

A SINESTESIA E O SUBSTRATO MUSICAL EM AS FLORES DO MAL DE CHARLES BAUDELAIRE

SYNESTHESIA AND THE MUSICAL SUBSTRATE IN THE FLOWERS OF EVIL BY CHARLES BAUDELAIRE

Rebeca Torrezani Martins HIPPERTT¹

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar o substrato musical e sinestésico do texto de um conjunto de poemas presentes na obra *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire, partindo do exame da tradução realizada por Ivan Junqueira: *Harmonia da tarde, Correspondências, O sino rachado e L'Héautontimorouménos*. Demonstrem-se as correspondências de conceitos como *ritmo, rima, harmonia, timbre e dissonância* no domínio imagético do texto, em direção a uma visualidade que é também sinestésica, utilizando-se como referencial teórico: Benjamin (1995), Richards (1971) e Thamos (2003). Esta análise, que usa das dimensões sonoras e imagéticas do texto, lança luz sobre a discussão da presença daquilo a que Benjamin chamou “choque”, fenômeno que se revela como um dos representativos da experiência da modernidade, também atravessando a produção de Charles Baudelaire como princípio poético.

PALAVRAS-CHAVE: Substrato musical. Visualidade. Choque. Charles Baudelaire.

ABSTRACT: The objective here is to analyze the musical and synesthetic substratum of the text of a set of poems present in the work *Flowers of Evil* by Charles Baudelaire, starting from the examination of the translation work made by Ivan Junqueira: *Evening Harmony, Correspondences, The Broken Bell, and L'Héautontimorouménos*. It demonstrates the correspondences of concepts such as *rhythm, rhyme, harmony, timbre, and dissonance* in the imagery domain of the text, towards a visuality that is also synesthetic, using as a theoretical reference: Benjamin (1995), Richards (1971) and Thamos (2003). The employment of sound and imagery dimensions of the text illuminates the presence of what Benjamin called “shock”, a phenomenon that arises as one of the representatives of the experience of modernity, crossing the production of Charles Baudelaire as a poetic principle.

KEYWORDS: Musical substrate. Visuality. Shock. Charles Baudelaire.

Introdução

A comparação entre as diversas artes é, muitas vezes, um dos melhores meios para se atingir uma compreensão dos métodos e dos recursos de qualquer uma delas. Vale lembrar, no entanto, e concordando com I. A. Richards (1971, p. 124), que “a comparação e a elaboração de analogias não envolvem um esforço em fazer uma arte legislar por outra ou obscurecer suas diferenças ou

1. Pesquisadora e Doutoranda em Ciências Sociais no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, SP, Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: rebecephippertt@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5777-8388>.

destruir sua autonomia”. Trata-se, antes, de procurar estabelecer equivalências que, uma vez bem apreendidas, possam ampliar a compreensão de um e outro sistema de expressão, permitindo certo esclarecimento mútuo a partir de um diálogo formal entre as obras (THAMOS, 2003).

Considera-se, com Thamos (2003), que a poesia em geral se constrói através de um processo em que se valoriza a face mais sensorial da palavra, tendo por finalidade a criação de imagens, de um modo análogo àquele desenvolvido na pintura, no cinema e na música. Ao se rastrear as imagens visuais, por exemplo, podemos encontrar, segundo I. A. Richards (1971), uma multidão de outros fatos que variam de pintura para pintura: imagens táteis dando a aparência de tessitura às superfícies, imagens musculares dando dureza, rigidez, maciez, flexibilidade etc. aos volumes imaginados. Mas há, como veremos, modos mais indiretos pelos quais essas imagens podem ser evocadas. A mesma afirmação se aplica às outras imagens, as termais, as olfativas e as auditivas (RICHARDS, 1971), sendo estas últimas de grande destaque para a análise dos elementos sonoro-musicais em alguns poemas pertencentes à obra *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire, traduzidas e *transcriadas* por Ivan Junqueira e, aqui, abordadas.

