⁴ Nas notas de rodapé deste trabalho utilizaremos a tradução de *Fleurs du mal* de Ivan Junqueira (2006): “Andrômaca, só penso em ti! O fio d’água / Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora / De tua solidão de viúva a imensa mágoa, / Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 301).

⁵ Com exceção de *Le Cygne*, em que o poeta nomeia lugares específicos da cidade de Paris, como o Carrossel e o Louvre, os demais poemas urbanos de Baudelaire, incluindo *Spleen de Paris*, referem-se à cidade de maneira mais universal, isto é, não são nomeados (HAZAN, 2017, p. 381).

⁶ “Fecundou-me de súbito a fértil memória / Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 301).

expressa pela interjeição de lamento “*hélas*”⁷ nos seguintes versos: “*Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel) [...]*”⁸ (BAUDELAIRE, 1975, p. 85).

A cidade de Paris não é mais a mesma de outrora e altera sua configuração num tempo dissonante e célere, em que o sujeito moderno não consegue apreender e acompanhar. Esse fragmento representa pontualmente o que Benjamin (2009, p. 461) quis dizer em suas *Passagens* com a colocação “A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu.”. Desde 1853, empreendia-se em Paris reformas urbanas dispostas pelo então *préfet de la Seine*, o *baron* de Haussmann conhecidas como as “*transformations de Paris sous le Second Empire*” ou “*les travaux haussmanniens*”⁹ que tinham como principal intuito erradicar os traços medievais da cidade de ruas tortuosas e como base estética, a capital inglesa (Londres). Esse projeto de modernização urbana de cunho capitalista almejava padronizar fachadas e instalar galerias de saneamento básico. Mas, sobretudo, como nos mostra Quarantini (2012, p. 3, tradução nossa), havia, por trás das “benfeitorias” e “modernizações”, uma intenção estritamente política de “[...] esconder o trauma da revolução [de 1848], prevenir novas revoltas e promover a consolidação da identidade nacional [...]”, de tal modo, a partir do alargamento das ruas que se transformaram em *boulevards*, tornou-se mais simples impedir a mobilização de barricadas e facilitar a circulação de tanques militares, caso alguma manifestação de oposição ao governo insurgisse. De fato, as transformações se sucederam, a Paris medieval desaparecia, conforme as palavras de Baudelaire em *L’Exposition* de 1885 (*apud* HAZAN, 2017, p. 32), sobre a definição do francês médio sobre o progresso. As mudanças ocorriam em grande magnitude, alterando o mobiliário e a disposição urbana, às menores, como a iluminação a gás, os novos estabelecimentos comerciais como bares e cafés:

Pergunte a qualquer bom francês que leia todos os dias *seu* jornal dentro de seu bar, o que ele entende por progresso, ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos

⁷ Lamento infeliz, “infelizmente!” (tradução nossa).

⁸ “Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel); [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 301).

⁹ “transformações de Paris no Segundo Império” ou “reformas haussmannianas” (Tradução nossa).

dos romanos, e que essas descobertas testemunham plenamente nossa superioridade sobre os antepassados. (BAUDELAIRE, 1885 *apud* HAZAN, 2017, p. 32)

Nesse cenário de transitoriedade, o caminhante-*flâneur* é um “alegorista de seu tempo” (BENJAMIN, 2019), no sentido que compreende a mudança não apenas na paisagem, todavia captando as alterações no plano da cultura e da história de sua contemporaneidade e expressando-as a partir de suas representações alegóricas em suas poesias. O *flâneur* resiste, como um ocioso, à moral e à ética do trabalho, em um posicionamento contra o progresso histórico da modernidade enquanto decadência de todo o espírito humano.

O *flâneur* é um ávido observador e é um personagem ocioso, mas ao mesmo tempo ativo na paisagem da modernização das grandes cidades e não pode existir sem ela, pois é fruto de sua ação histórica. Laurel (2001) apropriando-se do termo bakhtiniano, afirma que os poemas urbanos de Baudelaire são *cronotopos* da modernidade, isto é, uma forma de assimilação literária de tempo e espaço históricos, da dimensão espaço-tempo: Paris, enquanto lugar de coletividade em constante transformação, em meio a reforma urbana durante a gestão municipal de Hausmann, um tempo histórico datado, que se choca com a percepção individual de tempo do poeta.

