

No princípio era o verbo: uma análise comparativa sobre aspectos da natureza como um *locus amoenus* em “Mundo renovado”, de Manoel de Barros, e em “Any where out of the world”, de Charles Baudelaire

In the Beginning Was the Word: A Comparative Analysis of Aspects of Nature as *Locus Amoenus* in “Mundo renovado”, by Manoel de Barros, and “Any Where Out of the World”, by Charles Baudelaire

Janaina Jenifer de Sales
Universidade Estadual de Londrina
Londrina, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-7699-676X>

Daniela Mantarro Callipo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Assis, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-6998-0030>

Resumo

O presente artigo tem por objetivo tecer uma análise comparada entre o poema em prosa “Mundo renovado”, de Manoel de Barros, e “*Any where out of the world*”, de Charles Baudelaire, partindo da observação de aspectos da Natureza como uma via de acesso à Origem. Para tanto, primeiramente, discorreremos a respeito de uma certa ideia de Origem, a partir dos pressupostos de Mikel Dufrenne (1980), Anne Cauquelin (2000) e de diversos outros pontos de vista sobre a temática da Natureza, ressaltando sua artificialidade. Passaremos, então, às análises comparativas para a compreensão de como é abordada a temática da Natureza nos poemas de Barros e de Baudelaire. O artigo visa demonstrar como é na proximidade dos elementos naturais que o poeta moderno recria seu *locus amoenus*.

Palavras-chave: Natureza; Manoel de Barros; Charles Baudelaire, literatura comparada; poesia.

Résumé

Cet article cherche à tisser une analyse comparative entre le poème en prose « Mundo renovado », du poète brésilien Manoel de Barros et « Any where out of the world », de Charles Baudelaire, à partir de l'observation des aspects de la nature comme moyen d'accéder à l'origine. Pour ce faire, nous examinons une certaine notion d'origine à partir des réflexions de Mikel Dufrenne (1980), Anne Cauquelin (2000) et d'autres points de vue sur le thème de la Nature, en mettant en évidence son caractère artificiel. Dans un deuxième temps, nous opérons des analyses comparatives pour comprendre comment le thème de la Nature est abordé dans les poèmes de Barros et Baudelaire. L'article vise à démontrer que c'est à proximité des éléments naturels que le poète moderne recrée son *locus amoenus*.

Mots-clés: Nature; Manoel de Barros; Charles Baudelaire; littérature comparée; poésie.

Abstract

This article aims to comparatively analyze the prose poem “Mundo renovado” by Manoel de Barros and “Any where Out of the World” by Charles Baudelaire by observing aspects of nature

as a way of accessing the origins. Firstly, we will discuss a certain idea of origin, based on the assumptions of Mikel Dufrenne (1980), Anne Cauquelin (2000) and several other points of view on the theme of Nature, emphasizing its artificiality. We will then move on to comparatively analyze how the theme of Nature is addressed in the poems by Barros and Baudelaire. The article aims to demonstrate and understand how it is in the proximity of natural elements that the modern poet recreates his *locus amoenus*.

Keywords: Nature; Manoel de Barros; Charles Baudelaire; Comparative Literature; Poetry.

Charles Baudelaire (1821-1867), tido por Rimbaud como “o primeiro vidente, rei dos poetas, um verdadeiro Deus”, é considerado pelos críticos e reconhecido por seus sucessores como o pai da poesia moderna. Conforme sua própria declaração na dedicatória de *Les paradis artificiels* (1860), escrevia para os que ainda não haviam nascido e, portanto, escrevia para os mortos. Um homem ambíguo, Baudelaire trouxe para a poesia sua dualidade: transitou entre a aristocracia e os princípios revolucionários, escreveu sonetos, mas revolucionou a estética. Para Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007), sua poesia é a expressão de uma melancolia, do não pertencimento, e consiste também na busca de um lugar outro em que possa haver, perto dos elementos da Natureza, em oposição à paisagem de uma Paris urbanizada, um nirvana poético. Hamburger (2007) afirma que a obra de Baudelaire defendeu o direito à contradição e que a chave da leitura de sua obra encontra-se nas tensões.

Bem como na poesia de Baudelaire, a poesia de Manoel de Barros, mais de um século depois, encontra no exercício poético, mais do que o escape da realidade pungente, a construção de um abrigo. Trata-se também da busca por aquilo que considera uma linguagem “natural”, a palavra polissêmica, estado primeiro do uso da língua enquanto redescoberta do mundo e também como instrumento primordial para a confecção poética. Para Manoel de Barros, o poeta lança um olhar inaugural sobre as coisas, e o faz a partir do desregramento dos sentidos, princípio caro à poética moderna, refletido no desarranjo da forma e do uso da linguagem no poema. Baudelaire busca na fuga da cidade um refúgio. O convite à fuga é o momento da escrita, e o estado poético torna-se, então, uma espécie de *locus amoenus*.