Sobre esse último aspecto, é importante dizer que a tradução de um texto transcende os limites dos idiomas de origem e destino, demandando uma compreensão profunda que vai além da mera substituição de palavras. Uma série de elementos extralinguísticos influencia a interpretação do texto, tornando o papel do tradutor complexo e multifacetado. Aspectos como o gênero do texto, o estilo do autor, o intervalo temporal entre o original e a versão traduzida, entre outros fatores, desempenham um papel crucial na maneira como o texto é interpretado e transmitido. Em relação a tradução de obras literárias, a complexidade aumenta ainda mais: a ênfase na expressão artística e criativa de um texto implica que a tradução literal muitas vezes não é suficiente para capturar plenamente o significado e a intenção do autor. Assim, o trabalho do tradutor de obras literárias se torna uma delicada dança entre a fidelidade ao texto original e adaptação criativa ao novo idioma e contexto cultural. A escolha de palavras, a estrutura das frases e, até mesmo, a seleção de metáforas e imagens exigem um cuidado meticuloso para garantir que a informação estética do original seja mantida, ao mesmo tempo em que se torna acessível e relevante para o novo público. Em relação a isso, Walter Benjamin afirma que “a fidelidade na tradução da palavra isolada quase nunca consegue dar plenamente o sentido que ela tem no original” (BENJAMIN, 2018, p. 96).

Nesse sentido, um elemento importante para o presente uso da tradução realizada por Ivan Junqueira é a abordagem do escritor e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2015), a respeito do método de *transcrição*, ou seja, a tarefa de transpor um poema de um idioma para outro. Essa abordagem envolve uma interpretação criativa do poema, que mantém a fidelidade ao original, mas também faz sentido no idioma de destino, considerando o maior número possível de variáveis: a identidade de um texto literário reside na articulação das redes de informação estética. A *transcrição*, para Haroldo de Campos, significava, acima de tudo, uma postura de fidelidade, como ele dizia: uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus fo-

no-semânticos, à sua configuração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original. Essa função deve guiar as decisões do tradutor, em vez de se ater à literalidade das palavras ou frases isoladas (CAMPOS, 2015). *Transcriar* exige uma análise do poema que vai além das palavras, levando em conta também o conjunto de imagens que ele evoca.

Diante desse entendimento, as categorias linguístico-imagética, o substrato musical e sinestésico do texto, presente no projeto tradutório de Ivan Junqueira, está relacionada não somente a fidelidade textual em relação ao original (que não é apenas uma questão de reprodução textual precisa), mas, sobretudo com uma interpretação e apreciação do poema que concebe o texto como uma construção mais ampla. Me valendo da explicação de Braga Horta (2004), traduzir (poesia) não é duplicar. Mas, sim, é reproduzir, em outra língua (ou noutra linguagem), o conjunto de conteúdo do poema, isto é: seu sentido lógico-discursivo (se o tem), seu ritmo, sua música, seus eventuais jogos de palavras, e sobretudo sua aura, aquilo que faz dele o que é.

As metáforas sinestésicas, a dissonância e o estrato fônico em *As Flores do Mal*

O substantivo *fleurs* (flores) recusa o lirismo e o sublime ao ser posto ao lado de uma locução adjetiva inusitada. Isso ocorre, no título da obra de Baudelaire, como se duas instâncias completamente opostas fossem amalgamadas somente para que a dissonância soasse (COLETTI, 2008). O resultado da fusão é uma multiplicidade de sentidos. Soam, nesse mar revolto, a dor e o choque que, não extinguindo o belo, conferem-lhe, no entanto, um valor diverso. Diante desse entendimento estético do *belo*, a música encontra um importante lugar de fricção na relação entre palavra e som constituinte da poesia. Como afirma Fiorussi, (2012), os poetas modernistas esperavam do aporte à música algo mais do que a possibilidade de embelezar versos.

