

**A BELEZA INFERNAL: O FEIO E A TRANSITORIEDADE FUGIDIA
MIGRADOS COMO FRAGMENTAÇÃO DO EU
EM FINS DO SÉCULO XIX**

The Infernal Beauty: The Ugly and The Fugitive Transience Migrated as The Fragmentation of The Self in The End of the 19th Century

Ana Carolina Lopes Costa¹

RESUMO: A transitoriedade e o fugidio – postos como componentes da ideia de *flâneur* – são mecanismos de grande relevância no século XIX. Antecipado pelo conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, e, posteriormente, estudado em *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, o conceito de *flâneur* fornece importantes reflexões para o estilo romântico que, postas sob o signo do inconstante e do movimento, fornecerão pontos relevantes de contato com a desagregação do eu, de fins do século XIX, no Simbolismo decadentista. O presente artigo tem, pois, por objetivo refletir sobre as molas condutoras dessa migração, trazendo para discussão, dada sua importância, o grotesco hugoano, também pensado nas malhas do transitório e do fugidio. Espelho fraturado, a imagem do eu, em fins de século XIX, migrará para uma estética da desintegração, apontada em excertos de poetas como Arthur Rimbaud, Mário de Sá-Carneiro e Pedro Kilkerry.

PALAVRAS-CHAVE: Transitoriedade; *flâneur*; desintegração; Decadentismo.

ABSTRACT: The Transience and the fugitive — taken as components of the idea of a *flâneur* — are mechanisms of great relevance in the 19th century. Anticipated in Edgar Allan Poe’s “The Man of the Crowd” short story, and later studied in Charles Baudelaire’s “The Painter of Modern Life”, the concept of *flâneur* provides serious reflections on the romantic style that, compared with inconstancy and movement, will provide relevant points of contact with the late 19th century breakdown of the self in the decadent Symbolism. The purpose of this paper, therefore, is to ponder over the sources leading to this migration, bringing up for discussion, given its importance, Victor Hugo’s grotesque, also thinking about the transitional meshes and the fugitive. A fractured mirror, the image of the self, at the end of the 19th century, will migrate to an aesthetic of disintegration, pointed out in excerpts from poets such as Arthur Rimbaud, Mário de Sá-Carneiro and Pedro Kilkerry.

KEYWORDS: Transience; *flâneur*; disintegration; Decadentism.

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
Ô Beauté ! ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,*

¹ Professora adjunta da Universidade Federal de Rondônia (UNIR, campus de Vilhena).

Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Charles Baudelaire

Um homem olha o movimento da rua por trás de vidraças esfumaçadas. O seu olhar é inquieto e colhe nos pequenos detalhes, ao seu redor, nuances de uma certa realidade. A apresentação de seu real é tergiversada, refratária, pois o vetor que o conduz está configurado por vidros embaçados. O que se quer é um singular, pois os homens que estão perto dele são todos comuns. Nossa referência é o conto “O Homem da Multidão”, de Edgar Allan Poe, o homem que representa o que será, mais tarde, o *flâneur* baudelairiano, precursor do conceito de modernidade em *O pintor da vida moderna*. Como olhar perspicaz, o homem capta, ao redor, fragmentos de realidade, como um verdadeiro inteligente:

A multidão é o seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água, o do peixe. Sua paixão e sua profissão consistem em *esposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, constitui um grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido do mundo, esses são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua não pode definir senão canhestamente. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30, grifo do autor).

[...] mas estava já em convalescença e, com as forças recuperadas, encontrava-me agora num daqueles felizes estados de espírito que são precisamente o inverso do *ennui*; estados de espírito do mais intenso apetite, quando a névoa que cobre os olhos da mente [...] se dissipa e o intelecto, eletrificado, supera sua condição cotidiana [...]. (POE, 2010, p. 91)

O observador apaixonado de Poe vai compondo sua linha de interesse pautado pela noite — aquela capaz de fazer emergir o mais “grosseiro” — alterando o aspecto da multidão. O homem é o convalescente, dono de um corpo ainda capaz de conduzir contaminação. O olhar do narrador, posicionado por lentes esfumaçadas, vai debulhando os tons sombrios do Romantismo — recapturados mais adiante pelo Simbolismo/Decadentismo — daquele eu que desenha ao redor de si o

aspecto mais singular de sua realidade:

À proporção que a noite avançava, aumentava também o meu interesse pela cena; não apenas porque o aspecto geral da multidão se transformava fisicamente (seus traços mais delicados iam-se retraindo com a retirada gradual da porção mais ordeira do povo, enquanto os mais rudes iam ganhando maior relevo, à medida que as altas horas faziam sair de seus esconderijos todas as espécies da infâmia), mas também porque os raios dos lampiões a gás, débeis, a princípio, em sua luta com o dia agonizante, tinham agora, afinal, se imposto e lançavam *sobre um tudo um brilho intermitente e ofuscante*. Estava tudo negro, mas deslumbrante [...]. (POE, 2010, p. 96, grifo nosso)

“O Homem da Multidão” é publicado em 1840 em *Burton’s Gentleman’s Magazine*, e expõe as costuras de um escritor preocupado com a composição de seus textos, denunciando forte consciência de criação. Exemplo disso são os passos marcados, pelo olhar do narrador, do estranho homem da multidão, semelhando, em certos momentos, as hesitações, volteios, e persistência próprias do ato de escrever:

Caminhava mais devagar e com menos propósito do que antes — com mais hesitação. Ele atravessava e voltava a atravessar a rua, sem objetivo aparente [...] os olhos se moviam descontroladamente em todas as direções, para se deter sobre aqueles que o rodeavam. Ele apressava o passo, com firmeza e perseverança. Fiquei surpreso, entretanto, quando vi que, após ter dado a volta em redor da praça, ele mudava de direção e voltava sobre seus passos. Fiquei ainda mais perplexo ao vê-lo fazer o mesmo caminho várias vezes — numa delas ao se voltar num movimento brusco, quase me surpreendendo. Gastou, *nesse exercício*, mais uma hora [...]. (POE, 2010, p. 98)