Assim, este artigo divide-se em três partes: na primeira, procuramos refletir a respeito da ideia de Natureza e sua relação com a Memória e a ideia de Origem; na segunda, buscamos pensar sobre as ideias de paisagem ideal e *locus amoenus*; e na terceira, partimos para as análises de um poema de Baudelaire e outro de Manoel de

Barros, considerando as representações do espaço natural dentro dos poemas, assim ressaltando suas semelhanças e diferenças. Para nós, o poeta moderno busca estabelecer relações entre a ideia de Natureza enquanto Paisagem e a reconstrução de uma Origem por meio do exercício poético como construção de um espaço. Nesse sentido, embora pertençam a locais e épocas muito distintas, as poesias de Baudelaire e Manoel de Barros reservam, cada qual à sua maneira, um espaço para o dito Natural, permitindo que sejam ressaltadas tanto semelhanças quanto diferenças relativas às duas poéticas. Além disso, deve-se destacar que, ainda que de forma ambígua, Baudelaire ocupa um posto de referência para as gerações de poetas posteriores a ele. Para Samoyaut (2008, p. 143), a “memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor”, de forma que a literatura se encontra em constante diálogo consigo mesma.

Origem, Memória e Natureza

Em *L'inventaire des a priori: recherche de l'origine* (1980), o filósofo francês Mikel Dufrenne (1910-1995) parte da questão colocada por Kant: como a experiência é possível? Ele afirma: “O que espanta é que haja algo mais do que nada, que haja uma consciência para espantar-se em relação a haver alguma coisa: a possibilidade da experiência é a possibilidade de uma consciência” (Dufrenne, 1980, p. 9, tradução nossa) O “*a priori*” está presente tanto no sujeito quanto no objeto.

Para Dufrenne (1980), a ciência busca investigar como se constitui a experiência e como, na experiência, se constitui o sujeito. Essa, segundo o autor, seria a essência da investigação científica. No entanto, a pergunta que se coloca é se ela mesma daria conta de retrair sua própria origem e se o humano seria capaz de fazer o mesmo movimento em relação a sua gênese. A diferença em comparação ao empirismo é a certeza de que o ser humano não é produto nem parte do que é dado, tido como natural, mas que vem ao mundo como um semelhante ao mundo. Ele diz: “A verdadeira gênese seria, precisamente, uma gênese do transcendental, que faria parte, ao mesmo tempo, do mundo bem como do campo transcendental e o sujeito transcendental como correlato ao mundo” (Dufrenne, 1980, p. 10, tradução nossa). As presenças empíricas constituem um “*a priori*” objetivo, enquanto as virtualidades psicológicas pertencem a um “*a priori*” subjetivo.

Na segunda parte de seu livro, Dufrenne (1980) evoca o enraizamento do “*a priori*” na Natureza. Para ele, os “*a priori*” seriam derivados da Natureza e da Origem. Os que gostaríamos de destacar, dentre os citados pelo filósofo, são os “*a priori*” do falar e da memória. Isso porque os julgamos relevantes para a construção da ideia de Natureza como uma das vias de acesso à Origem. Do falar, pois remonta a uma experimentação da linguagem como experiência inaugural, muito próxima ao exercício poético, e também o da memória como ponto de contato com o que já está dado e, portanto, se refere a uma infância universal, cujo espaço é a paisagem dita natural.

Quando discorre sobre a memória, Dufrenne (1980) traz reflexões sobre a ideia de Natureza, mas, anteriormente, o percurso é iniciado a partir da análise da percepção do tempo. Para ele, a memória confere ao organismo “poderes e saberes” (Dufrenne, 1980, p. 122) que o corpo jamais esquece, de forma que, em vez de criar lembranças, são criadas esperas, e o papel da memória seria o de prever muito mais do que o de rever. Levanta, ainda, a ideia de que a lembrança, que se forma a partir de um recorte do tempo, não se degrada para criar uma imagem-lembrança, conforme o que foi dito por Bergson, mas a imagem construída é o *em-si* do tempo passado. Não se trata, para Dufrenne, da abolição do presente em relação ao passado nem de uma continuidade para com o presente. Trata-se da verdade do passado em estado puro e intemporal. Para ele, ao retornarmos a um momento guardado na memória, o que desejamos é a verdade contida em determinada lembrança, pois, ao guardarmos uma delas, nós antes julgamos que havia em seu conteúdo uma verdade. Sendo assim, almejamos acessar não somente a nossa verdade, mas uma verdade do mundo, que, segundo ele, seria, possivelmente, a portadora de uma essência em sintonia com o presente.

No capítulo “*La Région Nature*”, o filósofo retoma a ideia de que a Natureza serviria como um “*a priori*” dos “*a prioris*”. Por preceder o ser humano, a Natureza assume, muitas vezes, o perfeito exemplo material da noção de existência. No entanto, é possível constatar, a partir da análise elaborada em *L'invention du paysage* (2000), de Anne Cauquelin, o caráter artificial que a Paisagem e, portanto, a Natureza contêm. A filósofa, ensaísta e artista visual explica que as noções de paisagem e de Natureza acabam assumindo um caráter simbiótico. Trata-se de uma paisagem mental que se forma partindo de todo um arsenal de representações da paisagem ao longo da história da arte, além dos paradisíacos jardins presentes no nosso inconsciente.