No século XIX, as artes das cortes passam a ser confrontadas como a arte das meras aparências e convenções, que confinava o ser humano num labirinto de representações falsas. A música teve, assim, um papel fundamental na crítica desses modelos estéticos, sendo capaz de transcender barreiras. Fiorussi (2012) citando Richard Wagner afirma que por meio do ouvido abre-se a ponte que permite uma comunicação recíproca com o mundo exterior. Essa inundação vence todos os limites da aparência. Nesse sentido, o discurso dos românticos se deixa invadir por essa inundação: a música lhe parece como a primeira das artes a escapar da cadeia mimética, e por isso é colocada como modelo a ser seguido por todas as demais. Especialmente para os poetas, a exaltação da música é uma alternativa ideal contra os regramentos baseados no *símile horaciano* da poesia. Poetas de diversas línguas empenharam-se em colocar a música como meta e como metáfora da poesia e em prosseguir a virtude expressiva da exploração musical do verso. Ao longo do século XIX, a teoria estética abraça o ideal da fusão das artes e diversos autores buscam ampliar a linguagem poética com as virtudes das outras artes. Baudelaire, por exemplo, absorve também da pintura os motivos particularizadores da modernidade (FIORUSSI, 2012).

Nessa direção, o contexto histórico e social no qual as relações entre poesia e música se dão em as *flores do mal*, também lança luz às análises aqui desenvolvidas, considerando, sobretudo, o projeto tradutório de Ivan Junqueira e o seu processo de *transcrição*, cujo aspecto essencial não é constituição da mensagem, mas a reconstituição dos sistemas de signos em que está incorporada essa mensagem. Como afirma Funari (1989):

Isto implica um duplo movimento de recriação de um estranhamento estético e de transposição sociocultural. No primeiro caso, deve-se, antes de tudo, criar um efeito estético equivalente ao original, no idioma e na mídia de transposição. [...] A transposição sociocultural, por sua parte, envolve um processo aparentemente contraditório de aproximação e distanciamento. Impõe-se, assim, aproximar conceitos socialmente significativos no contexto cultural de origem para aquele do leitor (FUNARI, 1989, p. 44-45).

Do ponto de vista fonético, a relação entre poesia e música perpassa o tratamento dos fonemas e sua motivação sonora. Como exemplo de uma teoria que afirma a existência de correspondências entre a sonoridade e o sentimento, vejamos a de Maurice Grammont, em seu livro *Le Vers Français*, citada por Antônio Cândido (2006, p. 49):

Pode-se pintar uma ideia por meio de sons; todos sabem que isto é praticável na música, e a poesia, sem ser música, é (...) em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas. Nosso cérebro associa e compara continuamente; classifica as ideias, dispõe-nas por grupos e ordena no mesmo grupo conceitos puramente intelectuais com impressões que lhe são fornecidas pelo ouvido, a vista, o gosto, o olfato, o tacto. Resulta disso que as ideias mais abstratas são quase sempre associadas a ideias de cor, som, cheiro, secura, dureza, moleza (CÂNDIDO, 2006, p. 49).

Mas, todo verso tem assonâncias e aliterações que constituem a base da sua sonoridade, e que contribuem poderosamente para o seu efeito. O esforço de Grammont consistiu exatamente em estudar estes efeitos, mostrando o valor específico de cada vogal e consoante, quando repetida ou combinada a outras (CÂNDIDO, 2006). A vista da forte dimensão sonora da poesia, as aliterações e assonâncias, por exemplo, se mostram como os recursos de iconização mais comuns que se verificam em textos poéticos. A repetição fônica explora as potencialidades expressivas da substância acústica em sua dimensão mais natural, isto é, a da temporalidade, o que aproxima a poesia da música (THAMOS, 2003). Pertinente lembrar que métrica, ritmo, aliteração, assonância e rima sempre fizeram parte da poesia.

Assim, um exemplo desse tipo de substrato acústico é o poema *Harmonie du soir* (Harmonia da tarde):

Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,
Cada flor se evapora igual a um incensório;
Sons e perfumes pulsam no ar quase incorporéio;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora igual a um incensório;
Fremem violinos como fibras que se afligem;
Melancólica valsa e lânguida vertigem!
É triste e belo o céu como um grande oratório.

Fremem violinos como fibras que se afligem,
Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!
É triste e belo o céu como um grande oratório;
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem.

Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório
Recolhem do passado as ilusões que o fingem!
O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem...
Fulge a tua lembrança em mim qual ostensório!².