A ênfase na repetição, no movimento das direções que os passos vão fazendo na rua, é reiterada pela palavra “exercício”, trazendo-nos, pois, uma possível leitura metalinguística. A opção não seria estranha a Edgar Allan Poe: quando o Romantismo fervilhava dando vazão aos defensores do “borbulhar do gênio”, incendiados pelas turbulências do sentimento, Poe escrevia *A Filosofia da Composição*, destrinchando, na sua escrita, os aportes de uma poesia consciente e, porque não, cerebral:

Não será considerada quebra de decoro de minha parte mostrar o *modus operandi* pelo qual uma das minhas obras foi construída. Escolho “O Corvo” por ser a mais conhecida. É meu propósito deixar claro que nenhum detalhe de sua composição pode ser atribuído a acidente ou intuição — que o trabalho foi realizado passo a passo, até o final, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático. (POE, 2011, p. 19-20)

Cabe salientar ainda que o ritmo do conto de Poe é fugidio, fugaz, e ratificado pelo compor pictórico, porque é conduzido pelo olhar do narrador *flâneur*. A perspectiva aqui é a de um homem que tem ao seu favor o anonimato, aquele que observa e não é observado: “Sem nunca, uma vez sequer, ter voltado sua cabeça para olhar para trás, ele não me via. [...] Em nenhum momento, ele percebeu que eu o observava” (POE, 2010, p. 98-9). Sobre isso, afirma Baudelaire: “O observador é um príncipe que usufrui, em toda parte, de sua condição de incógnito” (BAUDELAIRE, 2010, p. 30). Não seria esse um ardor de artista que percebe o mundo cotidiano em sua originalidade, enquanto os outros estão anestesiados? Ou: “para maioria de nós [...] o real fantástico da vida está singularmente embotado”, como afirma também Baudelaire (2010, p. 39):

Ele é a multidão, o número, pois, ingênua como uma criança ou como um convalescente saído dos braços da morte, o Sr. G. funda-se à multidão, à multidão do “mundo inteiro”. O Sr. G. absorve a multidão na qual ele é *flâneur*, observador, artista e filósofo. Ele se exprime com uma linguagem desconhecida até então, a linguagem de uma multidão, pois não pertence a qualquer escola, sendo detentor de um vocabulário artístico original, que só foi adquirir já adulto. (DUFILHO, 2010, p. 107)

Profundamente raptado pela vida, nada passa ileso aos olhos do *flâneur*, no gesto do pintor de costumes:

Logo, entretanto, desci aos pormenores, e comeci a observar com particular interesse as inumeráveis variedades de acessório, roupa, aparência, andar, rosto e expressão facial. [...] mirabolantes efeitos de luz compeliavam-me a examinar individualmente os rostos; [...] aquele mundo de luz dançava diante da janela; [...] eu percebia que o linho que trajava, embora sujo, era de uma bela textura [...]; fraca luz de um outro

lampião, viam-se habitações de madeira espigadas, envelhecidas, carcomidas, prestes a cair [...] (POE, 2010, p. 92-101).

Dois autores que se preocuparam com a gênese dos textos criativos, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe são nomes de grande importância para a condução das discussões estéticas executadas pelo século XIX. Perspicazes, souberam capturar as vibrações, aliás, que iriam movimentar o século XX. Poe foi traduzido na França por Baudelaire, por meio de um trabalho de 18 anos frutificado nas versões em francês de contos e textos teóricos (DUFILHO, 2010). E não é por acaso, já que Baudelaire adaptará “princípios estéticos desenvolvidos pelo escritor americano à sua crítica sobre pintura” (DUFILHO, 2010, p. 105).

Transcodificados para o terreno da crítica, *O pintor da vida moderna* vai esboçando, como *A Filosofia da Composição*, as premissas da natureza de um processo criativo, ancorado pela visão original de um belo que não é mais “eterno”, mas precisa da transitoriedade do real. As discussões em torno do belo — terreno fértil na França, motivará também, ao lado do fugidio, importantes reflexões no século XIX. Pensamos aqui em Victor Hugo e seu prefácio ao *Cromwell*, traduzido em português brasileiro como “Do grotesco ao sublime”, apresentando uma acepção relevante do grotesco.

O transitório apreende a realidade por partes, negando o status de uma completude acabada. O homem da multidão, pois, fragmenta para, logo após, reorganizar sua matéria de criação, sabendo extrair do cotidiano a porção de eternidade. Para Baudelaire, é na dialética do transitório/eterno que reside a noção de modernidade:

Trata-se, para ele, [o *flâneur*], de liberar, no histórico da moda, o que ela pode conter de poético, de extrair o eterno do transitório[...] Trata-se, evidentemente, de sinal de grande preguiça, pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair a beleza misteriosa que ele possa conter, por mais escassa ou insignificante que seja. A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

Vista sob ângulo duplo, a modernidade baudelairiana passa também a ser fragmentação, feita de transitório e eterno. O fugidio tem sua excelência na química do instante, e seu valor consiste na fugacidade. Aliado ao transitório, estabelecem, para arte, a química da interrogação constante,

culminando em reposicionamento como o do conceito do belo, capaz de instaurar o caráter do belo grotesco. Nosso artigo tem por principal objetivo efetuar uma reflexão sobre o fugidio e o transitório, ancorados na noção de *flâneur*, e de como esses desaguarão em fins de século XIX, promovendo as discussões em torno da fragmentação do eu, sob pano de fundo do tédio decadentista. Espelho fraturado, a imagem do eu, em fins de século XIX, migrará para uma estética da desintegração, apontada em excertos de poetas como Arthur Rimbaud, Mário de Sá-Carneiro e Pedro Kilkerry.