Para Panofski, em *La perspective comme forme symbolique* (1927), citado no texto de Cauquelin (2000), a noção de perspectiva reúne aquisições culturais desde o

Renascimento e é responsável pela criação do “chão” da nossa modernidade. A confusão entre os conceitos de Natureza e Paisagem acabam por nos induzir a olhar para a Natureza, talvez como um único elo possível com a não fabricação, ou seja, com a preexistência. Para ela, mesmo aquilo que cremos natural é, na verdade, uma série de projeções que foi sendo construída ao longo da história, para a qual olhamos de modo a satisfazer o nosso desejo de retornar minimamente ao original, ainda que seja simulacro. Diz ainda que, crenes de estarmos acessando o patamar do divino, por meio dessa ideia de Paisagem, estamos, na verdade, admirando nossa própria maneira de enxergar a realidade. A Paisagem é algo que representa uma perfeição preestabelecida, e nós recusamos contundentemente sua artificialidade, como se ela fosse um elemento dado antes da cultura – o que, para nós, não passa de uma sensação.

Desde que passamos de *sapiens* caçadores-coletores a agricultores, nossa intervenção no espaço natural passou a ser mais efetiva. O que cremos natural, hoje, remonta a uma série de modificações, muitas vezes invisíveis. Há, inclusive, um estudo da pesquisadora Carolina Levis, especialista em ecologia do Instituto Nacional da Amazônia, publicado pela revista *Science* em 2017, em que é apontado que as espécies vegetais domesticadas pelas civilizações pré-colombianas estão presentes na Amazônia em maior escala.¹

Cauquelin (2000), em sua obra, afirma que o que chamamos de Natureza faz parte de um “fundo primeiro”, que a fenomenologia também irá chamar de “natura naturante” ou “paisagem símbolo”: um primeiro Éden que tomamos como referência. Para a autora, as noções de Natureza e de Paisagem se confundem, e este foi o resultado de uma não reflexão a respeito da artificialidade da paisagem. Se a compreendemos sempre como uma manifestação natural e preestabelecida, ela é, para nós, a própria Natureza.

A Paisagem ideal e o *locus amoenus*

No quinto capítulo de *Literatura europeia e Idade Média latina* (1979), do filósofo e crítico literário Ernst Curtius, intitulado “Paisagem ideal”, são reveladas algumas facetas da Paisagem nas representações contidas em poemas clássicos. Tais exemplos nos ajudam a entender o funcionamento do que chamaremos, neste artigo, de

¹ O artigo pode ser consultado por meio do link a seguir:
<https://www.science.org/doi/10.1126/science.aal0157> Acesso em: 28 fev. 2022.

locus amoenus moderno. Curtius destaca que houve, a partir da retórica, a elaboração de uma imagem ideal tanto para a representação humana quanto para a paisagem poética (Curtius, 1979, p. 190). Para o autor, há uma fauna e uma flora que nascem exclusivamente nas artes, que têm como elemento fundamental o exotismo. Para ele, “[as] descrições de paisagens só podem ser bem interpretadas à luz de uma sólida tradição literária” (Curtius, 1979, p. 192).

Na poesia grega, mais especificamente com Homero, a convivência com a Natureza é de ordem pacífica. Enquanto os deuses regem tudo o que existe, o único temor que assombra os seres é o da morte. Os motivos naturais tradicionais perduram:

[...] o sítio ideal da primavera eterna, como teatro da vida bem-aventurada depois da morte, amável nesga da *Naturezza*, reunindo árvores, fontes e relvas; a floresta com diferentes espécies de árvores; o tapete de flores (Curtius, 1979, p. 193-194).

Nas palavras de Curtius, “poetar” à sombra das árvores é um motivo poético importante para o helenismo. E, segundo ele, imprime-se também um fator sociológico: o da classe trabalhadora do campo, afastada das cidades, que leva uma vida semelhante à poesia que arrisca, de cunho pastoril. Para além das sombras, os poetas pastoris também desfrutavam de “fartos vagares”, o que nos leva à associação, neste aspecto, com a figura do poeta moderno. Depois da epopeia, a poesia pastoril, cujo fundador foi Teócrito, seguiu sendo um dos gêneros mais influentes. Isto porque a vida pastoril jamais desaparecera e, portando, traz em si a imagem de um humano atemporal. Curtius diz:

É um modo fundamental da existência humana, representado também no cristianismo pela história do nascimento de Jesus, segundo o evangelho de Lucas. [...] A vida pastoril está ligada à Natureza e ao Amor (Curtius, 1979, p. 194-195).

Quando em Virgílio perpetua-se a tradição pastoril, a ela o poeta também acrescenta alguns outros elementos: “Virgílio enche a floresta de horror numinoso: lugar de passagem para o além-túmulo” (Curtius, 1979, p. 198-199). Isto é, à floresta é, então, atribuído um caráter de encantamento.

Na *Eneida* de Virgílio, a palavra *amoenus* aparece como um elemento qualificador da Natureza – possuidora dos atributos de bela e encantada. Para Curtius, o legado sobre a Natureza deixado pelo fim da Antiguidade e pela Idade Média seria o das “florestas mistas” e do *locus amoenus*, como uma espécie de refúgio para o humano criador. Surgem, então, o que o filósofo chamou de “*topoi*” da Natureza. Em Ovídio, há

a convocação dessa Natureza (mista, composta de vinte e seis espécies), para doar sua sombra ao poeta e sua lira (Curtius, 1979, p. 201). Não havia comprometimento, da parte dos poetas, com as composições vegetais, mas sim com a riqueza de detalhes, de espécies, que, ao seu ver, enriqueciam os poemas.