Destaca-se a aliteração no primeiro e quarto versos da primeira estrofe: “Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem” e “Melancólica valsa e lânguida vertigem!” O som consonantal [v], bastante concentrado nos versos transcritos, encontra-se em todo o poema. No verso “Fremem violinos como fibras que se afligem” é possível, ainda, notar a repetição de [f], que também aparecerá ao longo do poema, combinando-se com o som [v], ambas chamadas de fonemas “fricativas labiodentais”³. Como figuras de som, a constância de [v] e [f] ressoa e acen-tua os termos “vibrar”, “fremir”, “violino” e “valsa”, criando uma imagem auditiva que “vibra”, tendo em vista, inclusive, o caráter fricativo das consoantes em questão, cujo valor expressivo de natureza sonora perceptíveis nas palavras e nos enunciados, ou seja, seu acento, ritmo e entoação constituem um complexo sonoro de grande importância na função poética. Assim, relacionando-se o som e o sentido, o poema dá também a ver aquilo de que fala. A repetição de [v], especialmente, por se tratar de um fonema sonoro, apresenta a vibração de pregas vocais durante a sua emissão, o que enriquece a trama de sons e enfatiza a carga semântica do poema.

Como pontua José Lemos Monteiro (1991), os sons vocálicos da língua portuguesa intensificam as sugestões visuais (forma, cor etc.) e os traços afetivos que delas decorrem, enquanto sons consonantais se relacionam às espécies auditivas, cinéticas, táteis etc. Para Grammont (1947), as labiais e as labiodentais, p, b, m, f, v, têm como particularidade a circunstância de a sua articu-

2. Tradução de Ivan Junqueira. No original: *Voici venir les temps où vibrant sur sa tige/ Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;/ Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;/ Valse mélancolique et langoureux vertige !/ Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;/ Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;/ Valse mélancolique et langoureux vertige !/ Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.// Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,/ Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !/ Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;/ Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.// Un cœur tendre qui hait le néant vaste et noir !/ Du passé lumineux recueille tout vestige !/ Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.../ Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !* (BAUDELAIRE, 2006).

3. A fricativa labiodental sonora é um tipo de fone consonantal empregado em alguns idiomas. O símbolo deste som é “v”. Segundo Nilce Sant’Anna Martins, as consoantes constrictivas, pelo seu caráter contínuo, sugerem sons de certa duração, bem como as coisas e fenômenos que os produzem. – As labiodentais / f / e / v / imitam sopros, podendo ter valor expressivo em vocábulos com voz, vento, fala, fofoca. Faz parte desse grupo as consoantes: / f / (fricativa labiodental surda), / v / (fricativa labiodental sonora), / s / (fricativa alveolar surda), / z / (fricativa alveolar sonora), / x / (fricativa palatal surda), / j / (fricativa palatal sonora), as laterais / l / (alveolar sonora) e / lh / (palatal sonora), e as vibrantes / r / (alveolar sonora) e / R / (velar sonora) (SANTOS, 2016).

lação ser visível exteriormente. Ela exige um movimento de lábios que pode ser considerado em certa medida como gesto do rosto e que torna estas consoantes próprias para exprimir o desprezo e o asco. Entretanto, como comenta Grammont, citado por Candido (1996), o som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido: em resumo, todos os sons da linguagem, vogais ou consoantes, podem assumir valores precisos quando isto é possibilitado pelo sentido da palavra em que ocorrem; se o sentido não for suscetível de os realçar, permanecem inexpressivos. É evidente que, do mesmo modo, num verso, se há acúmulo de certos fonemas, estes fonemas se tornarão expressivos ou permanecerão inertes conforme a ideia expressa. O mesmo som pode servir ou concorrer para exprimir ideias bastante diversas umas das outras, embora não possa sair de um círculo a que é limitado pela sua própria natureza. Não há ideia, por mais simples, que não seja complexa, e os seus diversos elementos, os seus diversos matizes, podem ser expressos pelo concurso de sons diferentes. O mesmo ocorre evidentemente no verso, isto é, num verso expressivo há sempre vários elementos diversificados que entram em jogo na expressão (CÂNDIDO, 1996).