Nas imagens abaixo, podemos compreender o rigor da mudança do mobiliário e na dinâmica da lógica urbana parisiense em um “antes”, em 1848, “*l’aspect du Carrousel avant les interventions urbanistiques qui en ont complètement modifié la physionomie [...]*.”¹⁰ (QUARANTINI, 2012, p. 4). Na gravura é possível perceber os diversos elementos que Baudelaire nomeará com nostalgia posteriormente – as barracas e os animais, por exemplo:

¹⁰ “o surgimento do Carrossel antes das intervenções urbanas que mudaram completamente sua fisionomia [...].” (QUARANTINI, 2012, p. 4, tradução nossa).

Imagem 1 – “O *Carrousel* em 1848. Ao fundo, o Arco do Triunfo e o Palácio das Tulherias”



Fonte: Quarantini, (2012, p. 4, tradução nossa).

E, posteriormente, com as reformas em 1849, na gravura de Rouargue (*apud* QUARANTINI, 2012, p. 3, tradução nossa), em frente ao Louvre, a ausência dos elementos da primeira imagem mostrada, e uma espécie de vazio inabitado:

Imagem 2 – “O *Carrousel* de Haussmann”



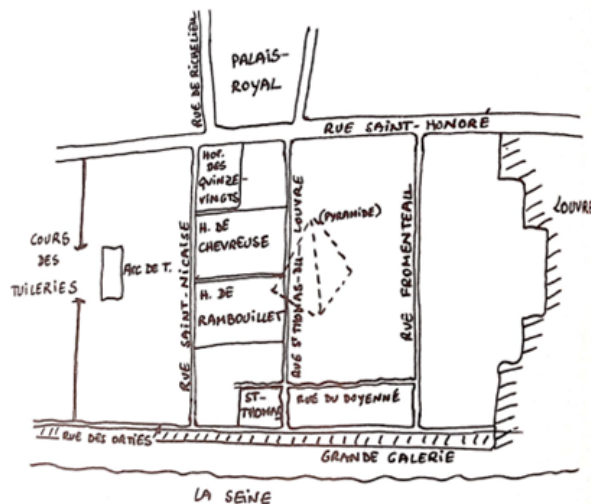
Fonte: Quarantini (2012, p. 3, tradução nossa).

Segundo Hazan (2017, p. 42), o “guia Joanne de 1870”¹¹ retoma as palavras nostálgicas de Baudelaire em *Le Cygne*, lamentando o desaparecimento da multidão que ali circulava e, em seguida, a descrição que o teórico faz do *Carrousel* auxilia na compreensão desse sentimento de nostalgia de uma configuração muito mais genuína e urbanamente conciliadora, que fora ocupada pelo “vazio” que o texto poético evoca:

O extraordinário bairro do Carrousel se estendia entre o pavilhão do Relógio do Louvre e os pátios do castelo de Tuileries. Era limitado ao Sul, do lado do Sena, pela Grande Galerie que desde Henrique IV reunia os dois castelos. Uma rua seguia ao longo dessa galeria pelo lado interior, que tinha o nome de rue des Orties. Ao Norte, o limite do Carrousel era a rue Saint-Honoré. Três ruas perpendiculares ao rio uniam a rue des Orties à rue Saint-Honoré: a rue Saint-Nicaise, a rue Saint-Thomas-du-Louvre e a rue Fromenteau. (HAZAN, 2017, p. 42)

A representação abaixo demonstra a configuração do bairro “à época romântica” (HAZAN, 2017, p. 42):

Imagem 3 – “O bairro do Carrousel à época romântica”



Fonte: Hazan (2017, p. 42).

¹¹ Guias de viagem publicados por Louis Hachette desde 1854.