Quanto ao “lugar ameno”, Curtius o sistematiza:

Seu mínimo de apresentação consiste numa árvore ou várias, numa campina e numa fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento. Em Teócrito e Virgílio, essas descrições servem para a poesia pastoril. Logo, porém, elas se libertam, passando a objeto da descrição retórica. Já Horácio (Arte poética, 17) desaprovava essa tendência (Curtius, 1979, p. 202).

É na Idade Média que o *locus amoenus* passa a assumir a forma de pequenos paraísos e, gradativamente, vai sendo adornado de novos elementos, como planícies circulares e pórticos, chegando, até mesmo, a ser o objeto central de poemas do século XII.

Assim, tendo em vista as representações da Natureza mostradas no estudo de Curtius, pensamos que o *locus amoenus* buscado por poetas na modernidade poderia ser, então, a criação de um espaço e de um tempo arquetípicos. Esse lugar funcionaria como uma ilha em que se recria, por meio da poesia, um mundo semelhante a um estado original. O poeta moderno busca – sem sucesso – um tempo e um local mitológicos, inacessíveis, senão por meio desse sonhar da linguagem, mas frequentemente esse mundo encontrado pelo poeta que se deseja pastoril está inevitavelmente corrompido pela realidade pungente e ligada à cidade, ou mais amplamente à Cultura, em oposição à Natureza.

“Any where out of the world” e “Mundo renovado”

O poema “Any where out of the world”, um dos últimos que compõem *Le Spleen de Paris* (1869), de Baudelaire, é iniciado pela metáfora de um hospital. Os primeiros versos trazem: “*Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit. Celui-ci voudrait souffrir en face du poêle, et celui-là croit qu’il guérirait à côté de la fenêtre*”² (Baudelaire, 2016, p. 125). As palavras “*vie*” e “*lit*”

² “Esta vida é um hospital em que cada enfermo é possuído pelo desejo de mudar de leito. Este gostaria de sofrer diante do aquecedor, e aquele acredita que se curaria junto à janela” (Baudelaire, 2020, p. 105). Todas as traduções de *Le Spleen de Paris*, apresentadas neste artigo, são de autoria de Samuel Titan Jr., lançadas

formam uma rima que oferece ao leitor uma aproximação de seus sentidos: para o doente, a cama é o local onde sua vida acontece e talvez, até mesmo, onde passará seus últimos dias. Se esta vida é semelhante a um hospital, estamos todos doentes, e, assim, para o eu-poético baudelaireano, adoecemos o mundo. “*Lit*” também está sonoramente próximo de “*lieu*” e isso convém à metáfora criada.

“*Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas*” (Baudelaire, 2016, p. 125). É possível que essa máxima aja no poema como uma conclusão das reflexões do eu-poético com sua própria alma, como se o eu e o espírito fossem formas distintas. A aproximação entre “*là*” e “*pas*”, elemento determinante da estrutura da frase negativa em francês, marca a condição de infelicidade e de deslocamento do sujeito diante do mundo que habita – aquele que ele mesmo compara a um hospital. Além disso, quando pensamos em um aspecto metapoético, o verso pode sugerir que esse “*là*” seja a proposta de criação de um espaço poético, onde, finalmente, esse eu rompa os limites da realidade, abrindo uma brecha no tempo e no espaço. Esse porto-seguro é o próprio poema.

Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), sugere que o sonho é o espaço onde concebemos outra forma de vida:

Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza. [...] Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente (Krenak, 2019, p. 65-66).

Na obra de Baudelaire, permeada pelo *ennui* do lugar que o eu-poético ocupa, além do próprio espírito da época, ao qual a figura do poeta não consegue pertencer, a poesia é que rasga o véu da dita realidade e faz com que esse mesmo real venha à tona em sua máxima potência. Não há um verdadeiro deslocamento espacial do indivíduo. Seu eu social, pragmático, que habita, se relaciona com outros, este oferece à alma outros locais que imagina ser paradisíacos: Lisboa, “*il doit y faire chaud*”; “*tu te ragaillardirais comme un lézard*”; “*on dit qu’elle [la ville] est bâtie en marbre*”; “*Cette ville est au bord de l’eau*”; “*un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir*”; Roterdam, “*toi qui aimes les forêts de mâts, et les navires amarrés au pied des maisons?*”; Batavia, “*Nous y trouverions d’ailleurs l’esprit de l’Europe*

marié à la beauté tropicale”.³ Para Michel Collot, em sua obra *Poésie et Paysage: du romantisme à nos jours* (2005), Baudelaire, tanto em sua obra poética quanto em sua obra crítica, embora condene os excessos do Romantismo, mantém a ideia de um horizonte.

Em “*Qu’est-ce que le romantisme?*”, citado por Collot (2005), Baudelaire discute o fator estético da paisagem, o que, segundo o autor do ensaio, conduz sua reflexão sobre a pintura. Trata-se da oposição entre uma arte que se limita a reproduzir aquilo que se vê e uma outra que “aprofunda o visível graças aos sonhos profundos e aos olhares da fantasia” (Collot, 2005, p. 68). Para Baudelaire, a arte que menos se revela cede mais espaço ao observador para que ele a “adivinhe”. No mesmo ensaio citado, Baudelaire aponta para as representações do horizonte nas artes nórdica e mediterrânea. Segundo ele, a paisagem nórdica, suas neblinas e sua escassa luz contribuem para que o espectador “deseje” e “invente”, enquanto a arte mediterrânea, em seu excesso de luz, revela e deixa pouco a adivinhar: “Trata-se, então, de um chamado à ‘espiritualidade’ que Baudelaire exige da arte romântica e da arte moderna, e que ele opõe ao ‘naturalismo’, ao ‘materialismo’ ou ao ‘positivismo’, nas artes do ‘Ateliê do Midi’” (Collot, 2005, p. 68, tradução nossa).