Importante destacar, em *Harmonia da tarde*, que as linhas 2 e 4 de cada estrofe tornam-se as linhas 1 e 3 da estrofe seguinte. Este esquema de repetição muito particular é a característica mais evidente, senão principal, do *pantoum*, isto é, uma estrutura poética de origem malaia que se utiliza de rimas cruzadas. Como afirma Howat (1993), essa forma tem muitas ressonâncias musicais: poder-se-ia compará-lo a um tipo de composição, como a *fuga dupla* em alguns aspectos, ou a um *hino antifonal*. Essa característica, então, atraiu o músico e compositor Claude-Achille Debussy, que em 1909-10, derivou seu quarto prelúdio de piano. Maurice Ravel teria sido bem ciente dessas relações quando, em 1912, intitulou o segundo movimento de seu trio de piano “Pantoum” (HOWAT, 2011). Para além das similaridades nas formas musicais e poéticas, *Harmonia da tarde* tem como referência musical adicional o seu título, uma eufonia mágica de palavras e ritmo, em rima sonora das sílabas finais, (na versão em português), as vogais [i]⁴ e [o]⁵, respectivamente –, o que configura um mesmo timbre vocálico em palavras distintas.

A forma *pantoum* e as ricas alusões sensoriais a sons, cheiros, imagens e sensações são características que valem a pena ressaltar. A “valsa”, em *Harmonia da tarde*, pode ser uma dança (ligada ao corpo e ao sentido háptico e tátil) ou uma música (enquanto som, se propaga no ar). A dança é caracterizada por um movimento giratório, e seu movimento é atribuído aos sons e perfumes: uma valsa de sons e perfumes no ar. No poema, o sentido tátil e o corpo físico parecem ser transcendidos em direção ao que Roland Barthes (1977) argumenta a respeito da “linguagem” expressiva e extratextual da voz. A materialidade da voz está em primeiro plano em *Harmonia da tarde*; na verdade, este poema quase poderia servir como uma metáfora para a voz, com verbos de movimento “vibra” e “treme”, sugerindo o movimento do cordas vocais e o imediatismo da voz, que é tão palpável neste ambiente específico. A respeito da voz, então,

4. Como nas sílabas tônicas em *virgem*, *vertigem* e *tingem*.

5. Como nas sílabas tônicas em *incensório* e *incorpóreo*.

enquanto o instrumento comum do canto e da linguagem, Barthes (1972) argumenta que a música cantada oferece uma via para interpretar a música sem depender do uso de adjetivos ou da linguística. Ele propõe um deslocamento do ponto de contato entre música e linguagem, introduzindo assim uma nova perspectiva sobre o objeto musical. Essa abordagem introduz um conceito crucial denominado “grão”, que pode ser entendido como o espaço ou ponto de fricção entre música, linguagem e a voz, sem se limitar apenas ao tom da voz, mas também abarcando palavra e música, significado e significante, linguagem e corpo.

Para além desses aspectos, o estudo que ora se apresenta enfoca também outras dimensões sonoro-musicais, como as chamadas metáforas sinestésicas/musicais e as dissonâncias. Importante pontuar que a sinestesia, aqui, tem um papel de metáfora. Como afirma Basbaum (2002), a metáfora sinestésica surge por meio de significados atribuídos a determinados fenômenos ou características sensoriais, o que ocorre também nos trabalhos de arte, onde a sensação associada a uma modalidade sensorial é traduzida em signos relativos à outra modalidade perceptiva. As metáforas sinestésicas refletem relações entre os sentidos que, habitando na linguagem, traduzem entrecruzamentos modais (BASBAUM, 2002). Nesse sentido, é possível entender, ainda, esse fenômeno em termo de uma sinestesia figurativa. Como afirma Thamos (2003), muitas vezes, um único traço, ligado a um sentido específico da percepção, sugere as demais qualidades sensíveis que compõem o referente.

Ainda em *Harmonia da tarde*, é possível visualizar como essa sinestesia como metáfora ocorre no texto literário de Baudelaire. Em “os sons e os perfumes pulsam no ar”, nota-se que os perfumes (o que remete ao sentido do olfato) estão associados ao pulsar, ao movimento, o que remete ao domínio tátil e háptico. Assim, há a correspondência do sentido olfativo com o sentido háptico, o que aproxima e *choca* realidades sensoriais consideradas distintas. A materialidade da expressão concretiza-se não só por sua natureza acústica, mas também como uma visualidade “palpável”.

