

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
CURSO SUPERIOR DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS - INGLÊS

YURI AMAURY PIRES MOLINARI

ANÁLISE SEMIÓTICA DE POEMAS DE BAUDELAIRE MUSICADOS
POR DEBUSSY

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

CURITIBA

2015

YURI AMAURY PIRES MOLINARI

**ANÁLISE SEMIÓTICA DE POEMAS DE BAUDELAIRE MUSICADOS
POR DEBUSSY**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras Português - Inglês, do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Juarez Rueda Strogenski

Co-orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA

2015



TERMO DE APROVAÇÃO

ANÁLISE SEMIÓTICA DE POEMAS DE BAUDELAIRE MUSICADOS POR DEBUSSY

por

YURI AMAURY PIRES MOLINARI

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi apresentado em 23 de junho de 2015 como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras Português - Inglês. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Paulo Juarez Rueda Strogenski
Prof. Orientador

Noemi Henriqueta Brandão de Perdigão
Membro titular

Adão de Araújo
Membro titular

**- O TERMO DE APROVAÇÃO ASSINADO ENCONTRA-SE NA COORDENAÇÃO
DO CURSO -**

Dedico este trabalho a H. D. Thoreau,
Sidarta Gautama, Lao Tsé e Jack Kerouac.

AGRADECIMENTOS

Ao Afro, por ser um cão.

A Maria de Lourdes Remenche, pelo grande apoio e atenção que me sustentaram até este dia.

A Márcia Becker, pela paciência e pelas valiosas lições ensinadas.

A Luciana Pereira, por não ter desistido de mim.

A Rogério de Almeida, pelas brilhantes aulas de poesia que avivaram meu interesse pelos estudos poéticos e originaram este trabalho.

A Paulo Strogenski, pela orientação e pela tranquilidade com que sempre encarou a pesquisa semiótica.

A meus pais, pelo amor.

A Mariana Marino, pelo amor.

A Charles Baudelaire e a Claude Debussy, por tudo.

*Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?*
Charles Baudelaire

*La musique est une mathématique mystérieuse
dont les éléments participent de l'Infini.*
Claude Debussy

RESUMO

MOLINARI, Yuri Amaury Pires. Análise semiótica de poemas de Baudelaire musicados por Debussy. 2015. 68 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Letras Português - Inglês - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

Este trabalho analisará dois poemas da obra *Cinq Poèmes de Baudelaire*, que conta com textos poéticos de Baudelaire musicados posteriormente por Debussy, através de um viés semiótico. Assim, será realizada revisão bibliográfica sobre a presença dessa obra em estudos de semiótica e de outras áreas, assim como estudos de semiótica que aliam texto verbal e musical. O trabalho se pautará nos conceitos semióticos de Greimas (1979, 1993), Barros (2005) e Tatit (2007), bem como nos conceitos literários de Candido (1996), Friedrich (1978) e Benjamin (2009) como apoio na determinação de sentido. Comparar-se-á o percurso gerativo do sentido das partes musical e verbal da obra com vistas a comprovar a proximidade de significado entre ambas.

Palavras-Chave: Semiótica. Poesia. Música. Baudelaire. Debussy.

ABSTRACT

MOLINARI, Yuri Amaury Pires. Semiotic analysis of Baudelaire's poems set to music by Debussy. 2015. 68 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Letras Português - Inglês - Federal Technology University - Parana. Curitiba, 2015.

This thesis will analyse two songs of the oeuvre *Cinq Poèmes de Baudelaire*, that features poetical texts by Baudelaire posteriorly set to music by Debussy, through a semiotic point of view. In this way, bibliographical research concerning the presence of this oeuvre in semiotics studies, as well in other areas, will be done. Also, semiotic studies that work with verbal and musical texts will be contemplated in this research. This thesis will be based on Greimas's (1979, 1993), Barros's (2005) and Tatit's (2007) semiotic concepts, as well as on literary concepts by Candido (1996), Friedrich (1978) and Benjamin (2009), as additional help in the determination of signification. The generative process in both musical and verbal parts of the oeuvre will be compared, aiming at finding a proximity of senses.

Keywords: Semiotics. Poetry. Music. Baudelaire. Debussy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	43
Figura 2	43
Figura 3	44
Figura 4	44
Figura 5	44
Figura 6	44
Figura 7	45
Figura 8	46
Figura 9	46
Figura 10	47
Figura 11	47
Figura 12	48
Figura 13	48
Figura 14	49
Figura 15	49
Figura 16	50
Figura 17	50
Figura 18	50
Figura 19	50
Figura 20	57
Figura 21	57
Figura 22	58
Figura 23	58
Figura 24	58
Figura 25	60
Figura 26	60
Figura 27	61
Figura 28	62
Figura 29	62
Figura 30	62
Figura 31	62
Quadro 1 – Concentração	31
Quadro 2 – Melodização	32
Quadro 3 – Extensão	33
Quadro 4 – Expansão	33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
2 ANÁLISE DAS CANÇÕES	35
2.1 LE BALCON.....	35
2.1.1 ANÁLISE LITERÁRIA.....	37
2.1.2 ANÁLISE MUSICAL.....	42
2.2 HARMONIE DU SOIR.....	51
2.2.1 ANÁLISE LITERÁRIA.....	52
2.2.2 ANÁLISE MUSICAL.....	57
3 CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

O estudo dos signos – ou seja, dos sinais ou unidades que representam algo – intriga a humanidade desde a Antiguidade. Já Platão e Aristóteles ocupavam-se em reflexões sobre a linguagem e o que ela representava, e Santo Agostinho, seis séculos mais tarde, distinguia os signos naturais dos convencionais. A semiótica constitui-se como a ciência geral dos signos, e dedica-se ao estudo de como o sentido é produzido nos diferentes signos, sejam eles verbais, musicais ou visuais. Dessa forma, podem ser objetos dessa ciência signos os mais diversos, como placas de trânsito, fotografias, pinturas, dança, sinfonias, óperas, poemas, romances, receitas culinárias, etc. É, portanto, o problema da significação que interessa à semiótica.

No século XX, na esteira dos estudos linguísticos saussurianos – que, não por acaso, já definiam a língua como um sistema de signos -, o estudioso lituano radicado em Paris Algirdas Julius Greimas realizou uma série de importantes trabalhos sobre o sentido de textos verbais, apoiado nas pesquisas de Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss, nos quais elaborou importantes conceitos que viriam a influenciar toda uma nova geração de acadêmicos. A ele se atribuem, por exemplo, o modelo do quadrado semiótico de que falaremos mais adiante, que possibilita a diagramação de diversos elementos de sentido do texto, e as noções de paixão, modalização e veridicção, que forneceram firme solo teórico para a ampliação e aprofundamento do estudo do signo verbal em caminhos até então pedregosos.