Dessa forma, em “*Any where out of the world*”, estar próximo à Natureza ou engendrar um retorno a ela representa estar de volta ao Paraíso, inclusive em seu sentido cristão. No entanto, essa Natureza é ainda somente imaginação. O eu-poético supõe que nesses lugares haja um maior contato com os elementos naturais em oposição às construções e fabricações que sua época valoriza. O calor do sol, o eu-poético como um lagarto que se expõe ao sol, ou seja, irmanado aos animais; a água e os barcos “aos pés” das casas; o mármore, o mineral; a beleza tropical, mas associada às construções urbanas. O Éden do eu é a Natureza, mas o Paraíso da alma é a poesia. E, nesse sentido, a concepção de Natureza está de acordo com seu caráter de artifício, apresentado na primeira parte desse artigo.

A mudez da alma causa uma quebra no poema, e pode-se dizer, então, que há nele uma segunda parte. Após a alma não responder a nenhum dos estímulos terrenos

³ Sobre Lisboa: “Diz, minha alma, minha pobre alma resfriada, que pensarias de morar em Lisboa? Deve fazer calor por lá, e tu te refestelarias feito um lagarto. A cidade fica à beira da água; dizem que é toda construída em mármore, e que o povo tem tal ódio a tudo o que é vegetal que arranca todas as árvores. [...] uma paisagem feita de luz e minério, mais o elemento líquido para refleti-los!” (Baudelaire, 2020, p. 105). Rotterdam: “Que pensas de Rotterdam, tu que amas as florestas de mastros e os navios atracados aos pés das casas?” (Baudelaire, 2020, p. 105).
Batávia: “Encontraríamos ali o espírito da Europa casado à beleza tropical” (Baudelaire, 2020, p. 105).

que o eu lhe oferece, ele se pergunta se sua alma estaria morta: “*S’il en est ainsi, fuyons vers les pays qui sont les analogies de la Mort. [...] Allons plus loin encore, à l’extrême bout de la Baltique; encore plus loin de la vie, si c’est possible; instalons-nous au pôle*”⁴ (Baudelaire, 2016, p. 126). Afastados da vida humana, da fauna e da flora, a monotonia é instaurada tanto na imagem do polo, do branco da neve, quanto nas aliterações em [l], evocando a lentidão e as nasais, em [m] e [n], retomando as ideias de monotonia e de nada: “*Là le soleil ne frise qu’obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant*”⁵ (Baudelaire, 2016, p. 126, grifos nossos). O eu, já habituado às trevas da realidade humana, que no poema coincidem com um afastamento dos elementos naturais paradisíacos, como o sol, o calor, etc., propõe à sua alma que façam do obscuro o seu gozo: “*Là, nous pourrions prendre de longs bains de ténèbres, cependant que, pour nous divertir, les aurores boréales nous enverront de temps en temps leurs gerbes roses, comme des reflets d’un feu d’artifice de l’Enfer*”⁶ (Baudelaire, 2016, p. 126, grifos nossos). As aliterações que destacamos em [r] talvez remetam ao frio, à opressão da Paisagem. Muito embora a Natureza, até mesmo nos lugares mais ermos, venha a se mostrar, trazendo com ela a poesia. Tanto em uma quanto em outra, o Mal está contido, o que faz com que a ambiguidade do próprio humano esteja irmanada àquela presente entre os animais e plantas, de pureza incontestável. No plano do som, essa beleza aparece, por exemplo, na sequência de aliterações em [f]: “*[...] comme de reflets d’un feu d’artifice d’Enfer!*”. Esse fogo, que é também artifício e um reflexo do inferno, vem lembrar ao eu-poético que há porções do Mal entre nós, mas que isso que temos é justamente sua Beleza, tão impressionante como as auroras boreais.

Para a alma, já não importa o lugar em que estará plena, mas a certeza é de que sua completude não se dará nesse plano: “*Enfin, mon âme fait explosion, et sagement elle me crie: ‘N’importe où! N’importe où! Pourvu que ce soit hors de ce monde!’*”⁷ (Baudelaire, 2016, p. 126). A composição desse *au-delà* está naquilo que o poeta,

⁴ “Se assim é, fujamos rumo a essas terras que são analogias da Morte! [...] Avancemos ainda mais longe, ao ponto extremo do Báltico; ainda mais longe de toda vida, se for possível; instalemo-nos no polo” (Baudelaire, 2020, p. 105)

⁵ “Lá o sol não roça a terra senão obliquamente, e as lentas alternâncias da luz e da noite suprimem a variedade e aumentam a monotonia, que já é meio caminho rumo ao nada” (Baudelaire, 2020, p. 106).