APORTE DIACRÔNICO: A BELEZA FRAGMENTÁRIA E O HORRENDO COMO CATEGORIA ESTÉTICA

O Romantismo conduziu importantes reflexões sobre o belo na arte, reposicionando-o através de uma dialética com a noção do feio. Sobre isso, defende Schlegel:

[...] O belo está tão distante de ser o princípio dominante da poesia moderna que muitas das mais esplêndidas obras modernas são representações evidentes do feio, tanto que se teve que admitir (a contragosto) que existe uma representação da imensa riqueza do real em seu ponto máximo de desordem e do desespero causado pelo excesso e pelo conflito das energias, para a qual despendem-se uma força criadora e uma sabedoria artística equivalentes, se não maiores, às que as necessárias para a representação da mesma riqueza e energia em perfeita harmonia [...] (SCHLEGEL, 1797, apud ECO, 2014, p. 275).

É em *A história da feiura* que Umberto Eco realiza importante estudo sobre as raízes diacrônicas do feio na arte, marcando o lugar de destaque ao espírito romântico: “[Schlegel] identifica a prevalência do *interessante* sobre o belo e do *característico* e do *individual* sobre aquela espécie de tipicidade ideal celebrada pela arte antiga e, de fato, desenha a poética do personagem romântico [...] (ECO, 2014, p. 278).

Estabelecer novos modelos, reconfigurando os sentidos de “interessante, característico e individual”, lançou, sobre o véu da beleza, a natureza intrigante das coisas que, antes do Romantismo, com raras exceções,² não lhe pertenciam. Em seus versos de “Hino à Beleza”, por

² Como fator de instigação, caberia mencionar aqui o pintor Caravaggio, alguém que, através do uso perspícaz de luz inteligente, iluminou faces doentes, disformes, criminais, em suma, reconfigurando o significado do belo.

exemplo, Baudelaire apresenta o seu belo “real”, colhido nas ambiguidades daquilo que trafega entre o crime, o vinho, a luz, o céu e o inferno. Vejamos:

HINO À BELEZA

Vens tu do céu profundo ou saís do precipício,
Beleza? Teu olhar, divino, mas daninho,
Confusamente verte o bem e o malefício,
E pode-se por isso comparar-te ao vinho.

Em teus olhos refletés toda a luz diuturna;
Lanças perfumes como a noite tempestuosa;
Teus beijos são um filtro e tua boca uma urna
Que torna o herói covarde e a criança corajosa.

Provéns do negro abismo ou da esfera infinita?
Como um cão te acompanha a Fortuna encantada;
Semeias ao acaso a alegria e a desdita
E altiva segues sem jamais responder nada.

Calcando os mortos vais, Beleza, a escarnecê-los;
Em teu escrínio o Horror é joia que cintila,
E o Crime, esse berloque que te aguça os zelos,
Sobre teu ventre em amorosa dança oscila.

A mariposa voa ao teu encontro, à vela,
Freme, inflama-se e diz: “Ó clarão abençoado!”
O arfante namorado aos pés de sua bela
Recorda um moribundo ao túmulo abraçado.

Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa,
Beleza! ó monstro ingênuo, gigantesco, e horrendo!
Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta
De um infinito que amo e que jamais desvendo?

De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia,
Que importa, se és quem fazes — fada de olhos suaves,
Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! —
Mais humano o universo e as horas menos graves?
(BAUDELAIRE, 2006, p. 159-61)³

³ Tradução de Ivan Junqueira.

Análoga ao crime — o terceiro verso na primeira estrofe, no original, é “*Verse confusément le bienfait et le crime*” — a beleza é costurada pelo signo do divino e infernal: o duplo contraste, pois. O olhar é de “luz diuturna”, mas ela “lança perfumes como a noite tempestuosa”. Sua origem é constantemente questionada pelo eu-lírico: “provéns do negro abismo ou da esfera infinita?” — para depois, num gesto de desdém, mais próximo daquele que entende a beleza menos ideal, concluir que não importa se veio “do céu ou do inferno”, pois ela é “monstro ingênuo, gigantesco e horrendo”. Aqui caberia uma volta ao verso original, para exemplificar a aproximação melopaica de: “*énorme — éffrayant — ingénu*”, nas iterações dos sons [e] / [n], e os pares éffrayANT [efɾejã] e INGénu [ɛʒeny]. Na tradução de Junqueira a opção é: ingênuo — gigantesco — horrendo, tendo o tradutor, provavelmente, escolhido alterar o espaço final do verso ocupado por *ingénuo* (*ingénu*) — “*O Beauté! monstre énorme, éffrayant, ingénu*” — para figurar a melodia reiterativa no par: inGÊnuo — GIgantesco.

A beleza é aquela capaz de reestruturar categorias: “Que torna o herói covarde e a criança corajosa”, mencionando o lugar do “herói”, tipo tão importante para cultura tradicional. É notável a diferença quando comparamos o poema supracitado a outro texto também de Baudelaire, localizado páginas antes nas *Flores do Mal*, e também intitulado “A beleza”.

Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra,
E meu seio, onde todos vêm buscar a dor,
É feito para ao poeta inspirar esse amor
Mudo e eterno que no ermo da matéria medra.

No azul, qual uma esfinge, eu reino indecifrada;
Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve;
Odeio o movimento e a linha que o descreve,
E nunca choro nem jamais sorrio a nada.

Os poetas, diante de meus gestos de eloquência,
Aos das estátuas mais altivas semelhantes;
Terminarão seus dias sob o pó da ciência;

Pois que disponho, para tais dóceis amantes,
De um puro espelho que idealiza a realidade:
O olhar, meu largo olhar de eterna claridade!
(BAUDELAIRE, 2006, p. 150-52)⁴

⁴ Tradução de Ivan Junqueira.