Para Benjamin (2009, p. 462, grifo nosso), “Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, **como de algo experienciado e vivido**.”, que na concepção benjaminiana de experiência estética da modernidade (*Erfahrung*), o oposto da vivência (*Erlebnis*) das massas (BENJAMIN, 2019), só pode ser adquirida através da narração oral. Contudo, o autor berlinense reitera, ainda, que o século XIX tenha sido grande motor de narrativas de um “cenário paisagístico do sonhador ocioso” – referindo-se às fisiologias –, e que de fato, o *flâneur* as leu, as conhecia, concedendo a ele uma “segunda existência” (BENJAMIN, 2009, p. 462).

Isso se explica também a partir de análises da correspondência de Baudelaire na época em que escrevia a segunda edição de *Fleurs du mal* e a seção dos *Tableaux Parisiens* (1861), em que é possível perceber o desejo nascente de escrever uma poesia essencialmente urbana, explícita em *Salon de 1859*, momento em que expressa a ausência de um gênero que retrate “[...] *le charme profond et compliqué d’une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie*.” (BAUDELAIRE, 1976, p. 666)¹². A ideia, de fato, é levada à cabo ainda em *Fleurs du mal*, entretanto é radicalizada na forma “poema em prosa” e na linguagem prosaica dos poemas que serão reunidos e intitulados como *Spleen de Paris : Petits poèmes en prose* (1869) após a morte do poeta. Apesar desse dado, o cerne da poesia urbana e do prosaísmo já estão presentes na obra do poeta, ainda no início da década de 1860, para Benjamin (2019, p. 101), *Fleurs* é “[...] 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 [...]” evidente ainda na primeira parte do poema, onde o mobiliário urbano antigo emerge (versos 13 a 16).

Em *Le Cygne* na terceira e quarta quadras (versos de 1-8, parte I), Baudelaire descreve, nessa passagem, desnudamento do fenômeno passagem do tempo que se choca com a percepção do sujeito – um sentimento demasiadamente humano de perceber-se engolido pelo progresso. Essa angústia advém da nostalgia em relação a elementos

¹² “[...] o encanto profundo e complicado de uma velha capital e envelhecida nas glórias e tribulações da vida.” (tradução nossa)

(como: “barraques”, “tas de chapiteaux”, “les herbes”, “les gros blocs verdis”¹³) que “outrora”, “jadis”, habitavam e compunham aquela paisagem urbana matinal, que naquele momento estão *alhures*, em um outro tempo que não existe mais – apenas na memória. No entanto, sua presença é demarcada, textualmente, pelas alegorias que menciona o poeta. Essa “soma de metáforas” do que já foi, no momento histórico do *flâneur* não passam de fantasmagorias, resquícios alegóricos levados pela ação da modernidade progressista, isto é, uma “higienização” politicamente arquitetada:

[...]

*Je ne vois qu'en esprit, tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

Là s'étalait *jadis* une ménagerie ;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,¹⁴

[...]

(BAUDELAIRE, 1975, p. 85, grifo nosso)

Desse cenário, emerge a figura de um cisne personificado que recém escapara de seu cativeiro. O animal ferido arrasta sob um sol escaldante sua branca plumagem, com sede abrindo o bico, banhava suas imponentes asas no pó do asfalto de macadame que começavam a cobrir as ruas da metrópole. Invocando, enfim, com agonia seu *habitat*, que já não existe, esperando pela próxima chuva:

[...]

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

¹³ “campo de tendas”, “capitéis”, “a relva”, “pedregulhos com musgos” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303)

¹⁴ “Um cisne que escapara enfim ao cativeiro / E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo, / As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro, / Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
 Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
 « Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »
 [...]
 (BAUDELAIRE, 1975, p. 86)

A agonia, para voz lírica do poema, equivale a um “*mythe étrange et fatal*”¹⁵ que o confere “*comme l’homme d’Ovide*”¹⁶ (BAUDELAIRE, 1975, p. 86, grifo nosso). O operador lógico “*comme*” (“como”) da figura retórica comparativa divide, de acordo com Hansen (2006, p. 34), o sentido próprio do figurado. Nesse verso, o poeta coloca no mesmo patamar, o cisne (sentido próprio) e a espécie humana, no fragmento “homens de Ovídio” (sentido figurado).