⁶ “Lá tomaremos longos banhos de trevas, enquanto, a fim de nos divertir, as auroras boreais nos enviarão de tempos em tempos seus ramalhetes cor-de-rosa, como reflexos de fogos de artifício do Inferno” (Baudelaire, 2020, p. 106)

⁷ “Minha alma por fim explode, e sábia me grita: ‘Seja onde for! Seja onde for, contanto que longe desse mundo’” (Baudelaire, 2020, p. 106).

enquanto humano, é capaz de imaginar como o Paraíso: algo que se assemelha ao mundo em que vivemos, mas em sua forma mais natural possível. Considerando a artificialidade de nossos horizontes mentais, a poesia seria, então, esse simulacro da Origem: Natureza e linguagem. Só na poesia o poeta ocupa o lugar do criador. Não o de um deus cristão, absoluto, mas o de um ser mitológico, ambíguo, essencialmente humano. Alguém que vislumbra o lado de lá sem deixar de pertencer ao de cá, que, mesmo diante da impotência dessa recriação de um espaço primeiro, até mesmo por seu caráter artificial, sonha em alcançá-lo.

Em “Mundo renovado”, poema de Manoel de Barros encontrado na parte intitulada “Cenários”, do *Livro de Pré-Coisas* (1985), o Pantanal é revisitado sob a ótica da poesia, conforme sugere o subtítulo do livro: “Roteiro para uma excursão poética no Pantanal”. O eu-poético, já no início do poema, alerta: “No Pantanal ninguém pode passar régua. [...] E o Pantanal não tem limites” (Barros, 2010, p. 206).

Para Bachelard, em *A poética do devaneio* (1988), quando uma imagem vem ao espírito do pensador-sonhador, ela se desdobra em um duplo encantado da realidade. Ele diz: “O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo” (Bachelard, 1988, p. 167). Seguindo essa premissa, quando o eu-lírico do poema sonha o Pantanal, ele é mesmo um outro Pantanal que assume a vez da realidade. Talvez em nada mais se pareça com aquele espaço sem sonho, pois a feitura do poema abre lugar para a criação de um novo mundo: um mundo renovado. A reinvenção de um espaço acaba por ampliá-lo ao grau máximo, de modo que ele assuma a forma de todo o mundo e o eu-lírico afirme: “O mundo foi renovado” (Barros, 2010, p. 206). Revisitar a paisagem faz com que ela ganhe novas dimensões e se torne universal.

O que renova o mundo, no poema, é a água da chuva:

Nos pátios amanhecidos de chuva, sobre excrementos meio derretidos, a surpresa dos cogumelos! Na abeira dos ranchos, nos canteiros da horta, no meio das árvores do pomar, seus branquíssimos corpos sem raízes se multiplicam (Barros, 2010, p. 206).

No poema, o elemento transitório é justamente aquele causador de um ciclo de espantos. Em um primeiro momento, a chuva lava a noite e permite que os excrementos se misturem com a terra. Daquilo que é resíduo surge, então, algo vivo e – bem salienta o eu-lírico – “sem raízes”, isto é, a beleza perecível, frágil e muitas vezes perigosa dos cogumelos.

Para Bachelard, em *A água e os sonhos* (2018), a transitoriedade da água é muito similar à da vida humana. Ele diz: “Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito” (Bachelard, 2018, p. 7). A água da chuva que cai sobre esse Pantanal, simulacro do mundo, já se foi, e resta, agora, o mesmo lugar lavado, onde se constroem novas imagens na paisagem – o que nos faz lembrar de outro poema de Manoel de Barros, contido na terceira parte do *Livro sobre nada* (1996), em que o eu-lírico diz: “Do lugar onde estou já fui embora” (Barros, 2010, p. 348), que pode ser lido como referência à transitoriedade da vida, tanto quanto à efemeridade do que pensamos, do que somos e dos lugares que ocupamos.

Depois da chuva, um outro movimento é iniciado, o de descobrimento em “O mundo renovado”:

O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas. Sai garoto pelo piquete com olho de descobrir. Choveu tanto que há ruas de água. Sem placas sem nomes sem esquinas.
Incrível a alegria do capim. E a bagunça dos periquitos! Há um refferver de insetos por baixo da casca úmida das mangueiras (Barros, 2010, p. 206).

Quem desbrava o mundo renovado é a criança com seu “olho de descobrir”. O que se figura é totalmente novo para o menino, lembra a cidade, “[...] há ruas de águas”, mas “sem placas” (Barros, 2010, p. 206), pois na água não há direção, juízos de valor, não há certo, errado, bem ou mal. Tampouco há um destino aonde se queira chegar: a água apenas corre. Não tem limites, portanto não tem esquinas; não atribui valor, por isso as ruas de água não têm nomes de supostos benfeitores e nem pretendem que o descobridor se encontre, mas serve, antes, para que se perca.

O capim se alegra, a Natureza se antropomorfiza, periquitos fazem bagunça, insetos refervem – tanto para o calor quanto para a agitação, depois das chuvas. Observa-se, então, um movimento que irmana a Natureza⁸ ao Humano, fazendo com que ela realize ações e experimente sentimentos próprios da humanidade e fazendo com que o menino, por sua vez, saia também como um bicho que percebe o novo ambiente que se instala. Por ser anterior à nossa existência, por termos entrado em cena quando ela já estava e era havia muito, o menino vislumbra a máquina do mundo. A linguagem, em seu nascimento, é a palavra antes das atribuições culturais, um segundo antes de que

⁸ Tomamos como Natureza, para a análise desse poema, o sentido mais simplório do qual parte o ensaio de Philippe Descola, *Outras naturezas, outras culturas*, publicado originalmente em Paris em 2010. O texto discute justamente a complexidade dos dois conceitos e o modo como eles estão imbricados.

ela começasse a ser no mundo. Quando o eu-lírico flagra esse instante, ele só pode ser descrito por meio da palavra em sua selvageria. Por isso, misturam-se valores (dos excrementos nascem cogumelos) e características (o capim alegra-se). Se a água é aquela que finda rapidamente em vapor, a poesia que surge da chuva é a contemplação desse instante imediatamente após a precipitação.