Cosido pelas malhas de uma fina ironia, o poema inicia com “*Je suis belle, ô mortels!* (Eu sou bela, ó mortais), porém, “*comme un rêve de pierre*” (como um sonho de pedra). Preterimos a versão original aqui, pois há uma aproximação fônica importante que não permanece em língua portuguesa: *rêve e pierre*. Sonho e pedra, aproximados quase em paronomásia, fundem os significados de pedra, o que é pesado e estanque, ao ideal do “sonho”, estado de contemplação altamente desejado pelos poetas românticos. Sobre esse aspecto, discorre Vitor Manuel de Aguiar e Silva:

A criação poética, no romantismo, mergulha profundamente no domínio onírico e esta irrupção do inconsciente [...] assume [...] uma dimensão mística [...] Foi o romantismo, porém, que conferiu um novo significado ao sonho [...] delineando uma estética do sonho [...] O sonho, para o romântico, é o estado ideal em que o homem pode comunicar com a realidade profunda do universo, insusceptível de ser apreendida pelos sentidos e pelo intelecto: através do inconsciente onírico. (SILVA, 1988, p. 554-55).

O sonho aqui é pesado, e talvez não confira o caráter de liberdade para acesso “ao inconsciente onírico”. A beleza também odeia “o movimento e a linha que o descreve”, porém, leva em si o caráter de indiferença: “e nunca choro nem jamais sorrio a nada” como, da mesma forma em “Hino à beleza”, temos: “semeias ao acaso a alegria e a desdita / E ativa segues sem jamais responder nada”. Entretanto, essa beleza, feita de pedra, tem um peito que inspira um amor “mudo e eterno” como a matéria, comparação que acabou ficando prejudicada, talvez por preterição fônica do tradutor, na versão traduzida: *Et mon sein [...] / Est fait pour inspirer au poète un amour/ éternel et muet ainsi que la matière*”.

Mais adiante, a beleza, ironizando, ainda menciona: “os poetas, diante dos meus gestos de eloquência / aos das estátuas mais altivas semelhantes / terminarão seus dias sob o pó da ciência”. Analogamente aos versos supracitados, necessitamos recorrer aos versos originais: “*Les poètes, devant mes grandes attitudes, / Que j’ai l’air d’emprunter aus plus fiers monuments, / Consumeront leurs jours en d’austères études*”. Em tradução livre, teríamos: “os poetas, diante de meus grandes gestos / que eu empresto aos mais orgulhosos monumentos, / consumirão seus dias em rigorosos estudos”. O uso do termo “*attitude*” combinado com “*fier*”, orgulhoso, por vezes também significando arrogância e pretensão⁵, doa um ar de majestade

⁵ O dicionário Le Robert (2006, p. 312), traz essa acepção: “*fier/fière* — adj. *vieilli Hautain, méprisant => arrogant, prétentieux*”.

orgulhosa aos gestos da beleza, falando, talvez, de um conceito mais ao tom da Antiguidade Clássica. Os poetas, pois, interessados no belo livresco consumiriam os dias nos estudos dos modelos do belo antigo. Em “Hino à Beleza”, todavia, temos uma beleza gigantesca e horrenda, condutora de um universo “mais humano” e “de horas menos graves”, através dos ritmos e dos perfumes.

Essa acepção de um belo horrendo também pode ser sinalizada no conto “O Homem da Multidão”, o que justifica nossas escolhas aqui postas. Antes de ter a atenção aguçada pelo tipo que encarnava artisticamente o demônio, o convalescente narra:

Descendo na escala do que se poderia chamar de nobreza, encontrei temas de especulação mais sombrios e mais profundos [...] mulheres da vida, de todos os tipos e de todas as idades — a beleza inequívoca no auge da feminilidade, evocando a estátua de Luciano, por fora feita de mármore de Paros, por dentro recheada de detritos — a leprosa em farrapos, repugnante e irremediavelmente perdida — a bruxa velha, cheia de rugas, toda maquiada e coberta de joias [...] (POE, 2010, p. 95-6).

Mas, sem dúvida, o narrador tem sua atenção profundamente despertada quando esbarra no homem peculiar, alguém portador dessa beleza monstruosa:

Com a cabeça encostada na vidraça, estava, pois, ocupado em escrutinar a turba, quando, subitamente, um semblante (o de um homem velho e decrépito, com uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade) entrou no campo de minha visão [...] Nunca tinha visto antes qualquer coisa que se assemelhasse, ainda que remotamente, àquela expressão. Lembro-me muito bem de que meu primeiro pensamento, ao contemplá-lo, foi o de que Retsch, se o tivesse visto, teria claramente preferido esse homem às suas próprias encarnações artísticas do demônio. [...] surgiram em minha mente [...] as ideias de enorme poder mental, de prudência, de penúria, de avareza, de pavor, de um intenso e extremo desespero. (POE, 2010, p. 97)

Efetuando os devidos pontos de contato, percebemos que a noção de belo passou por indubitável redimensionamento na época romântica, trazendo sentidos opostos para compor seu campo semântico e estético. Para tal, parece-nos de grande relevância refletir sobre o lugar que a transitoriedade e a fragmentação ocuparam no Romantismo, imprimindo certo grau de instabilidade e transversalidade no sistema das artes:

Excedendo suas próprias intenções, Schlegel nos faz recordar

que o interessante e o característico exigem (para manter-nos em um estado de excitação permanente e representar “a imensa riqueza do real em máxima desordem”) o irregular e a desordem. (ECO,2014, p. 279)

O irregular e a desordem só podem ser alcançados, de certa forma, mediante instabilidade e fragmentação, sendo o artista o vetor principal da matéria estética. Como *flâneur* ele é capaz de recuperar na dinâmica da fugacidade, também instauradora de desordem, os laivos de eternidade, pois tanto para Baudelaire como para Poe, o *flâneur*, excitado por uma curiosidade medular, colhe seu material criativo na multiplicidade advinda da multidão:

Pode-se também compará-lo, esse indivíduo, a um espelho tão grande quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 2010, p. 30-1)

O registro tranquilo dessas descrições ajusta-se aos hábitos do *flâneur*, que é uma espécie de botânico do asfalto. O *flâneur* sente-se em casa nesse mundo; é ele que oferece “a esse lugar predileto dos transeuntes [...]” o seu cronista e o seu filósofo. [...] A rua transforma-se na casa do *flâneur* [...] A vida em toda sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada e contra o pano de fundo cinzento do despotismo. (BENJAMIN, 2015, p. 39-40)

Victor Hugo, no prefácio ao *Cromwell* (1827), chama atenção para a fragmentação posta no grotesco, pois “o belo tem apenas um tipo, o feio tem mil”. Ele acentua de maneira nova o papel do feio: “já não se trata apenas do oposto ao belo, mas de um valor em si” (FRIEDRICH, 1978, p. 32). Embora o conceito de grotesco tenha-se ampliado a partir do século XVII — o termo fazia parte da linguagem pictórica — é Hugo quem o aproximará do feio (FRIEDRICH, 1978, p. 32). Uma verdadeira multidão de possibilidade, o feio serve mais ao que se chamava, à época, de “arte moderna”, aquela que deve buscar na peculiaridade esquisito-maravilhosa seu status de grandeza:

[...] no pensamento dos Modernos, ao contrário, o grotesco tem papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, o disforme e

o horrível; do outro, o cômico e o bufo. É ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade [...] Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e excitada [...] é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita [...] o belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma [...] na sua mais absoluta simetria. [...] o feio, ao contrário, é um pormenor, de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 2019, p. 28-33)

Cabe salientar algumas importantes colocações no trecho de Hugo. Primeiramente, percebemos como a tônica romântica do grotesco gerará uma compreensão de uma realidade mais visceral, sem as aparas da idealização do belo. O belo, agora, terá sua acepção perpassada pelo feio, sendo a feiura o vetor da multiplicação do modelo, ao promover uma perspectiva mais “fresca e excitada” ao corpo de valores artísticos. O que se tem aqui é motivado, talvez, pelo aspecto de analogia na compreensão que lhe votou Octavio Paz (2013, p. 71) como um ritmo que relaciona o mundo entre si: “A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima”.

O feio é, de maneira análoga, o alcance do modelo pelo rabiscar e desagregar da perfeição da linha. Esse pensamento gerou uma obsessão, na estilística romântica, por tipos como o monstro de *Frankenstein*, de Shelley, Quasímodo, de *Notre-Dame de Paris*, e, na pintura, por exemplos como a série das bruxas de Francisco Goya, e telas como *Lúcifer* (1891), de Franz Von Stuck, *O incubo* (1781), de Heinrich Füssli, entre outros. Eco, aliás, chama atenção para a continuação dessa estética no Decadentismo: “Mas o herói danado [...] que Praz colocou sob o signo das ‘metamorfoses de Satã’ continuará a habitar a pintura e literatura mais além do filão gótico, atravessando o romantismo, realismo e decadentismo” (ECO, 2014, p. 282). Reconfigurado como novo sentido da arte, o feio é também um desejo de transgressão, tão bem representado pelo satanismo romântico, quando buscava inspiração na figura de Lúcifer: o anjo da luz iluminadora da desordem. É pertinente também lembrar que a inspiração diabólica é incorporada também como fator de iluminação do conhecimento, conduzindo

o artista por vias novas, como no célebre caso de *Fausto*, de Goethe:

É decisivo que se estabeleçam distinções cruciais do processo criativo durante o longo período das artes clássicas de natureza mimética e as mudanças de tendências que houve com a passagem dessa forma de arte para a arte expressiva durante os adventos do Romantismo [...] a função básica da *linguagem artística é gerar o dinâmico* e nesse processo está a sua relação dialógica com o receptor. (GONÇALVES, 2010, p. 15-6, grifo nosso).

O feio ainda não encontra seu sentido estético através da noção da completude, mas pela via da incompletude: “Baudelaire[...] para acentuar, nessa relativização do belo, um ideal de novidade em constante mutação, acaba por encontrar no ‘transitório’ o critério distintivo da modernidade (CAMPOS, 1997, p. 248)”. E é aqui que se aproxima da noção do fugidio e transitório tão caros ao conceito de *flâneur*. A transitoriedade, em seus aspectos idiossincráticos, também possui bases móveis e incompletas, uma vez que a curiosidade do *flâneur* é sempre uma porção de devir, estimulada pelo contingente, e impossível de ser completa ou saciada: “Reduzindo os fenômenos a fragmentos, manifesta que o ‘grande todo’ nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o ‘todo’ não concorda com o homem” (FRIEDRICH, 1978, p. 32). Percorrendo as linhas estilísticas do século XIX, as transformações advindas dos conceitos de transitoriedade, fugidio e o grotesco romântico poderiam nos servir como possibilidades de leitura da desagregação do eu-lírico decadentista? Uma vez que o movimento recuperará inúmeras características que foram responsáveis por compor o espírito romântico?