Nessa vertente greimasiana encontra-se outro semioticista de interesse: o paulista Luiz Tatit, que, aliando a semiótica ao seu interesse pela música, debruçou-se sobre a canção popular brasileira. Investigando as implicações entre letra e melodia a partir do arcabouço teórico de Saussure, Hjelmslev e Zilberberg, Tatit reconheceu no texto musical uma força produtora de sentido que, no caso do gênero musical estudado, é capaz de expressar valores profundos do texto verbal através de elementos próprios e idiossincráticos, como as oscilações de altura e duração das notas.

Os vieses dos dois estudiosos supracitados nortearão a análise proposta neste trabalho, que une poesia e música em uma só obra: “*Cinq Poèmes de*

Baudelaire”, um conjunto de cinco poemas do poeta francês Charles Baudelaire musicados pelo compositor Claude Debussy.

Charles Pierre Baudelaire nasceu em Paris a 9 de Abril de 1821 e morreu na mesma cidade em 31 de Agosto de 1867. Entre essas duas datas, ele revoluciona a poesia e, por que não, a literatura, irrevogavelmente. Nascido em berço de ouro, ele não demora a revelar um temperamento caótico e avesso a formalidades e estudo, e é expulso da faculdade de Direito. Seu comportamento escandaloso leva seu padrasto a enviá-lo à Índia na esperança de amadurecimento, mas o jovem Baudelaire aborta a viagem após alguns meses no mar e volta a Paris, onde inicia uma vida boêmia e dispendiosa. É nessa época que conhece Jeanne Duval, sua grande musa, e Théophile Gautier, a quem dedicaria mais tarde “As Flores do Mal”; mergulha no ópio e no haxixe e, após gastar metade de sua fortuna, vê-se forçado a se contentar com uma parca mesada e a trabalhar como jornalista e crítico de arte. Em 1855, publica sua obra-prima, “As Flores do Mal”, que lhe rende um processo por obscenidade dois anos mais tarde. Morre doente e na penúria em 1867.

“As Flores do Mal” é uma coleção de mais de cem poemas que tratam dos principais temas abordados por Baudelaire: morte, erotismo, decadência, pessimismo, viagens, drogas, a noite, a arte e a figura do poeta. Trata-se de uma obra singular ao se abster de quaisquer prescrições morais e abraçar a marginalidade e a imundície assim como a beleza e a arte, além de inverter as noções de beleza até então em voga. Devem-se notar também o rigor formal e o estilo moderno apresentados na obra, que não a impediram de ser considerada obscena e ter seis de seus poemas banidos da publicação. Dentre os remanescentes, Debussy selecionou cinco para musicar: *Harmonie du Soir*, *Le Balcon*, *Recueillement*, *Le Jet d’eau* e *La Mort des Amants*.

A 22 de agosto de 1862, portanto cinco anos após a publicação de “Flores do Mal”, nasce Claude Debussy em Saint-Germain-en-Laye, nos arredores de Paris. Tendo suas primeiras aulas de piano em torno de 1871, já em 1872 ingressa no Conservatório de Paris, onde estudaria por mais de dez anos. Em meados de 1880, seu professor de piano o recomenda a Madame Nadezhda Von Meck, com quem viaja intensamente pela Europa, o que lhe rende não apenas grande enriquecimento cultural, como também as primeiras composições. Em 1884 ele conquista o Prêmio Roma e obtém uma bolsa de estudos de três anos na Villa Médici, onde tem contato

com muitos artistas, como Verdi e Liszt, mas retorna a Paris após apenas dois anos e adota um estilo de vida boêmio.

Nesse período, o compositor é exposto a algumas influências definitivas em seu futuro estilo, como a poesia de Mallarmé, as óperas de Wagner e a música do Extremo Oriente. Em 1894, seu *Prélude à l'après-midi d'un faune* obtém grande êxito pela Europa, e sua ópera *Pelléas et Mélisande*, de 1902, assegura-lhe uma certa estabilidade financeira. Os *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* que serão analisados aqui foram compostos e publicados em 1887-89, antes da consagração do músico.

Observa-se nessa obra grande influência de Wagner e seus cromatismos, que tanto fascinaram Debussy; porém, o tratamento aqui dado pelo jovem compositor diferencia-se substancialmente daquele do músico alemão, e encaminha-se para o estilo que o francês desenvolveria mais tarde. Optando por utilizar apenas um piano para acompanhamento das linhas vocais, Debussy cria uma atmosfera mais intimista e sugestiva, típica do texto poético.

É nosso objetivo nesta análise semiótica multimodal – pois verbal e musical – da obra “*Cinq Poèmes de Baudelaire*” comparar o percurso de construção do sentido em dois poemas de Baudelaire e na transposição musical deles feita por Debussy. Mais especificamente, pretende-se analisar os poemas a partir dos pressupostos semióticos greimasianos, apresentar as características musicais essenciais à leitura semiótica dos poemas musicados por Debussy e verificar a correspondência de aspectos semióticos em ambos os textos. Os poemas, naturalmente, serão analisados no seu idioma original, para preservar aspectos de sonoridade decisivos na canção.

A pertinência desta pesquisa reside, em primeira instância, em seu ineditismo. Como será visto mais adiante, não há nenhum trabalho de semiótica sobre as duas obras selecionadas, o que já legitima este esforço de análise de dois objetos que até agora só foram abordados a partir de um viés musicológico ou literário.

Além disso, poder-se-ia citar a pequena quantidade de análises semióticas que associam poema e música em geral, além da necessidade premente de reafirmar a importância da música erudita e de seu estudo neste campo que, até agora, se ocupou quase exclusivamente da canção popular. A música erudita foi

responsável por grande parte das inovações harmônicas e rítmicas na música e várias transformações sociais e culturais ao longo dos séculos, e não há dúvidas de que a semiótica se beneficiaria enormemente do farto e rico material que esse gênero musical oferece em termos de análise.

Finalmente, há também o importante papel que Baudelaire e Debussy tiveram em seus respectivos campos artísticos. Considerado por estudiosos como o primeiro poeta moderno, Baudelaire deixou uma obra que fornece uma quantidade virtualmente inesgotável de material de pesquisa e análise, principalmente para a Semiótica, se levarmos em conta as inovações líricas e a poética do autor. Debussy, por sua vez, é também considerado por pesquisadores como precursor da música moderna e sua música altamente sugestiva, bem como sua relação com a poesia, trazem material interessante para a semiótica. Destacar-se-ia ainda a importância dos *Cinq Poèmes de Baudelaire*, que representam a união de dois expoentes da arte francesa moderna e o diálogo de duas formas de arte distintas e complementares.