A quinta parte apresenta uma voz que pode ser a do eu-poético ou a da criança que partiu para a aventura de desvendar aquele espaço. Ele diz:

Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo. Os baguaris e os caramujos tortos. As chuvas encharcaram os cerrados até os pentelhos. Lagartos spaceiam com olhos de paina. Borboletas desovadas melam. Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiros emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensanguentados. E os ventos vão se apodrecer! (Barros, 2010, p. 206).

Assim como no poema de Baudelaire, a Natureza reinventada torna-se, então, o lugar possível para que a Beleza vá brotando lentamente, com o desabrochar do cogumelo, que dura apenas o tempo do espetáculo. Assim, o eu-poético, menino ou poeta, ou ainda menino-poeta, como é comum no universo barreano, vai construindo associações também ousadas para contemplar a novidade que explode diante de seus olhos: “Alegria é de manhã ter chovido de noite!”, frase que marca a oralidade em “de noite” em vez de “à noite”, de forma a gerar também uma ambiguidade: choveu durante a noite ou, ainda, a surpresa de, no período da manhã, encontrar uma chuva composta de noite, dos resquícios da noite. Em seguida temos “As chuvas encharcaram tudo”, com aliteração primeiramente em [j], e que depois é convertido em [ʒ] na palavra caramujo – animal que aparece depois das chuvas. Esses elementos conferem ao poema sua inundação. E o eu-poético continua: “Os baguaris e os caramujos tortos. / As chuvas encharcaram os cerrados até os pentelhos”, os sons se prolongam na assonância em [o], na alternância de aliterações em [j] e em [s]; o par de sons sonoro e surdo [b] e [p] também aparece e garante a musicalidade do poema, ainda que esteja em prosa, conforme destacamos também a seguir. Temos: “Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiros emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensanguentados. E os ventos se vão apodrecer!”. Há, além de outras sonoridades, as rimas internas entre: “emaranhados”; “baixo”, se lido como [bafu], como frequentemente é pronunciado. Assim, o eu-poético abre no poema uma nova clareira em que a criação linguística é também um momento primeiro, da inauguração poética de um espaço. O Pantanal rompe as fronteiras e é, no agora, um sem-fim.

O eu-poético não se esquece, no entanto, dos valores do lado de cá e diz: “Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram” (p. 206). Como no dito popular “sem eira nem beira”, que designa aquele que é desprovido de qualquer posse, ele troca “beira” por “vaca”, algo de extremo valor de mercado no contexto em que vive. Assim, até mesmo quem nada possui de material é capaz de se alegrar com a chegada das chuvas, pois a água que ela traz tem valor de outra espécie: de beleza, fertilidade, recursos, simbologia de renovação, inclusive cristã.

São também as chuvas que “[...] encharcam os cerrados até os pentelhos”(p.206), feito sêmen fertilizando aquela terra; “E as éguas irrompem no cio os limites do pátio / Um cheiro de araticum maduro penetra as crianças”(p.206). O gozo da Natureza atravessa todos os elementos naturais. A chegada da primavera faz com que os animais entrem no cio, que as crianças comecem a despertar para o cheiro da doce polpa do corpo. Esse cheiro de araticum – ou, ainda, araticum, que em tupi pode significar “fruto do céu”⁹ – é o perfume de uma fruta cuja carne é branca e viscosa e remete às descobertas das primeiras experiências sexuais da criança, em transição para a adolescência. “Borboletas desovadas melam”, e a chuva é também a bolsa amniótica que se rompe e permite o renascimento, não sem violência e tensão sexual, não sem que “[...] os bulbos das lixeiras” fiquem “ensanguentados”. “Lixeira” é um dos nomes populares do que também é conhecido como cajueiro-bravo, cujas folhas são tão ásperas que lembram lixas. No poema, é possível afirmar que fazem referência à genitália feminina, aos pelos pubianos que nascem grossos nas meninas, marcando o início de uma nova fase, que, normalmente, vêm acompanhados da primeira menstruação.

As escolhas lexicais, como “pentelhos”, “melam”, “irrompem no cio”, “penetra”, “ensanguentados”, revelam a sexualidade como parte dos processos naturais, e não como tabu. A Natureza é composta também daquilo que, culturalmente, consideramos menos digno: de “excrementos”, do gozo, e nos lembra da nossa condição, antes de tudo, animal. A Natureza materializa, então, aquilo que julgamos sublime ou grotesco; assim como no poema “*Une Charogne*”, contido em *Les fleurs du mal* (1857), de Baudelaire, em que aquela carcaça exala odores considerados nauseabundos, esse poema, bem como muitos outros de Manoel de Barros, remontam a

⁹ A definição completa, bem como as características do fruto, foi encontrada no seguinte endereço: <https://www.cerratinga.org.br/especies/araticum/>. Acesso em: 25 fev. 2022.

uma estética moderna, a fim de romper com o bem e com o mal e, assim, é capaz de revelar beleza fora de uma divisão dicotômica da realidade.