Mais um exemplo de metáfora sinestésica aparece no poema *Correspondências* (*Correspondances*):

A Natureza é um templo vivo em que os pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que de longe se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto à noite e quanto à claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.⁶

O primeiro verso do segundo quarteto funda-se na sonoridade dos “ecos” que se matizam, ou seja, há o sentido da audição dos ecos que se colorem ou se pintam, estes últimos termos vinculados à visão. Ocorre novamente, então, a ligação de um sentido específico da percepção, que sugere outra qualidade sensível. Ainda nesse mesmo verso, há o cruzamento de amplitudes temporal e espacial, respectivamente através dos adjetivos “longos” e “longe”.

No primeiro verso do terceiro quarteto, os aromas (o que remete ao sentido do olfato) são frescos (sentido tátil), além de serem doces (paladar) como oboé (instrumento musical, o que remete ao sentido da audição) e verdes (a cor que remete à visão) como a campina. Nota-se que há muitos entrecruzamentos sensoriais suscitados pelas palavras. Todas essas metáforas sinestésicas, que remetem à conexão entre a dimensão olfativa, tátil, auditiva, visual e gustativa, lançam imagens que não se restringem apenas ao domínio da visualidade. Assim, “os sons, as cores e os perfumes se harmonizam”.

Como argumenta Benjamin (1995), o mundo das correspondências entre categorias diferentes sempre fascinou Baudelaire e, das relações estabelecidas por ele podemos citar com mais ênfase Antiguidade/Modernidade, Terra/Céu, Deus/Satã, cores/sons, sementes do que viria a ser o Surrealismo e que, nada mais são os frutos da sua existência e experiência urbanas. A Modernidade, em Baudelaire, entrelaça o eterno e transitório, vislumbrando a imagem de um mundo visível enquanto correspondência de um outro invisível. Nesse sentido, pensando na estrutura dos versos, destaca-se a aproximação de termos tidos como díspares, sinestésicos ou não. Como um choque que gera tensão e dissonância, cria atritos e une a dimensão física e metafísica. Seriam um exemplo os termos “espírito” e “sentidos”, no último verso. Para que o choque aconteça, como lembra Coletti (2008), a aproximação de elementos considerados “inconciliáveis” é imprescindível, e esta aproximação deve romper a relação de aparente “harmonia”.

Outro exemplo se encontra no início de *La cloche fêlée* (*O sino rachado*).

É doce e amargo, quando a neve cai lá fora,
Ouvir, ao pé do fogo que crepita e esfuma,
Aflorar lentamente as lembranças de outrora
Ao som dos carrilhões que ressoam na bruma.

6. Tradução de Ivan Junqueira. No original: *La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles ;/ L'homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers.// Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.// Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,/ – Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,// Ayant l'expansion des choses infinies,/ Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,/ Qui chantent les transports de l'esprit et des sens* (BAUDELAIRE, 2006).

Bendito o sino de garganta vigorosa
Que, apesar da velhice, alerta e bem-disposto,
Fielmente emite sua nota religiosa,
Como um velho soldado atento no seu posto.

Minha alma está rachada, e quando, em agonia,
Quer povoar de canções o azul da noite fria,
Ocorre muita vez que a voz se lhe enfraquece

Como o espesso estertor de um corpo que se esquece,
Junto a um lago de sangue e de humanos destroços,
E que sucumbe, inerte, entre imensos esforços⁷.

A cena representada nos versos iniciais do poema é descrita como uma experiência “amarga” e “doce” que emana ao se ver a neve, ou quando se sente o frio. Mais uma vez é possível pensarmos em termos de uma metáfora sinestésica ou de uma sinestesia figurativa, da experiência visível ou tátil significada em termos gustativos. Há o choque multissensorial, ou melhor, a junção de experiências sensoriais, consideradas como sendo de domínios diferentes. A mesma conclusão se aplicaria à imagem gerada no verso “povoar de canções [audição] o azul [visão] da noite fria [tato]”, na qual a música, a cor e a temperatura são elementos que se chocam e entrecruzam, criando correspondências significativas entre categorias distintas.