Como citado anteriormente, não há trabalhos de semiótica que analisem a transposição musical dos poemas de Baudelaire feita por Debussy. Pesquisa bibliográfica revelou apenas dois artigos que tratam da relação entre os poemas e a música nos *Cinq Poèmes* de Debussy: o primeiro deles, “*Cinq Poèmes de Charles Baudelaire: Literatura e música em interação*”, de Cecília Nazaré de Lima (EMUFMG), traz um viés preponderantemente musicológico da obra. Com uma introdução que tece considerações biográficas sobre os artistas estudados, o artigo de Lima traça algumas observações superficiais sobre a unidade da obra e alguns elementos dos poemas, para então analisar a canção *Harmonie du Soir*, em função de sua estrutura peculiar baseada na repetição de versos. Observa-se que, além de ter se valido de uma tradução do poema para a análise, o artigo em questão não dá atenção às outras canções e nem explora aspectos como tonalidades secundárias e qualidades dos acordes, que são mencionadas *en passant*. Ademais, mesmo a canção escolhida é analisada em função da recorrência de versos e motivos musicais, sem haver uma análise mais sistemática ou aprofundada do texto escrito ou musical.

O segundo artigo encontrado, “*Debussy et son goût de la poésie: la représentation musicale des figures de style de Baudelaire*”, de Sander Becker

(2012), estuda a maneira como Debussy representa musicalmente as apóstrofes, antíteses, metáforas, léxico poético, sonoridades textuais e prosódia dos poemas de Baudelaire nas cinco peças compostas. Este artigo aproxima-se mais deste estudo, dado que Becker era estudante de mestrado em língua e literatura francesas na universidade de Leiden à época da publicação.

Partindo de aspectos formais dos poemas para verificar até que ponto Debussy conseguiu recobrá-los em sua música, o artigo enfatiza, nos aspectos musicais, as linhas vocais, e não o acompanhamento do piano, pois, segundo Becker, elas têm relação mais íntima com os versos. Cada aspecto da poética baudelairiana analisado é relacionado às linhas vocais correspondentes, sendo este o objetivo da pesquisa: investigar figuras baudelairianas que Debussy transpôs para a música. Dessa forma, apenas o nível discursivo do plano do conteúdo do poema é abordado: as estruturas profundas, e mesmo aspectos mais superficiais, de sonoridade, são ignorados.

Enfim, citaremos aqui a monografia “Ramonés além do punk rock: uma visão semiótica das letras do grupo”, de Felipe Benvenuti, por trabalhar com música e letra em semiótica. Benvenuti analisa as letras de duas canções do grupo *punk* americano Ramones pautando-se em contextualização histórica e inspiração das letras, análise da questão emocional (paixões) do compositor e da significação melódica da velocidade das canções. Com um referencial teórico similar ao aqui utilizado, a única diferença de abordagem reside na obra de Tatit escolhida: ao passo que Benvenuti escolheu “Musicando a Semiótica”, este trabalho se baseia na “Semiótica da Canção”, que, entre outros aspectos, preconiza a análise da partitura da canção.

A primeira etapa do presente trabalho consiste na revisão bibliográfica acerca do tema, abarcando tanto os estudos semióticos quanto os de outras áreas que realizem esforços no sentido de estabelecer comparações de sentido entre os poemas de Baudelaire e a música de Debussy na obra em questão.

Em segundo lugar, efetuar-se-á a análise semiótica de dois poemas de Baudelaire (*Le Balcon* e *Harmonie du Soir*) a partir dos pressupostos greimasianos e amparada pelos recursos de análise do poema estabelecidos por Antonio Candido em *Estudo Analítico do Poema*, Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna*, e Walter Benjamin em *Paris: Capital do Século XX*. Esta análise, conforme

apresentado por Diana Pessoa Luz de Barros em Teoria Semiótica do Texto (2005), é feita em três etapas distintas, correspondendo aos três níveis de sentido do conteúdo do texto.

Começando pelo estágio das estruturas fundamentais (mais profundo e mais simples dos três estágios), determina-se a oposição semântica de dois termos que subjaz ao texto e constrói-se o quadrado semiótico. Considerando um dos termos como *eufórico*, ou positivo, e o outro como *disfórico*, ou negativo, determina-se o percurso que o sujeito do texto percorre ao longo da narrativa (por exemplo, da euforia à disforia), também relacionando cada uma dessas forças a uma parte do texto.

No estágio de estruturas narrativas, buscam-se elementos dessa oposição semântica mínima representados em *valores* (objetos) que aparecem no texto, cuja relação com os sujeitos é transformada à medida em que a ação se desenrola em uma sucessão de situações. Entre essas estruturas, determinam-se também a modalização das ações do sujeito, que incluem a determinação de estados de *poder-fazer*, *dever-fazer*, *saber-fazer* e *querer-fazer* no decorrer da narrativa, e as diferentes conjunções mútuas desses estados em relação às paixões manifestas no texto.

Enfim, no nível discursivo, localizado na superfície do texto, analisam-se estruturas mais específicas, como a tematização do discurso (aparecimento recorrente de um tema no discurso) e a figurativização (conjunto de figuras - elementos do texto que se referem ao mundo físico externo e criam o efeito de sentido ou a ilusão de realidade). Fora deste nível, os aspectos de semissimbolismo, relativos ao plano de expressão do texto, também devem ser analisados em um poema. A sonoridade de cada fonema e o ritmo estabelecido pelos acentos das palavras relacionam-se com o conteúdo do texto e produzem sentido.

Na etapa seguinte do trabalho serão analisadas as canções de Debussy correspondentes aos dois poemas supracitados, através dos pressupostos estabelecidos por Luiz Tatit na *Semiótica da Canção*. Basicamente, executa-se um levantamento de elementos paradigmáticos e sintagmáticos do texto musical que portam valores de emissão ou remissão, tanto em questão de duração de notas quanto em intervalos e células melódicas.

Por fim, na quarta e última etapa, serão comparadas ambas as obras relativamente ao percurso de construção do sentido de cada uma e verificar-se-á a correspondência ou não entre seus aspectos semióticos.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Dado que a análise semiótica proposta neste trabalho é dúplice – poema e música; texto verbal e texto musical -, serão, aqui, ordenados os fundamentos teóricos que orientarão este estudo, primeiramente no que tange aos poemas, e posteriormente, no que tange à música. Observar-se-á que serão inseridos, em momentos pertinentes, os referenciais exteriores à semiótica que auxiliarão a melhor compreender Baudelaire e a estética de sua obra.

Principiar-se-á, pois, pelos poemas. A base primordial da análise destes textos se encontra na *Teoria Semiótica do Texto* (2005), de Diana Luz Pessoa de Barros; contudo, como sua metodologia deriva dos estudos de Algirdas J. Greimas, faz-se mister abordar primeiramente as principais ideias desenvolvidas por este teórico.