Esse fragmento consiste em uma referência à origem da humanidade no Livro I das *Metamorfoses* de Ovídio, em que os homens são descritos como “entes dotados de mais inteligência”, diferenciando-se dos demais animais, pois o homem é o único ser, entre eles, capaz de elevar seus olhos para cima, compreendendo assim, a infinitude universal, como é possível perceber no seguinte fragmento, traduzido por Bocage:

[...]
 As outras criaturas debruçadas,
 [...]
 Olhando a terra estão; porém ao homem
 O Factor lhe conferiu sublime rosto,
 Erguido para o céu lhe deu que olhasse.
 [...]
 A terra, pois, tão rude, e informe dantes,
 Presenteou finalmente assim mudada,
 As humanas incógnitas figuras.
 [...]
 (OVÍDIO, 2016, p. 49, grifo nosso)

¹⁵ “[...] mito estranho e fatal, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

¹⁶ “Tal qual o homem de Ovídio, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

O cisne baudelairiano emerge de cenário totalmente diferente dos “homens de Ovídio”, pois está circunscrito na atmosfera parisiense nostálgica. Ele apresenta uma postura humana que, todavia, não sobrepesa altivez, mas impotência, erguendo-se aos céus em posição de desespero implorando a Deus, consciente de seus grilhões, e não em plenitude como são descritos os homens na origem do mundo.

Se o símbolo é uma unidade de significado universal e imediato, a alegoria, contrariamente, é uma abstração em que seu significado parte do sentido particular para o universal, por meio de um processo de “substituição” (BENJAMIN, 1984, p. 187; HANSEN, 2006, p. 15). Em *Le Cygne* a imponência e a nobreza atreladas à simbologia do cisne é relegada diametralmente à representação da impotência humana, isto é, o animal personificado e vexado consiste na alegoria do homem moderno; que quando se imagina, inutilmente, liberto de seus grilhões e quer demonstrar altivez, vê-se maculado pela poeira da modernidade histórica, cativo à outras formas de opressão de um novo espaço-tempo que é sempre outro, nunca o presente, – exilado em toda e qualquer escolha – eternamente fadado à decadência do progresso histórico.

A segunda parte do poema se inicia pelo lamento diante uma cidade que altera sua configuração, mudanças estas que não decompõem a melancolia constante dessa voz poética, a todo tempo demarcada textualmente pela primeira pessoa do singular (“*je pense à...*”). O novo mobiliário parisiense e os objetos de transição (“*palais neufs*”, “*échafaudages*”, “*blocs*”, “*vieux faubourg*”¹⁷) assombram esse caminhante que os perpassa, de tal forma que afirma: “*tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*”¹⁸ (BAUDELAIRE, 1975, p. 86) – esse conglomerado de sensações suscitadas por esse espaço se tornam uma soma de metáforas, a alegoria de tudo que já foi e representou, e de um sentimento de não pertencimento.

Esse sujeito caminha em um “entre-lugares” e “entre-tempos” e está exilado em si mesmo pela magnitude do devir e do peso das dimensões de espaço/tempo que abalam sua percepção, abrindo uma cratera divisória sob seus pés. Ora, se a alegoria é uma soma de metáforas,

¹⁷ “novos palácios”, “andaimas”, “lajedos”, “velhos subúrbios”, na Tradução de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

¹⁸ “[...] tudo em mim é alegoria / E essas lembranças pesam mais do que rochedos.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

ela é essencialmente instável, dado que nessa somatória, uma metáfora poderá colidir com outra, o que não ocorre com a estabilidade harmônica e totalizante do símbolo. Por isso, nesse poema a alegoria do cisne é destoante de seu símbolo, na tentativa de destruir o que é orgânico e extinguir as aparências de um sistema de pensamento preconcebido até então (HANSEN, 2006, p. 19), para demonstrar o novo.