Em um diálogo com Walter Benjamin (1995), pontua-se que o choque alegoriza um modo de sensorialidade. A idade histórica da “modernidade” é marcada pela onipresença do choque nos mais diversos âmbitos da vida social, em que se vivencia de forma mútua os novos estímulos sonoros, visuais e táteis do ambiente urbano-industrial. O choque, assim, não é apenas parte da experiência cotidiana das cidades, mas também afeta a recepção estética: a exemplo dos estímulos que, na forma de choque, foram inseridos no âmago do trabalho artístico de Charles Baudelaire.

As “lembranças de outrora” evocadas pelo “som dos carrilhões” estão relacionadas ao verbo “escutar”. O som do sino ou dos “carrilhões”, que “emite a sua nota religiosa”, é apenas parte do todo “sino”. Esse exemplo mostra uma característica importante da figuratividade em geral: a parte tem o poder de revelar o todo. Como afirma Thamos (2003), pode-se notar um processo de sinédoque na construção metafórica. O som do sino evoca não só a imagem do todo, mas também, por exemplo, a memória gustativa – doce e amarga – resultante do caráter ambivalente desse sino que é velho, porém vigoroso. Muitas vezes, um único traço, ligado a um sentido específico da percepção, sugere as demais qualidades sensíveis que compõem o referente.

7. Tradução de Ivan Junqueira. No original: *Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,/ D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,/ Les souvenirs lointains lentement s'élever/ Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.// Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux/ Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,/ Jette fidèlement son cri religieux,/ Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !// Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis/ Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,/ Il arrive souvent que sa voix affaiblie// Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie/ Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,/ Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts* (BAUDELAIRE, 2006).

Nesse sentido das metáforas musicais, é interessante observar o aspecto da dissonância presente em *L'Héautontimorouménos*. Sugere-se que, como uma crise da Harmonia, há um “falso acorde” que desconforta a “harmonia divina”.

Sem cólera te espancarei,
Como o açougueiro abate a rês
Como Moisés à rocha fez!
De tuas pálpebras farei,

Para meu Saara inundar,
Correr as águas do tormento.
O meu desejo ébrio de alento
Sobre o teu pranto irá flutuar

Como um navio no mar alto,
E em meu saciado coração
Os teus soluços ressoarão
Como um tambor que toca o assalto!

Não sou acaso um falso acorde
Nessa divina sinfonia,
Graças à voraz Ironia
Que me sacode e que me morde?

Em minha voz ela é quem grita!
E anda em meu sangue envenenado!
Eu sou o espelho amaldiçoado
Onde a megera se olha aflita.

Eu sou a faca e o talho atroz!
Eu sou o rosto e a bofetada!
Eu sou a roda e a mão crispada,
Eu sou a vítima e o algoz!

Sou um vampiro a me esvaír
– Um desses tais abandonados
Ao riso eterno condenados,
E que não podem mais sorrir.⁸

Sob o signo da dissonância, a relação entre o poeta e a criação é evocada pela voz dissonante da estrutura da ironia e pela estética do grotesco. A ironia é associada a um som instável, “desarmônico” e irritante, em que sua manifestação ruidosa entra em atrito com a divina sinfonia.

8. Tradução de Ivan Junqueira. No original : *Je te frapperai sans colère/ Et sans haine, comme un boucher, / Comme Moïse le rocher ! / Et je ferai de ta paupière, / Pour abreuver mon Sahara, / Jaillir les eaux de la souffrance. / Mon désir gonflé d'espérance/ Sur tes pleurs salés nagera// Comme un vaisseau qui prend le large, / Et dans mon cœur qu'ils souleront/ Tes chers sanglots retentiront/ Comme un tambour qui bat la charge ! / Ne suis-je pas un faux accord/ Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie/ Qui me secoue et qui me mord ? / Elle est dans ma voix, la criarde ! / C'est tout mon sang, ce poison noir ! / Je suis le sinistre miroir/ Où la mégère se regarde. / Je suis la plaie et le couteau ! / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau ! // Je suis de mon cœur le vampire, / – Un de ces grands abandonnés/ Au rire éternel condamnés/ Et qui ne peuvent plus sourire !* (BAUDELAIRE, 2006).