Greimas, em uma série de ensaios, reunidos na obra *Sobre o sentido* (1970), elaborou a base para toda uma tendência na semiótica de textos verbais, incluindo a noção fundamental de quadrado semiótico (a representação visual da oposição fundamental de dois termos que guia o texto, e por meio da qual podemos estabelecer o percurso gerativo do sentido do texto), exemplificado no seguinte diagrama:

$$\begin{array}{c} S1 \leftrightarrow S2 \\ | \quad \times \quad | \\ S2' \leftrightarrow S1' \end{array}$$

Basicamente, todo texto pode ser reduzido a um mínimo de sentido algo generalizado, a partir do que ele vai se tornando mais específico. Por exemplo, se se diz que um poema de Baudelaire trata da morte, essa seria uma afirmação relativa ao seu mínimo de sentido, à sua organização fundamental. Há, portanto, um nível profundo do texto em que o sentido pode ser reduzido à relação de dois termos contrários pertencentes ao mesmo eixo semântico – S1 e S2, no diagrama acima. Sendo essa relação de natureza lógica, torna-se incontornável deduzir por pressuposição a negação de cada um desses termos (S1' e S2') e incluí-la no

modelo de representação do sentido. Isto se dá, naturalmente, porque, como se pode observar no quadrado semiótico acima, S1' se projeta horizontalmente em sentido contrário ao de S1, alinhando-se verticalmente a S2, de forma que evidencia-se o caráter equivalente e complementar entre S1 e S2. Isto pode ser exemplificado com o preenchimento do quadrado com categorias semânticas: se o par S1 – S2 for *liberdade* – *opressão*, torna-se bastante óbvio que a negação de S1, *não-liberdade*, é equivalente a *opressão*; da mesma maneira, *não-opressão* equivale a *liberdade*. Assim sendo, S1 e S2 são termos contrários; S1 e S1', contraditórios; e S2 e S1', complementares.

A representação do sentido de um texto nesses quatro termos se justifica quando as relações adquirem orientação, e, com isso, narratividade: para que haja, no texto, a passagem de um termo ao seu contrário (de S1 a S2, ou vice-versa), é necessário que haja a negação do primeiro; ou seja, o percurso gerativo do sentido de um texto dar-se-á como S1 – S1' – S2 ou como S2 – S2' – S1. A necessidade de ter o termo contraditório como intermediário no percurso de sentido reside no fato de que ele constitui o momento de ruptura com o primeiro termo: a passagem de *opressão* para *liberdade*, por exemplo, só se dá a partir da intervenção de uma ação transformadora que se opõe à *opressão* e nega-a, efetuando a transição para a *liberdade*. Esta ação transformadora, portanto, representa a negação do primeiro termo.

A relação orientada entre dois termos estabelece o que se chama narratividade, pois pressupõe ação, transformação, mudança de estado. Esta concepção de narratividade, porém, diferencia-se daquela da Teoria Literária, tanto no que tange à narrativa quanto à fabulação: ela diz respeito a um nível do conteúdo do texto em que seu sentido pode ser resumido a uma transformação sucessiva de estados de um sujeito. Por ser algo encontrado em um nível profundo do texto, esta narratividade e este sujeito podem não ser aparentes no enunciado. Mas mesmo em textos fragmentários, como nos poemas modernos que são concebidos mais como sobreposições de imagens e sequências musicais, há estruturas narrativas subjacentes que organizam o sentido do texto em torno de um sujeito, ações e estados – mesmo que mui reduzidamente, como será o caso dos poemas analisados: falamos aqui de uma estrutura profunda que pode ser mais ou menos desenvolvida, de acordo com o texto em questão. Se há poemas que enfatizam uma

narrativa (como na poesia épica), outros há em que o que importa são aspectos musicais ou imagéticos, sem que, contudo, deixem de existir estruturas narrativas em sua base.

Dessa maneira, a passagem de um termo de conteúdo a outro, nas estruturas fundamentais, pressupõe a existência de um sujeito que efetua essa passagem nas estruturas narrativas: no nível narrativo, concebe-se o sentido emanado das estruturas fundamentais como um espetáculo antropomórfico onde os termos do eixo semântico fundamental são representados em valores buscados ou repelidos por um sujeito. Tais valores são o investimento semântico relativo a um dos termos da oposição fundamental do texto realizado sobre objetos que passam a representar S1 ou S2. Considerando-se, ainda, que cada um dos dois termos fundamentais é caracterizado como eufórico ou disfórico, de acordo com a conformidade ou desconformidade que oferecem ao sujeito, fica claro que a busca do sujeito narrativo é por valores positivos ou negativos. Por isso fala-se no percurso narrativo efetuado por um sujeito, ou seja, o conjunto das transformações de estados de conjunção ou disjunção com objetos-valor buscados ou repelidos no texto.

A organização narrativa do sentido do texto abarca ainda a questão da modalização do sujeito: em sua busca por valores, ele é movido por modalidades, tanto inatas quanto adquiridas, de *poder*, *dever*, *querer* e *saber* que o permitem agir e trilhar seus caminhos. Por exemplo, para que um sujeito possa *poder* escapar da opressão ele precisa primeiro *querer* a liberdade e *saber* como se libertar. São essas quatro modalidades, portanto, que tornam possíveis as ações do sujeito; contribuem para isso, também, as paixões. Estas são concebidas em semiótica de maneira diferente daquela da Teoria Literária: entende-se por paixão, aqui, não algo relativo ao autor do texto ou a sua poética, mas o estado de alma do sujeito narrativo, manifesto nas suas ações. Por exemplo, um assassinato brutal cometido pelo sujeito narrativo demonstra a sua *cólera*, enquanto carícias demonstram a *ternura*.

Logicamente, a concepção baudelairiana de poesia é a da arte intelectual, pensada com frieza e lógica, na qual os sentimentos não desempenham papel significativo na composição da obra de arte. Mas o fato de o autor do texto não ter sido motivado por nenhuma paixão em especial (o que, por si só, já é questionável, dada a afirmação de Baudelaire, retomada por Hugo Friedrich, de que as *Flores do Mal* seriam um produto do ódio e da revolta) não implica a ausência de paixões que

ajam sobre o sujeito narrativo. Estas são duas questões assaz distintas, ainda mais se forem consideradas as proposições de Friedrich, mais adiante, que aponta que a poética baudelairiana canaliza impessoalmente os sofrimentos alheios. Ora, o sofrimento alheio não deixa de ser paixão, de forma que pode-se afirmar que nos poemas analisados neste trabalho as paixões detectadas dizem respeito – obviamente - aos sujeitos que figuram nos poemas, absolutamente distanciados da persona de Baudelaire, e manipulados livremente no texto pelo autor.

Finalmente, as estruturas narrativas tornam-se mais específicas em um terceiro nível do texto, aquele das estruturas discursivas. Se até agora falou-se em estruturas profundas, que dizem respeito a elementos subjacentes ao enunciado, o nível discursivo é o mais próximo da manifestação textual, onde pode-se reconhecer o sujeito da enunciação nos procedimentos utilizados para transformar os conteúdos profundos, abstratos, em texto verbal. Assim, este sujeito da enunciação projeta o sujeito, actantes e valores no texto através da operação de desembreagem, que instaura o discurso em primeira pessoa (desembreagem enunciativa) ou em terceira pessoa (desembreagem enunciva), que causam efeito de proximidade ou distanciamento, respectivamente. O uso de palavras que se referem a elementos de nossa realidade cria o efeito de realidade ou referente, na medida em que ata o discurso a entidades, espaços e épocas reconhecíveis ao receptor. Este procedimento, chamado de ancoragem, dá nomes e características físicas a sujeitos e objetos, como “homem”, “amante” ou “mãe”; caracteriza os lugares em que eles agem, como “barracão” ou “varanda”. A ausência deste procedimento confere uma certa indeterminação ao discurso, e torna nebulosos os elementos ou entidades que não são assim especificados.