A quadra seguinte remete à passagem pelo Louvre que suscita a lembrança da figurativização humilhante marcada com dois adjetivos depreciativos, e ao mesmo tempo, “sublime” do grande cisne cativo “*Comme les exilés, ridicule et sublime*”¹⁹ (BAUDELAIRE, 1975, p. 86, grifo nosso). O componente “sublime” é colocado em contraposição à humilhação para representar o motivo que leva um sujeito ao exílio; quiçá ele seja tão altivo e tenha tanto brio, que assim como o poema *O Albatroz (II – L’Albatros, Fleurs du mal)* – outra ave utilizada como analogia ao poeta –, deve ser alvejado e humilhado, por diversos adjetivos depreciativos, pelos homens inferiores da equipagem:

[...]
Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid !
L’un agace son bec avec un brûle-gueule,
L’autre mime, en boitant, l’infirmes qui volait !²⁰
 [...]
 (BAUDELAIRE, 1975, p. 10, grifo nosso)

Apesar de Hazan (2017, p. 41) trazer um dado histórico sobre o verso “*Là s’étalait jadis une ménagerie ; [...]*” (BAUDELAIRE, 1975, p. 86), onde anteriormente, no centro da cidade de Paris, era possível encontrar um jardim zoológico, e afirmar que não é uma visão puramente poética do albatroz, todavia que lá havia animais, liricamente essa aproximação é possível, ainda mais quando se pensa no caráter “inferior” dos marinheiros da equipagem. Esses sujeitos são comparáveis aos algozes de todos os exilados citados em *Le Cygne*, que em *L’Albatros* jamais conseguiriam atingir o *Azur* no *Idéal* em que “*le prince des nuées*”,

¹⁹ “Qual exilado, tão ridículo e sublime, [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

²⁰ “Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 125).

a alegoria do poeta, alça em seus mais altos voos, como demonstra o seguinte fragmento:

[...]
Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
*Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*²¹
 (BAUDELAIRE, 1975, p. 10)

Em *Le Cygne*, de maneira a voz lírica retoma a primeira figura histórica exilada, elencada no poema, Andrômaca, e, nessa quadra (10º – v. 41), termina de descrever sua dura condenação que fora interrompida, anteriormente, pelo devaneio urbano. Nas duas quadras seguintes, os versos são dedicados à “*négresse amaigre et phthisique*”²² (BAUDELAIRE, 1975, p. 87) do continente africano, outra figura feminina escravizada pelas condições socioeconômicas de seu tempo, e, assim, percorre em um lamento destinado às diversas alegorias de exilados da máquina do mundo *modernidade*: àquele que perdeu o tempo que jamais retornará, aos órfãos que “*séchant comme de fleurs*”²³ (BAUDELAIRE, 1975, p. 87) na eterna espera pelo amor familiar, aos cativos e aos vencidos e, de maneira reticente, “*à bien d'autres encor !*”²⁴ (BAUDELAIRE, 1975, p. 87), demonstrando a imensa vastidão desse gênero humano. A dor de um tempo *alhures* e nostálgico se exila em seu próprio espírito, afirma em “*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !*”²⁵ (BAUDELAIRE, 1975, p. 87). Essas relações de “fragilidade caricatural” (a mulher negra escravizada e o cisne) e “histórica” (em Andrômaca enquanto esposa espoliada de Heleno) são definidas por Benjamin (2019, p. 84) ao elo entre a modernidade e a antiguidade, “O que une é o luto por aquilo que foi e a desesperança por aquilo que virá”.

²¹ “O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar; / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 125).

²² “E penso nessa negra, enferma e emagrecida” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

²³ “[...] definham mais do que uma flor.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

²⁴ “[...] e em outros mais ainda!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

²⁵ “Assim, a alma exilada à sombra de uma faia, / Uma lembrança antiga me ressoa infinda!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 305).

As alegorias que compõem o poema *Le Cygne* são os preceitos estéticos de *Salon de 1859* sobre a *modernité* – a teoria racional e histórica do belo – colocados em prática. Em *Le Peintre de la vie moderne (Salon de 1859)*, o poeta define a composição do “belo” em:

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, grifo nosso)²⁶.