A aglutinação de termos dissonantes, como “vítima-algoz”, “rosto-bofetada” e “riso-condenado”, forma um campo de termos que se repelem e soam “estranhos” conjuntamente. O uso dessas ideias contraditórias reforça o conceito de desencontro ou de “desarmonia”, de onde, pela presença de ideias antitéticas, em sua tensão – ou choque –, emerge a dissonância. O choque dissonante também se apresenta pela exploração do léxico de cunho grotesco e violento dentro do poema – seriam exemplos os termos “espancarei”, “abate”, “tormento” –, o que destoa em relação ao processo de criação clássica que prioriza termos considerados “adequados” para a lírica. Assim, a dissonância, a desarmonia e o choque enquanto elementos que inundam a relação entre a poesia e a música, dramatizam a crise do paradigma lírico e abrem caminhos que delineiam a trajetória central da modernidade poética.

Considerações, choques e ecos

Como vemos na obra *As Flores do Mal*, diante da “impregnação baudelaireana” traduzida e *transcrita* por Ivan Junqueira, os poemas estão repletos de ritmos variados, rimas e harmonias, mas também de sons ruidosos, dissonâncias e choques. O processo de infiltração do ruído no seio da harmonia poética instaura, na produção de Baudelaire, uma “música paradoxal”, “uma outra música ligada às novas formas de sensibilidade e de consciência pelo choque nas novas aglomerações urbanas, engendradas pelas condições concretas da vida material” (GLEIZE, 2007, p. 169).

O choque, para Benjamin (1995), é um modo de sensorialidade típico da vivência do transeunte na multidão que ressoa na lírica d’*As Flores do Mal*. Ou seja, a arte, a música e a literatura incorporam em sua própria linguagem essa impregnação do choque e dos novos modos perceptivos, ensaiando as transformações que estão se dando em uma sociedade. Tal dimensão do choque aparecerá, também, evocada imagetivamente pelo texto literário, por meio das dissonâncias e das metáforas sinestésicas, como mostrado nos exemplos. Ainda que Benjamin, ao analisar Baudelaire, construa a sua abordagem do choque por um viés sociológico, a análise literária que visa a uma articulação da expressão musical integrada na poesia pode dialogar e trazer outros ecos, mesmo que de forma embrionária, à ideia do choque problematizado por Benjamin.

O choque, por isso, torna-se inevitável, porque Baudelaire procura dar voz não só ao sublime, mas ao excluído e ao grotesco (BENJAMIN, 1995), colocando-os em fricção e diálogo no interior de suas composições repletas de sonoridades, metonímias, metáforas e sinestésias.

Referências

BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia*. São Paulo: Anablume; Fapesp, 2002.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BARTHES, Roland. *Image-music-text*. Macmillan, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Linguagem, Tradução, Literatura* (Filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2018.
- BRAGA HORTA, Anderson. *Traduzir poesia*. Brasília: Thesaurus, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M. Haroldo de Campos. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva. 2015, p. 109-130.
- CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 6. Ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- COLETTI, Vagner. *As flores do mal e eu: um olhar pelo prisma do grotesco*. 2008. 167f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP.
- DOS SANTOS, Donizeth Aparecido. A expressividade dos fonemas da língua portuguesa. *UniLetras*, v. 38, n. 1, p. 21-37, 2016.
- FIORUSSI, André. *Inundação musical: a música da poesia modernista hispano-americana*. 2012. 224p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto. 1989.
- GLEIZE, Jean-Marie. Les Chiens s’approchent, et s’éloignent. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 9, n. 2, p. 165-175, jul./dez. 2007.
- MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.
- RICHARDS, Ivor. Armstrong. *Princípios de crítica literária*. 2 ed. Tradução: Rosaura Eichenberg; Flávio Oliveira; Paulo Roberto do Carmo. Porto Alegre: Globo, 1971.
- ROY, Howat. Ravel, rhythm and form. *Musicology Australia*, v.16, n. 1, 39-47, 1993.
- THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. *Itinerários*, Araraquara, n. 20, p. 101-118, 2003.