Os valores semânticos aparecem no nível discursivo nos procedimentos de tematização, que seleciona palavras com traços semânticos recorrentes que percorrem o discurso e instauram temas – por exemplo, o tema “escuridão” aparece nas palavras “noite”, “escuro”, “madrugada”, “crepúsculo” -, e de figurativização, que escolhe figuras da realidade para recobrir os temas do discurso e, assim, desempenhar o papel duplo de criar a ilusão de realidade e perpetuar os temas no discurso – por exemplo, figuras como “lua”, “estrela” e “vaga-lume” recobririam tanto o tema “escuridão”, por serem relativas à noite, como “luz”, por suas características luminosas.

Toda esta concepção greimasiana da significação do texto se encontra no *Dicionário de Semiótica* (1979), de Greimas e J. Courtés, e na *Teoria Semiótica do Texto* (2005), de Barros. Na primeira obra, organizada alfabeticamente em forma de dicionário, esses conceitos encontram-se espalhados, sem uma sequência coerente de conteúdo como a acima demonstrada. Por outro lado, sua catalogação sistemática dos termos e concepções desenvolvidas durante anos de estudo permite o acesso imediato a termos-chave, com referências internas a outros termos relacionados; além disso, cada conceito é extensamente comentado em longas dissertações que evidenciam os princípios da pesquisa semiótica do autor e a origem de cada elemento da teoria semiótica greimasiana.

Fora o arcabouço da pesquisa greimasiana, o *Dicionário de Semiótica* oferece ainda definições de muitos outros termos, alguns recuperados da Linguística e outros da Literatura, que permitem melhor compreensão do jargão semiótico e de elementos teóricos problemáticos. Por exemplo, as definições de signo e semiose (o primeiro, uma unidade do plano de manifestação caracterizada pela pressuposição recíproca dos planos da expressão e do conteúdo; a segunda, operação de pressuposição que produz signos), ator e actante, sujeito e objeto, ritmo e narrativa, percurso gerativo e estrutura profunda, proporcionaram um entendimento profundo dos conceitos greimasianos que foram apenas superficialmente considerados na obra de Barros (2005).

A *Teoria Semiótica do Texto* apresenta a teoria greimasiana da significação na sequência lógica que foi observada acima. Mais que apenas resumir a teoria semiótica de Greimas em uma ordem facilmente apreensível e bem-estruturada (apesar de pecar ao resumir excessivamente alguns conceitos complexos que naturalmente necessitariam de explicações longas e pormenorizadas – daí a utilização desta obra em conjunto com o *Dicionário*), Barros estabelece um método de levantamento sistemático dos elementos semióticos de um texto para efetuar uma análise satisfatoriamente profunda e que abarque, se não todos os aspectos textuais, ao menos os de maior relevância para a significação.

Assim, a autora preconiza uma sistemática para identificar os três níveis de sentido do texto e listar os procedimentos e elementos encontrados em cada um deles que contribuem para a criação do sentido. No nível das estruturas fundamentais, constrói-se o quadrado semiótico com seus polos eufórico e disfórico

e determina-se o percurso gerativo efetivado no texto em questão, associando cada etapa do percurso a uma parte do texto. Entre as estruturas narrativas, deve-se identificar sujeito, valores e atores, montar o percurso narrativo do sujeito, com as transformações de estado relativas a ele, e evidenciar as modalizações e paixões manifestas ao longo desse percurso, em sua relação íntima com as ações do sujeito. No nível discursivo, enfim, identifica-se a projeção de enunciação utilizada e os efeitos de realidade ou referente, além da tematização do discurso e da figurativização. Um aspecto deveras importante, conquanto pouco explorado, da *Teoria Semiótica do Texto*, de Barros, é o capítulo que trata do semissimbolismo, aspecto relativo ao plano da expressão do texto, e que, portanto, fica fora do percurso gerativo do sentido verificado no plano do conteúdo. Contudo, o semissimbolismo estabelece uma relação entre categorias da expressão e do conteúdo, de modo a materializar conteúdos abstratos e, mais ainda, enriquecer o sentido do texto com outros recursos. Dessa maneira, em textos verbais, os fonemas empregados nas palavras são um sistema semissimbólico portador de traços semióticos que se somam ou contrapõem aos dos níveis profundos de sentido do texto. Determinadas consoantes, por exemplo, podem agregar traços de continuidade ou descontinuidade a elementos do conteúdo. Desnecessário dizer que, ao se analisar poemas – e especialmente na obra de Baudelaire –, é de suma importância analisar detidamente estes aspectos formais (procedimento, inclusive, preconizado por Antonio Candido (1996), como será visto a seguir), dado o papel de destaque que a sonoridade e a musicalidade exercem na significação do texto poético.

Na *Semiótica das Paixões* (1991), de Greimas e Fontanille, situa-se a base aqui utilizada para examinar mais a fundo os componentes passionais encontrados nos textos – inclusive, Tatit (2007) se vale igualmente desta obra para discorrer sobre elementos passionais que permeiam (e guiam) letras de canções e melodias, o que ressalta a importância deste referencial para o presente trabalho. O fato de as paixões, definidas como efeitos de sentido manifestos no texto que se originam da irracionalidade, estarem na origem de toda obra artística e, mais que isso, guiarem o percurso do sentido do texto, já constitui razão de sobra para a adoção deste referencial. Seria, de fato, certo descuido embarcar na análise de textos poéticos e musicais – que, por excelência, são portadores de grande carga de sentimento, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, que, geralmente, compõe o principal

fator de catarse para o leitor - sem observar atentamente os componentes passionais.

Mas as paixões são, em verdade, mais complexas do que aparentam ser na abordagem de Barros (2005). Longe de serem apenas efeitos de sentido espalhados pelo texto, suas raízes penetram profundamente no texto, e suas copas erguem-se às alturas da superfície do discurso. Greimas e Fontanille consideram, pois, que elas não se restringem ao nível narrativo do texto, mas perpassam-no transversalmente em todos os seus estratos. Só é possível organizar o sentido de um texto em dois pólos opostos representando euforia e disforia, por exemplo, no nível das estruturas fundamentais, porque há pressuposto um sujeito que, sensibilizado por uma figura interpretada como signo de uma ausência, torna-se cindido, abre-se para valências (valor não-semântico de uma figura) e enfim define o valor que busca, com o qual está, invariavelmente, em disjunção. Logo, ele estabelece, intimamente, de si para si, seu estado de disforia e o percurso que deverá percorrer para alcançar a euforia do valor que busca – e é a partir daí que podemos encontrar as categorias fundamentais em oposição que orientam o texto.