TRANSITORIEDADE E FUGIDIO: FATORES DE DESAGREGAÇÃO

A estética posta em prática pelo Romantismo parece-nos apontar para um importante vórtice catalisador de mudanças: a abertura. A ênfase no eu livre, na estilística da emoção, por exemplo, ocasionou, na produção de textos líricos, a abertura “à espontânea expressão do sentimento” (GONÇALVES, 1994, p. 99), livrando a escrita da imposição de modelos. Tratava-se agora de deixar a expressão liberta, como uma fotografia ressoante da alma no presente. Desagregado, pois, de uma estética mais reguladora — advinda dos moldes da Antiguidade e migrada, por meios de várias mutações,

ao longo do séculos XV, XVI, XVII e XVIII⁶ — o eu poético vai passando por processos de mobilidade, chegando, no Simbolismo decadentista, à fragmentação: “A espontaneidade, a expressividade, perseguidas pela poesia romântica, encontravam na palavra outros valores, outras possibilidades de sugestão que não coadunavam com a estaticidade imitativa ou com rigor racional clássico (GONÇALVES, 1994, p. 99)”. Para Friedrich (1978) a teoria romântica oriunda do grotesco hugoano é capaz de impulsionar poéticas para além do século XIX, entrando também o século XX:

Estas são teorias românticas que, alguns anos mais tarde, se poderá encontrar também Th. Gautier. Pertencem aos estímulos de que fala Baudelaire. Indicam o caminho no qual haverão de surgir as poesias arlequinais de Verlaine, a poesia trejeiteira de Rimbaud e de Tristan Corbière, o “humor negro” dos surrealistas e de seu precursor Lautréamont e, por fim, os absurdos dos mais modernos. Tudo isto serve àquela finalização obscura de indicar uma transcendência em dissonâncias e em fragmentos, cuja harmonia e totalidade ninguém mais pode perceber. (FRIEDRICH, 1978, p. 33-4).

Trazendo a discussão para a Literatura Portuguesa de fins de século XIX, temos nomes como os de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. O primeiro, por exemplo, soube transformar em estética a desagregação do eu no seu projeto dos heterônimos. Seres dotados de consciência e estilísticas diversas, os heterônimos pairam ao redor do criador, também “heterônimo”, como num caleidoscópio artístico. Mário de Sá-Carneiro, por sua vez, utilizou-se da fragmentação de forma diversa, imprimindo-a na estilística do seu único eu-lírico, alguém também profundamente marcado pelo tédio decadentista. Como exemplo disso, observemos o poema “7” do livro *Indícios de Ouro*. Sá-Carneiro foi identificado por Maria Helena Néry Garcez (1988, p. 10) como alguém cuja “condição de artista” estava marcada pelo “labirinto, dispersão e a ansiosa busca de sua própria identidade”. Autor de livros como *Dispersão*, foi coparticipante junto com Fernando Pessoa na revista literária *Orpheu*, tendo

⁶ É relevante mencionar que o Classicismo vai, ao longo dos séculos, incorporando traços sociais e históricos relativos ao tempo para o qual é recuperado. Entendemos divergências, por exemplo, na retomada dos séculos, XV, XVI e XVII. O Barroco conduz importantes mudanças que serão mais adiante revalorizadas como nuances do projeto estilístico romântico: “Mesmo buscando a subordinação e síntese, o barroco representa uma espécie de aclaramento clássico das imagens e do movimento. Vale notar que as categorias barrocas de Wölfflin — natureza pictórica, profundidade, forma aberta, falta de clareza e unidade — trazem implicações fundamentais [...] (GONÇALVES, 1994, p. 54) ”.

deixado curiosa correspondência com o autor de *Mensagem*. Vejamos o poema:

7

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.
(SÁ-CARNEIRO, 1937, p. 14)

Disperso pelo entre-lugar caminha o eu-lírico. Não sendo capaz de definição fechada, o eu é “qualquer coisa” e, mais além, “de intermédio”. Os versos seguintes ratificam a pulsão de transitoriedade na afirmação do indefinido: “pilar da ponte de tédio / que vai de mim para o outro”. Movimento e indefinição. O eu pode ser o que não se encontra em nenhum lugar, pois a definição estaria marcada pelo tédio. Cabe comentar também que o “outro” também está passível da fuga de caracterização, pois ele, o eu, NÃO é o outro. Afinal quem seria o “outro”?

Mário de Sá-Carneiro possuiu um instinto poético marcado pela fragmentação, algo, talvez, conseqüente de uma dificuldade de materialização do eu-lírico, um ser impalpável mesclado ao tédio de viver. A agonia do tédio finissecular, filha da *Weltschmerz* romântica, conta com algumas singularidades próprias do seu tempo como: “a opressividade do mundo industrial [e] das metrópoles percorridas por multidões imensas e anônimas”, delineando um artista que sente os seus ideais “ameaçados [...] [e] resolve ser ‘diferente’, marginalizado, aristocrático ou ‘maldito’” (ECO, 2014, p. 350). Garcez (1988, p. 2) comenta como o poeta português identificava-se com o urbano: “deslumbrado pela megalópole”, “cantor da ‘vie factice’, dos bulevares, dos cafés, dos ambientes aristocráticos”

Em Sá-Carneiro o eu-lírico é um *quase*, e não chega mesmo a SER um outro. Paira como sombra e tem seu aporte significante sempre aproximado ao que não é tangenciável: *coluna de fumo, astro perdido, labirinto, incerta melodia*. Sua imagem está refratada no espelho: “se me olho a um espelho, erro”. Sempre na transição, perde-se dentro de si mesmo. Vejamos alguns trechos de poemas do livro *Dispersão*:

Afronta-me um desejo de fugir / [...] Ser coluna de fumo, astro perdido (*Partida*)
Desço-me todo, em vão, sem nada achar, / Onde existo que não existo em mim? (*Escavação*)
Numa incerta melodia / Toda a minh'alma se esconde (*Inter-sonha*)

Quero reunir-me, e todo me dissipo — / Corro em volta de
mim sem me encontrar... (*Álcool*)
Perdi-me dentro de mim / Porque eu era labirinto [...] Se me
olho a um espelho, erro / Não me acho no que projecto.
(*Dispersão*) (SÁ-CARNEIRO, 1939, p 9-33)