É a água que lava até mesmo aquele que os oprime: “A alma do fazendeiro está limpa” (p.207). É o dilúvio que limpa a terra e varre os pecados para que tudo renasça. A água, por um instante, os torna, a todos, igualmente felizes: “O roceiro está alegre na roça, porque sua planta está salva” (p. 207). E assim chega no poema o paraíso primaveril.

A partir das análises desses dois poemas em prosa, pode-se afirmar que ambos exploram a construção de uma espécie de Paraíso poético próximo aos elementos constituintes daquilo que chamamos “natural”. O poema de Baudelaire, ainda que não chegue a sair das meras sugestões que oferece à alma do eu-poético, de que pode haver um espaço a ser ocupado – jamais alcançado, é verdade –, enxerga nessas paisagens alguns elementos naturais, que se misturam aos elementos urbanos. Os lugares sugeridos não são necessariamente bons, inclusive demonstram conter algum mal, mas toda a construção natural baudelaireana se dá nesse limiar entre o Mal e a Beleza que ela pode conter. Já no poema de Manoel de Barros, a transformação do espaço é concluída, embora não se trate de um outro lugar, mas da mesma paisagem após as transformações que a passagem da chuva carrega. O que muda, na verdade, não é o espaço, mas o “olhar de descobrir” lançado pelo garoto. A criação do mundo é, em Barros, uma recriação e um reencantamento.

Em relação a ambos os poemas, podemos, então, afirmar que o exercício da poesia – povoado por referências à Natureza ou às suas proximidades – constitui a criação de um *locus amoenus*, mas um que já não se alcança e que se afasta do ideal, tomando formas da realidade. O poeta, dentro da tradição moderna, ainda que esteja – voluntária ou involuntariamente – inserido no contexto urbano, está – vez ou outra – recriando espaços que se assemelham às sombras das árvores descritas por Curtius, não como quem idealiza, mas lembrando e, talvez até amargurado, como quem almeja um espaço para o seu ofício diante de uma realidade já desencantada de suas habilidades. Assim, enquanto o eu-poético baudelaireano oferece à sua própria alma aquilo que imagina de possível, como paraíso terreno, o eu-poético barreano devolve o leitor a uma infância permeada pela poesia contida nas pequenas descobertas. Assim, podemos afirmar que, nos dois poemas, a constituição desse *locus amoenus* só seria possível se acompanhado do exercício poético.

Para concluir, diríamos que o conceito de Natureza pode ser múltiplo e ora se confundir com a Origem, ora com a Paisagem, ou ainda com a Cultura. A Natureza ocupa, então, um espaço central em nosso imaginário e, por estar no limiar do que antecede a humanidade e, ao mesmo tempo, ser a fabricação de um fruto do imaginário humano, ela toma um lugar semelhante ao da linguagem em estado de poesia. Isso significa que a poesia também vem representar esse elo entre o nosso eu-bicho e o nosso eu-pensante e criador, entre nossa força de Natureza e nossa força criativa, capaz de modificar o que julgamos natural por meio da invenção. A poesia, não apenas como gênero literário, mas enquanto visão de mundo, revela a ambiguidade de nossa espécie.

A Natureza, bem como a poesia, está alheia às dicotomias humanas. Por ser movimento, jamais será capaz de se fixar em qualquer pressuposto. O poeta é o ser que percebe que essa Natureza que produz o espetáculo da putrefação é a mesma que em “Mundo renovado” resulta em cogumelos. Em “*Any where out of the world*”, a alma do poeta representa o seu duplo, com quem duela em prol da imaginação. Ela tem sede de inventar um paraíso e que ele esteja, necessariamente, fora do ordinário: é a palavra que se rebela contra a informação, que se deleita no Mal ou no Bem – e o Bem parece estar sempre ancorado por uma paisagem natural, ainda que o ideal de Natureza e o seu fracasso andem, nesse caso, lado a lado.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BAUDELAIRE. *Le spleen de Paris*. Paris: Folio Plus Classiques, 2016.
- BAUDELAIRE. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.
- CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*. Paris: PUF, 2000.
- COLLOT, Michel. *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUFRENNE, Mikel. *L'inventaire des a priori – recherche de l'origine* (1980). Paris: Microfiche

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEVIS, Carolina. Persistent effects of pre-Columbian plant domestication on Amazonian forest composition. *Science*, Washington, v. 355, n. 925, p. 925-931, fev. 2017.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

Janaina Jenifer de Sales. Professora de Língua Francesa, Literaturas de Expressão Francesa e Tradução da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp/Assis), com estágio doutoral (CAPES PrInt) na Sorbonne Université e bolsista CAPES de doutorado no país entre 2018 e 2023.

E-mail: janaina.sales@uel.br

Daniela Mantarro Callipo. Professora de Língua e Literatura Francesas da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Tem pós-doutorado em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Doutora em Língua e Literatura Francesas pela Universidade do Estado de São Paulo.

E-mail: daniela.callipo@unesp.br

Declaração de Autoria

Janaina Jenifer de Sales e Daniela Mantarro Callipo, declaradas autora e coautora (orientadora), confirmam sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Conceição do projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