Igualmente, no nível discursivo, as caracterizações das figuras e valores, bem como os recursos de tematização e figurativização, denunciam as paixões envolvidas. A escolha das figuras presentes no texto, a escolha de temas recorrentes, a escolha de figuras que realizam a ancoragem em elementos da realidade – tudo isso está matizado pelas paixões. Aliás, não há o que não seja tingido pelas paixões na enunciação: a proprioceptividade do sujeito apaixonado apreende o mundo através dos filtros de seu sentimento irracional; as figuras tornam-se o que sua paixão dita; o mundo torna-se, ao invés de natural, humano, e o homem, mestre e reorganizador das figuras do mundo (percebem-se aqui ecos de Baudelaire, como veremos mais adiante). Mas ressalte-se que é possível haver paixão sem que haja polarização do sujeito, ou seja, paixões neutras, como seria o caso do estupor, do espanto e da agitação.

Note-se, além disso, que o próprio conceito de paixão é questionável e varia de acordo com culturas e épocas: considerando que analisam-se as paixões em um texto através dos atos de um sujeito, Greimas e Fontanille apontam que tanto a paixão quanto determinações socioculturais podem reger uma ação ou comportamento subjetal, de modo que torna-se problemático definir componentes

passionais sem uma análise profunda que leve esses aspectos em conta. Porém, dado o caráter fundamentalmente irracional da paixão, calcado no “sentir” mais profundo e individual, é possível determinar que uma seqüência de um discurso manifesta uma paixão se for originada de uma “sensibilização” particular.

Como citado anteriormente, para uma melhor compreensão dos textos poéticos e da estética baudelairiana, serão utilizados alguns referenciais da Teoria da Literatura: primeiramente, o *Estudo Analítico do Poema* (1996), de Antonio Candido, será referência para análise e interpretação das sutilezas do nível discursivo dos poemas. Logicamente, Barros já fornece ampla base para analisar poemas, como, inclusive, é exemplificado em sua obra, com análises de “Psicanálise do Açúcar” e “O Sol de Pernambuco”, de João Cabral de Melo Neto. Contudo, o método de Candido torna-se particularmente interessante para nós por três motivos: em primeiro lugar, porque Barros não se aprofunda tanto no nível discursivo quanto gostaríamos, e Candido executa um estudo sistemático de cada partícula e pormenor discursivo; em segundo lugar, por propor uma análise que relacione forma e conteúdo – proposição que resvala nos pressupostos semióticos mais basais da correspondência entre os planos de expressão e de conteúdo do signo – de maneira particularmente apropriada para os desígnios semióticos; finalmente, por prestar especial atenção a questões de sonoridade e ritmo e suas possíveis significações vinculadas ao conteúdo, questões essas que nos serão especialmente proveitosas quando forem abordadas, mais adiante, as considerações de Hugo Friedrich acerca do trabalho baudelairiano com a linguagem, e os conceitos de Tatit (influenciados pelas reflexões de Paul Valéry) sobre o ritmo no canto.

O método de Candido não será esmiuçado em seus pormenores, pois o método de análise que nos interessa é o semiótico; Candido, aqui, representa um subterfúgio que permitir-nos-á tanto observar mais detidamente aspectos que não receberam a devida ênfase, relativamente às intenções deste trabalho, nas obras semióticas utilizadas como referência, quanto estabelecer uma ponte teórica com Friedrich, Benjamin e Baudelaire.

Basicamente, o método proposto no *Estudo Analítico do Poema* envolve o levantamento de elementos formais (disposição dos versos e estrofes, métrica, rima, classes gramaticais principais envolvidas e sua localização, fonemas recorrentes, ritmo, figuras de linguagem) e seu relacionamento com elementos conteudísticos

(conceitos filosóficos, históricos ou científicos envolvidos; linha de raciocínio estabelecida no poema), constituindo, assim, o que o autor chama de interpretação. Curiosamente, para a análise multimodal aqui proposta, Candido afirma que, antes de tudo, “Todo poema é basicamente uma estrutura sonora” (p. 23), chamando atenção para o papel liminar que os fonemas têm para a criação do sentido em um poema. Deve-se ressaltar que esse papel é evidenciado quando um poema é transposto para canção, talvez ainda mais que quando um poema é declamado, pois o processo de desaceleração da canção (do qual falar-se-á mais adiante, com Tatit) permite o alongamento e ênfase de fonemas significativos.

Candido menciona ainda que o Modernismo trouxe uma “dessonorização” da poesia – ou seja, uma aproximação à fala cotidiana e um distanciamento do canto ritmado. Contudo, como será visto na *Semiótica da Canção* (2007), a fala também tem um ritmo e entonação próprias, contrastantes com o canto por prezarem a aceleração e o plano do conteúdo; e é a tensão entre estes dois pólos, que se engalfinham no decorrer de uma canção, que faz a melodia prosseguir. Enfim, será destacado um último ponto do *Estudo Analítico* digno de nota: a afirmação reiterada de que “o som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido” (p. 32), seguida de numerosas considerações sobre o caráter de cada fonema e suas possíveis significações em variados contextos – o que reforça o pressuposto semiótico de correspondência entre os planos de conteúdo e expressão.

Com relação a Walter Benjamin, em *Paris, Capital do Século XIX* (1939), o autor desenvolve, em cinco seções principais – uma delas, dedicada a Baudelaire -, um estudo sobre as transformações sociais e culturais observadas na Paris do século XIX. Começando pelas passagens parisienses, “galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros” (p. 54) nascidas graças à prosperidade do comércio têxtil e aos avanços na construção metálica, Benjamin ressaltava a propensão dessa arquitetura para a atividade do *flâneur* e o aperfeiçoamento do mundo natural pela técnica que “ateia fogo à pólvora da natureza” (p. 55).

Falando das exposições universais, ou, grosso modo, feiras de novidades, observa-se seu caráter de entretenimento popular reacionário, sua idealização do valor de troca acima do valor de uso (ou, em termos semióticos: a ênfase na valência dos objetos, e não em valores) e o acoplamento do corpo vivo ao mundo

inorgânico, sendo que “Todas as matérias dos diferentes reinos da natureza podem agora entrar na composição da roupa da mulher” (p. 58) – atitude esta última adquirida por Baudelaire ao unir orgânico e inorgânico em seus poemas, como coloca Friedrich. Segue-se a descrição do *intérieur*, local de habitação que renega o local de trabalho e sustenta seu morador com ilusões, lembranças do passado e – arte. É no *intérieur*, como em um “camarote no teatro do mundo” (p. 59), que se colecionam e idealizam objetos, e que os vestígios do habitante se sedimentam, e que este se abandona a seus devaneios e fantasias pessoais e privadas. Haussmann, por outro lado, reformula as ruas de Paris para inviabilizar as barricadas revolucionárias, realizando um “embelezamento estratégico” que instaura uma beleza inofensiva que contrasta vivamente com a beleza baudelairiana, agressiva.