Para efeito de comparação, é relevante ainda lembramos que a dispersão do eu-lírico também foi estilizada no poeta francês Arthur Rimbaud, em sua *Carta ao Vidente*. Contudo, aqui, o eu *É* o outro: “Pois o eu é um outro. Se o cobre amanhece clarim, não é culpa dele. Isso para mim é evidente: eu assisto à eclosão do meu pensamento [...]” E ainda “Se os velhos imbecis não tivessem encontrado apenas o significado falso de EU [...]” (RIMBAUD, 19—, p. 1). Longe de perscrutarmos as diversas reflexões que o texto de Rimbaud suscita, gostaríamos de focar na discussão posta no artigo. *Mutatis mutandis*, embora o eu vidente encontre sua definição, ele também “assiste”, como alguém de fora, a constituição de seu espírito, como se fosse possível a separação em “pilar” — como no poema de Sá-Carneiro — “que vai de mim para o outro”, do *eu / eu*: [...]Eu a olho eu a escuto, meu arco toca a corda: a sinfonia se agita nas profundezas, ou vem de um salto em meio à cena” (RIMBAUD, 19—, p. 1). E mais, reside no poeta a necessidade do conhecimento integral de si, mesmo em meio à partição do eu que é outro: “O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento de si mesmo inteiro [...]” (RIMBAUD, 19—, p. 1).

Ao longo do texto, o “eu” vai sendo rasurado através do contato da “verruga”, ou mais precisamente da presença do grotesco: “Mas trata-se de fazer a alma monstruosa, à maneira dos *comprachicos*: qual! Imagina um homem implantando e cultivando verrugas em seu rosto” e, em trecho maior:

O poeta se faz vidente por um longo, imenso e pensado *desregramento* de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de *loucura*; ele busca a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os *venenos*, para então guardar apenas as *quintessências*. Inefável *tortura* na qual necessita de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna entre todos o *grande doente*, o *grande criminoso*, o *grande maldito*, — e o *supremo Sábio!* — Pois ele chega ao *desconhecido!* Uma vez que ele cultivou sua alma, já rico, mais que todos! Ele chega ao desconhecido, e quando, *enlouquecido*, ele acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as viu! Que ele estoure em seu sobressalto pelas *coisas inaudíveis e inomináveis*: virão outros horríveis trabalhadores; eles começarão pelos horizontes onde o outro se abateu! (RIMBAUD, 19—, p. 2, grifo nosso).

O inventário vocabular, propositalmente destacado, do trecho mais acima, aponta-nos que é por meio da fratura do eu, do desregramento, que se alcança a plenitude da consciência poética. A loucura e o veneno são os ingredientes dessa “quintessência”. A fé necessita da tortura, o grande doente-criminoso, o maldito, é quem logra a condição de “supremo-sábio”. Na mesma linha, ao nos defrontarmos com o poema “Partida”, de Sá- Carneiro, temos “uma ufanía diante da tarefa do poeta que deve transcender os limites da realidade quotidiana e dispor-se a tarefas sobre-humanas”, como afirma Garcez (1988, p. 3). É, logo, pela reversão de ideias: remédio/veneno; sabedoria/loucura; eu pleno/eu outro; saúde/doença; conduzido, assim, pelo crime e loucura, que se chega ao “real” estético, quiçá na linha da beleza infernal de Baudelaire:

O decadentismo será especialmente indulgente mesmo com as formas mais repugnantes da decadência física [...] Mas Hugo também é testemunha do fascínio ambíguo de todo corpo doente, quando celebra na aranha e na urtiga as mais desprezadas e desagradáveis criaturas da natureza. Baudelaire louvará o corpo retorcido de uma velha decrépita ou o andar sonâmbulo do cego, fazendo reviver a fileira dos não videntes já imaginada por Bruegel. (ECO, 2014, p. 302)

O grotesco fornece assim um rico filão de possibilidades ao longo do século XIX, figurando, de maneira análoga, como ponto de contato da releitura e posterior partição do “eu”. Um exemplo dessa desagregação, na poesia brasileira, é Pedro Kilkerry. Baiano nascido em São Salvador em março de 1885, Kilkerry não deixou obra editada, o que dificultou bastante a reunião e estudo de sua obra. Segundo Augusto de Campos (1985), é graças aos nomes de Jackson de Figueiredo, Carlos Chiacchio e Andrade Muricy, em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, que o poeta “sobreviveu”, uma vez que Kilkerry publicava os seus textos de maneira esparsa em jornais e revistas. A morte precoce também contribuiu, sem dúvida, para que a obra não fosse editada por ele mesmo: morreu com apenas 32 anos, em razão de uma traqueotomia malograda (CAMPOS, 1985). Kilkerry deixou apenas 35 poemas, mas de uma linguagem que denuncia forte consciência de criação:

Na verdade, porém, mais do que o exotismo de uma personalidade invulgar, Kilkerry traz para o Simbolismo brasileiro um sentido de pesquisa que lhe era, até então, estranho, e uma concepção nova, moderníssima, da poesia como síntese, como condensação; poesia sem redundâncias, de

audaciosas crispações metafóricas e, ao mesmo tempo, de uma extraordinária funcionalidade verbal, numa época em que o ornamental predominava e os adjetivos vinham de cambalhada [...]. (CAMPOS, 1985, p. 31)

Para tal, temos como exemplo o poema “Sobre um mar de rosas que arde”: Uma linguagem fortemente fanopaica, de um eu-lírico cujos “olhos erram” na paisagem fluida, líquida, transcendental. Sua alma mergulha nas “ondas fulvas” de uma tarde, para encontrar/espelhar sua melancolia:

Sobre um mar de rosas que arde
Em ondas fulvas, distante,
Erram meus olhos, diamante,
Como as naus dentro da tarde.

Asas no azul, melodias,
E as horas que são velas fluidas
Da nau em que, oh!, alma, descuidas
Das esperanças tardias.
(KILKERRY, 1985, p. 112).