A estética da modernidade nasce da admiração de Baudelaire pela imagem, especificamente, a pintura e o desprezo pela fotografia. E esses elementos, o eterno (o invariável, a Tradição) e o contingente (o relativo, o espírito de uma época), segundo o poeta francês, estão presentes na obra de dois pintores de seu tempo: Eugène Delacroix (1798-1863) que se vale de temas clássicos, representando-os de maneira universalista, e Constantin Guys (1802-1892) – a quem rende homenagem no epíteto de “pintor da vida moderna” – um pintor de costumes, um “homem do mundo”, capaz de captar a beleza na circunstância cosmopolita – a moda.

Portanto, para Baudelaire, o artista moderno é aquele que consegue sintetizar a antiguidade e o espírito de uma época em sua obra, a soma do eterno ao contingente – a alegoria da modernidade. Essa tarefa do herói da vida moderna, encarnada na figura do *flâneur*, é árdua, e reflete na voz lírica conflituosa e agonizante do poema, uma vez que esse sujeito vive sob a égide da transitoriedade do espaço e do tempo. De tal modo, esse sentimento dissonante do poeta-*flâneur* em busca de fixar a beleza de seu tempo consiste na alegoria do trabalho poético, figurativizada pelo “esgrimista”, conforme Benjamin (2019), ou, ainda no duelo do artista em *Le Confiteor de l'artiste* do *Spleen de Paris*, em que afirma, que “*L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur*

²⁶ Tradução de Teixeira Coelho (1996): “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)

avant d'être vaincu."²⁷ (BAUDELAIRE, 1975, p. 279) diante de sua dualidade, que é um reflexo da dupla natureza humana.

3 Considerações finais

Desde sua origem, o caminhar enquanto prática estética está estritamente ligado à ociosidade, e essa característica permite o privilégio de realizá-lo através do ritmo da errância. Essa prática tem um elo muito forte, sobretudo, com a produção simbólica humana, desde os primórdios. Assim, enquadra-se em uma atitude simbólica e libertadora para o caminhante.

Essas relações ressignificaram-se ao longo do tempo a partir de desdobramentos históricos e estéticos, mas a prática e o motivo permaneceram na literatura ocidental como uma constante. Na literatura francesa, encontramos em Rousseau, em *Les rêveries du promeneur solitaire*, a gênese dessa ideia em sua narrativa poética autobiográfica, relegando as *promenades* em espaços naturais e da própria interioridade do sujeito. Essa prática se desdobra na modernidade, em diversas vozes. Baudelaire não “inventou” a modernidade e nem mesmo a *flânerie*. Diversas literaturas que evocam esse tema, o antecederam. No entanto, é a partir de sua poesia urbana que a cidade e o poeta-caminhante ganham notoriedade e reconhecimento, a partir de uma linguagem prosaica e de alegorias que tentam captar seu espaço-tempo histórico.

Le Cygne é um dos poemas em verso que demarca textualmente essa relação alegórica seja em “[...] *tout pour moi devient allégorie* [...]” (BAUDELAIRE, 1975, p. 86), ou nos elementos urbanos que presentifica. Entretanto, em um grau de trabalho poético mais aprofundado ela é representada por todas as figuras de exilados que são postos no poema, para representar a condição do sujeito, e principalmente do poeta moderno que não se sustenta nesse “entre-mundos”, “entre-tempos” representados pela dupla cidade de Paris. O poeta diz “a” através das figuras exiladas, para representar “b”, sua própria condição. E se compadece, em um “paratexto”, na dedicatória à figura de seu contemporâneo exilado, Victor

²⁷ III – *Le Confiteor de l'artiste*, tradução de Petry e Veras (2018): “O estudo do belo é um duelo no qual o artista grita de pavor antes de ser vencido.” (BAUDELAIRE, 2018, p. 17)

Hugo, que para ele é um dos responsáveis da criação literária de uma “Antiguidade parisiense”.