O autor trata de Baudelaire, símbolo da modernidade no seio urbano em pleno desenvolvimento, como detentor do olhar do *flâneur*: despersonalizado (para utilizar o termo de Friedrich preconizado pelo próprio poeta) em meio à multidão, encarando a cidade “ora como paisagem, ora como aposento” (p. 61) e alimentado de melancolia e alegorias, ele representa o indivíduo economicamente ambíguo que se esvazia na turba e, embriagado de ilusões e fantasmagorias, testemunha a angústia ante a falta de idiosincrasia vigente na sociedade moderna. Benjamin também sublinha, apropriadamente, o “sentimento ilusório de segurança” (p.54) que os avanços arquitetônicos e sociais proporcionam ao homem, criando espaços fechados reforçados e privativos – sentimento esse compartilhado por Baudelaire na arquitetura de seus poemas, como será visto em Friedrich, que trata da sua busca de segurança na forma - , e a profunda consciência que Baudelaire possuía da paradoxal beleza repugnante da metrópole moderna.

A *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich, traz dois capítulos: o primeiro deles vem tratar de aspectos da poesia moderna, classificada como “enigmática e obscura” (p. 15), que, em sua junção de fascinação e incompreensibilidade, gera uma tensão dissonante que tende à inquietude. Uma poesia “pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas” (p.16) – ou seja, que prima pelo aspecto fundamental semiótico da tensão orientadora entre pólos de significado, e que se vale principalmente de variadas isotopias no texto que desencadeiam diversas leituras possíveis. Friedrich

ressalta que a tensão apresentada na poesia moderna não se limita ao conteúdo, mas estende-se, também, e com força, aos aspectos formais.

Considerando-se que o estado de alma romântico primava pela distensão (traduzida, em termos semióticos, como “querer” – tradução esta particularmente apropriada aos arroubos extremados da conduta romântica tempestuosa que se deixa levar por ímpetos apaixonados), o autor alemão deduz que a lírica moderna se fundamenta em uma anormalidade relativa a sua antecessora, na medida em que nega esse querer comunicativo e íntimo, assentando-se na separação entre sinal e significado (ou seja, entre significante e significado; entre forma e conteúdo – mas essa separação opera, naturalmente, em relação à lógica até então vigente, e em relação a uma preponderância da forma sobre o conteúdo, que, pluriforme, torna-se menos importante que os aspectos sonoros, unívocos); prescinde do significado, supérfluo, para explorar as inúmeras possibilidades da forma, da “palavra rica de matizes” (p. 20); emprega categorias negativas (aqui, o termo equivale perfeitamente ao conceito de “categoria” em semiótica) para se contrapor à idealização do objeto e à continuidade do contexto (em oposição ao descontínuo, também visto no jargão semiótico) até então reinantes; é permeada pela tensão excruciante entre racionalidade científica e sentimento místico; funda a imagem do poeta anormal; rebela-se contra a civilização técnica e seus símbolos, em especial o tempo, e refugia-se em si mesma (no tempo interior, caótico, apresentado na lírica baudelairiana), ao mesmo tempo em que aferra-se à ponderação fria e à busca da eufonia; tudo isto, enfim, culminando em “interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo” (p. 29) que representam o estado de espírito agora vigente: a inquietude. Inquietude essa que a semiótica encara também como paixão, evidentemente, e que orientará nossa análise do universo passional que subjaz e percorre o texto.

O segundo capítulo da *Estrutura da Lírica Moderna* é dedicado inteiramente a Baudelaire, fundador que foi da poesia moderna, e o primeiro a reconhecer a beleza misteriosa da metrópole, até então desconhecida. Friedrich levanta, em vários tópicos, as principais características da lírica baudelairiana, começando pela despersonalização que o distancia dos românticos, na medida em que separa a poesia da pessoa empírica e preconiza uma lírica que venha não do coração embriagado de sentimento, mas da fantasia guiada pelo intelecto. Ou seja,

esvaziada de todo sentimentalismo pessoal e movida pela clarividência da fantasia, a poesia se torna impessoal, capaz de “expressar qualquer possível estado de consciência do homem” (p. 37), pois não é mais sujeita à limitação empírica do poeta; pelo contrário, neutraliza o coração pessoal e abrange o infinito – a multidão. De nada adiantaria objetar que a maioria dos poemas de Baudelaire é escrita na primeira pessoa, pois os traços de sua vida pessoal aparecem apenas vacilantemente: ele fala de si mesmo enquanto pessoa dissolvida na multidão moderna; “seu sofrimento não era apenas o seu” (p. 38).

Quanto à temática dos poemas de Baudelaire, pode-se dizer que ela é concentrada em torno de poucos temas, originados de uma tensão primordial insolvida entre satanismo e idealidade. Essa unidade que permeia suas obras confirma a proposição baudelairiana de não ceder à “embriaguez do coração” e de chegar à poesia através de trabalho sistemático com a língua; igualmente, a arquitetura esmerada da disposição de poemas de *Les Fleurs du Mal* revela quão importantes eram para Baudelaire as forças formais, que, mais que ornamentos, convertem-se em meio de salvação para a inquietude do poeta, em metamorfose do sofrimento. Eis como a vontade da forma sobrepuja a vontade de expressão e cumpre-se a proposta de uma lírica intelectual e impessoal; notamos, dessarte, que a beleza torna-se, na concepção moderna, produto de cálculo e razão, preeminência do artificial sobre o natural.

A modernidade traz miséria e decadência – não à toa, o progresso era visto pelo poeta como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria” (p. 43) – que, apesar de essencialmente daninhos ao homem, exercem uma espécie de fascínio estimulante de novas apreensões poéticas e novos caminhos. São, portanto, as categorias negativas – o noturno, o anormal, o dissonante – que, como o princípio ativo extraído da planta comum, sublimarão a banalidade e permitirão a apreensão dos tempos modernos. Um novo conceito de beleza, então, emerge: uma beleza agressiva, rude, nascida da irritação contra a beleza tradicional. A beleza moderna pode, então, coincidir com o conceito antigo de feiúra, e será extraída, gota a gota, através do fazer poético, da bizarrice. A irritação que origina essa inversão de valores é generalizada: *Les Fleurs du Mal* é um “produto do ódio” e do “gosto apaixonado de oposição” (p. 45), ou seja, intimamente

guiado pela ira e pela revolta, enquanto paixões que serão trabalhadas racionalmente.