Adensado por uma tônica do musical, igualmente estilística do Simbolismo, a criação do poeta baiano também sente o tédio que advém dessa fluidez do instante. E talvez esteja nesse afã do impalpável a desintegração do seu eu-poético. Observemos os versos do poema “O muro”:

Movendo os pés doirados, lentamente,
Horas brancas lá vão, de amor e rosas,
As impalpáveis formas, no ar, cheirosas...
Sombras, sombras que são da alma doente!

E eu, magro, espio... e um muro, magro, em frente
Abrindo à tarde as órbitas musgosas
— Vazias? Menos que misteriosas —
Pestaneja, estremece... O muro sente!

E que cheiro que sai dos nervos dele,
Embora o caio roído, cor de brasa,
E lhe doa talvez aquela pele!

Mas um prazer ao sofrimento casa...

Pois o ramo em que o vento à dor lhe impele
É onde a volúpia está de uma asa e outra asa...
(KILKERRY, 1985, p. 90).

Carregado de sentidos do imaterial, das sinestésias, as imagens do primeiro quarteto vão desenhando o poema: “sombras” da “alma doente”. O modo é lento, os pés são “doirados”, as horas são “brancas de amor e rosas”, em suma, são “impalpáveis formas”, feitas apenas para serem sentidas pelo olfato, pois são “cheirosas”. Anunciando, desta forma, o aporte da fluidez, o soneto de Kilkerry traz valiosas reflexões para o plano da fragmentação.

Embora o eu coloque-se no quarteto seguinte: “E eu, magro,” — o descolamento tem seu início no semiparalelismo aproximativo com: “... e um muro, magro”. O eu “espia”, o muro “abre”, ao cenário do transcendente, suas “órbitas musgosas”, em mais uma aproximação, pois o “eu” espia e o muro abre seus olhos, “órbitas”, como se acordasse: o muro indica-se como ser senciente: “o muro sente!”

A partir daí perde-se a conexão com o eu-lírico que, no primeiro verso do segundo quarteto, marcou sua presença fora desse muro. O terceto seguinte vai destrinchando o que o muro sente, o cheiro que “sai dos nervos dele”, denunciando aqui uma reiteração da “alma doente”, pois sua tez é “caio roído, cor de brasa” e que [talvez] “lhe doa aquela pele”. Curioso, entretanto, marcar que, assim como o eu de *Carta ao Vidente*, e a ampla gama associada ao belo grotesco, em “O muro”, o sofrimento não é apresentado como algo disfórico, mas é dimensionado de forma masoquista: “mas um prazer ao sofrimento casa”. Não é coincidência que os versos seguintes confirmem tal leitura: “pois o ramo em que o vento à dor lhe impele / é onde a volúpia está de uma asa a outra asa”. A ação aqui remete, possivelmente, aos açoitos do ramo que chicoteia seu caio roído, cor de brasa. Os versos finais, por sua vez, ratificam, entre os dois, eu e muro, a leitura aproximativa, pois a “volúpia está de uma asa e outra asa...” Importante recordarmos o “ pilar” do poema 7, de Mário de Sá-Carneiro: mesmo de “tédio” (pilar da ponte de tédio) “vai de mim para o Outro”, ligando algum tipo de fragmento.

É relevante, portanto, entender como o fator de fratura do eu nos parece viajar, ao longo do século XIX, através da desagregação do belo, do eterno — capturado enquanto fugidio —, e da transitoriedade do homem *flâneur*: alguém que não pode mais ser somente dele mesmo, mas se entrega à multidão. A bipartição do conceito de modernidade, preconizado por Baudelaire: metade transitório e fugidio, metade eterno e imutável, já nos informa desse gosto pelo fragmentar para melhor compreender, apontando-nos, assim, possíveis chaves de leitura dessa desagregação do eu que viajará século XX adentro. É na dilaceração da realidade que o homem encontrará o

sentido da sua completude, transcodificando para os planos individuais de seus textos, os pedaços complexos da sua interioridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. *As flores do Mal*. Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago. 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense. 1985.

DUFILHO, Jérôme. O pintor e o poeta. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução do texto Marise por M. Curioni. Tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

ECO, Umberto (org.). *História da feiura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GARCEZ, Maria Helena Nery. (2012). Fernando Pessoa leitor de Mário de Sá-Carneiro. *Remate De Males*, 8, 9-15. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v8i0.8636310> . Acesso em: 28 set. 2020.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Signos (em) Cena: variações acerca de modulação no trabalho da arte: fragmentos críticos*. São Paulo: Ateliê editorial, 2010.

_____. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao Sublime: tradução do “Prefácio ao Cromwell”*. Tradução e notas de Celia Berreteni. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MORVAN, Danièle. et al. *Le Robert de Poche*. Paris: Dictionnaire Le Robert, 2006.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da Composição*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

_____. O Homem da multidão. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da Vida Moderna*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Do Romantismo à vanguarda. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RIMBAUD, Arthur (1871). Canto de guerra parisiense. *Carta a Paul Démeny*. Charleville, 15 maio. Tradução de Leo Gonçalves. Disponível em: Disponível em: <http://www.salamalandro.redezero.org/wp-content/uploads/2007/07/Rimbaud-A-carta-do-vidente-Lettre-a%CC%80-Paul-De%CC%81meny.pdf> . Acesso em: 8 ago. 2020.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Dispersão: doze poesias por Mário de Sá Carneiro*. 2. ed. Coimbra : Presença, 1939. Disponível em: <http://purl.pt/240>. Acesso em 10 set. 2020

_____. 1890-1916. *Indícios de oiro*. Porto: Edições Presença, 1937. Disponível em: <http://purl.pt/27948> . Acesso em 10 set. 2020

Recebido em 17 out. 2020

Aprovado em 12 fev. 2021