Referências

BAUDELAIRE, C. *Baudelaire Œuvres complètes I*. Édition établie par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1975. vol. I. p. 1605.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 1 ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, C. *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.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, W. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. *In: Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução de Frederico Bonaldo]. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COVERLEY, M. *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*. Tradução Cristina Cupertino. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.

HANSEN, J. A. *Alegoria* – construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

HAZAN, E. *A invenção de Paris*: a cada passo uma descoberta. Tradução Mauro Pinheiro. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

LAUREL, M. H. A. *Itinerários da Modernidade*. Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire. 1ª ed. Coimbra: Minerva, 2001. (Minerva literatura; 6).

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage. Porto Alegre, RS: Concreta, 2016. E-book.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

QUARANTINI, F. Z. « Andromaque » au Carrousel : Une lecture de Le Cygne. Revue italienne d'études françaises [*En ligne*], 2 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2012. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rief/867>. Consulté le : 12 jul. 2022.

ROUSSEAU, J. J. Les rêveries du promeneur solitaire. In: ROUSSEAU, J. J. *Œuvres Complètes I*. Lonrai: Gallimard, 1959. p. 991-1099.

ROUSSEAU, J. J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. da UnB, 1986.

SOLNIT, R. *A história do caminhar*. Tradução de Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

Anexo 1 – Poema “Le Cygne”*A Victor Hugo*

I

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
 Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
 L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
 Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
 Comme je traversais le nouveau Carrousel.
 Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
 Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel);

Je ne vois qu’en esprit, tout ce camp de baraques,
 Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
 Les herbes, les gros blocs verdis par l’eau des flaques,
 Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s’étalait jadis une ménagerie ;
 Là je vis, un matin, à l’heure où sous les cieux
 Froids et clairs le travail s’éveille, où la voirie
 Pousse un sombre ouragan dans l’air silencieux,

Un cygne qui s’était évadé de sa cage,
 Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
 Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
 Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
 Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
 « Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ? »
 Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,
 Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
 Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
 Comme s’il adressait des reproches à Dieu !

II

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
 N’a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,

Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m'opprime :
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un, désir sans trêve ! et puis à vous,

Andromaque, des bras d'un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée ;
Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus !

Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard ;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et têtent la douleur comme une bonne louve !
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !
(BAUDELAIRE, 1975, p. 85-87)

Anexo 2 – Ilustrações

Imagem 1 – “O *Carrousel* em 1848. Ao fundo, o Arco do Triunfo e o Palácio das Tulherias”



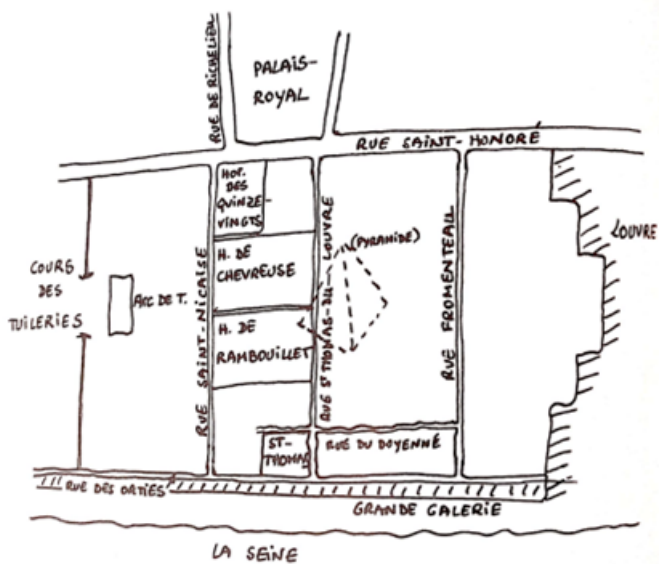
Fonte: Quarantini (2012, p. 4, tradução nossa).

Imagem 2 – “O *Carrousel* de Haussmann”



Fonte: Quarantini (2012, p. 3, tradução nossa).

Imagem 3 – “O bairro do Carrousel à época romântica”



Fonte: Hazan (2017, p. 42).