A cisão primordial do *homo duplex* entre satânico e divino ocasionará uma conduta (ou narrativa, para nos aproximarmos do jargão semiótico) curiosa: dividido entre o bem e o mal, o sujeito enxerga uma certa equivalência entre esses pólos e busca satisfazer seu pólo satânico para dar o “salto à idealidade” (p. 46). Idealidade, esta, vazia de qualquer conteúdo ou investimento semântico, que age simplesmente como pólo de tensão e não suscita uma crença no paraíso cristão, mas, juntamente com o pólo satânico, mantém o sujeito em trânsito e afastado, tanto quanto possível, do mundo banal situado entre esses extremos. Vê-se, com isso, uma modernidade que está “atormentada até a neurose pelo impulso de fugir do real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido” (p. 49).

O trabalho baudelairiano com a linguagem, que não é obscuro ou incompreensível, assemelha-se ao de E. A. Poe ao operar preponderantemente com a forma e deixá-la guiar os conteúdos; dessa forma, é a sequência sonora, o ritmo, as rimas e assonâncias – enfim, o nível discursivo – que originam o poema, e os conteúdos surgem a partir dessa forma, sugeridos pelas palavras e sons que se agrupam. Esta é uma lírica, portanto, que não tem compromissos com a realidade, mas transforma-a com uma fantasia criativa ilimitada que produz conteúdos irreais (relacionada diretamente com o sonho, que Baudelaire associa ao inorgânico que triunfa sobre o orgânico); decompõe-na e deforma-a a partir de impulsos internos de infinitização do universo que se afastam da realidade limitada e jogam nova luz sobre a natureza, que é superada – *surnaturalisme*, como definiu o poeta, antecipando o surrealismo do século seguinte.

É necessário citar um último aspecto: esta fantasia criativa que se opõe ao cientificismo e restaura o mistério no mundo não é, de forma alguma, irracional: Baudelaire concebe a fantasia e a imaginação como formas elevadas de inteligência, tão exatas e acuradas quanto a ciência, provenientes da intelectualidade oposta ao mundo natural. Paralelamente, a poesia aproxima-se da música – tanto quanto da matemática – ao ser concebida com arabescos: linhas livres de sentido que se constituem em sequências puras de sons – o que justifica plenamente a musicalização desses poemas, como maneira de explorar o potencial

do poema e seus sentidos. Enfim, à guisa de conclusão, poderíamos resumir os elementos da poética baudelariana definidos por Friedrich:

Beleza dissonante, afastamento do coração do objeto da poesia, estados de consciência anormais, idealidade vazia, desconcretização, sentido de mistério, gerados nas forças mágicas da linguagem e da fantasia absoluta, aproximados às abstrações da matemática e às curvas melódicas da música (FRIEDRICH, p. 58)

Quanto à contraparte musical dos poemas, será utilizada a *Semiótica da Canção* (2007), de Luiz Tatit. Esta obra estabelece uma sistemática de análise: à maneira de Barros, ela realiza uma análise levantando elementos pontuais do texto musical e seus sentidos superficiais e profundos, relacionando-os diretamente aos conteúdos expressos na letra da canção (principalmente conteúdos passionais, analisados a partir da *Semiótica das Paixões*). Isto se dá porque Tatit parte dos estudos de Saussure e Hjelmslev sobre a sílaba e o som; disso, ele envereda pelo canto enquanto manifestação sonora de uma palavra, que, diferentemente da fala, dispõe de outros recursos para estabelecer a significação.

Vemos, com isso, que a ênfase dada por Tatit é no canto e nas linhas vocais: a análise que ele faz dos outros instrumentos presentes na canção é meramente complementar, considerando-os vazios de conteúdo (pois não contam com o elemento lingüístico) em si mesmos. Portanto, a análise musical que será feita aqui pautar-se-á nas linhas vocais compostas para sustentar as palavras de Baudelaire e, quando oportuno, nos efeitos do acompanhamento instrumental – que não são, de maneira alguma, pobres ou limitados: em verdade, ao acelerar ou desacelerar, alterar a tonalidade ou qualidade de um acorde, executar um ornamento ou manter o fraseado basal, o acompanhamento instrumental pode causar grande efeito de sentido. É necessário dizer, aqui, que Tatit fala, em sua obra, da canção popular brasileira, e a música que abordaremos aqui é erudita e francesa. Mas considera-se apropriada e mesmo proveitosa a utilização dessa obra, pois ela lida, independentemente de gênero musical, nacionalidade ou idioma, com música feita para voz e instrumento, e dá especial importância ao canto enquanto veículo das palavras e do conteúdo do texto: ora, como o objeto de análise em questão são poemas que foram musicados, e o sentido do texto escrito será comparado com o texto musical, matizado de inflexões exteriores à palavra tal qual foi escrita – ou

seja, analisar o tratamento dado ao texto de Baudelaire e como os elementos musicais operam mudanças ou reforços no sentido desse texto -, acredita-se que esta escolha é acertada.

A proposta de Tatit, em si, não constitui propriamente um método: como o autor nota no primeiro capítulo do livro, sua obra não se dedica a elaborar um método de análise musical, pois estes há, segundo ele, em demasia; sua intenção é valer-se de aspectos deles para comprovar os valores profundos dos elementos analisados na superfície do texto musical, que ressoam, inexoravelmente, nas profundezas das estruturas subjacentes. Mas os procedimentos empregados na análise da canção *Sina*, que ocupa o quinto capítulo do livro, nortearão a análise semiótica musical neste trabalho. Greimasiano por excelência, Tatit retoma teóricos abrangendo todo o arcabouço semiótico, de Saussure e Hjelmslev (e seus conceitos sobre a sílaba, extensão e junção) a Zilberberg, mais moderno representante de peso dessa área, havendo espaço também para incursões fundamentais por estudiosos de outras áreas, como o poeta-epistemólogo Paul Valéry. Nosso autor baseia-se, aliás, numerosas vezes em conceitos da *Semântica Estrutural* (1966) e da *Semiótica das Paixões* – esta última, material que orienta toda uma análise de componentes passionais de letras de quatro canções no capítulo “Geração” – para originar suas visões e hipóteses.

Os elementos de análise semiótica musical instituídos na *Semiótica da Canção* abrangem, resumidamente, tanto na linha vocal quanto no acompanhamento, aspectos de concentração, melodização, extensão e emissão/remissão (exemplificados nas tabelas das páginas 77, 98, 128 e 180, respectivamente). Os aspectos relativos à concentração melódica de uma canção dizem respeito à relação de identidade ou desigualdade entre os elementos paradigmáticos de um sintagma musical. Ou seja, eles tendem a se repetir e se assemelhar, ou a se diferenciar entre si. O conceito de concentração já pressupõe, de início, a existência de um sujeito cindido, nos níveis profundos, que apreende o mundo como descontínuo, devido à percepção de sua disjunção com um valor, e que busca restabelecer os elos objetivos que se dispersaram. A repetição, por identidade ou semelhança, de temas paradigmáticos num percurso sintagmático representa a conjunção entre sujeito e valor; a diferença entre temas, por sua vez, mostra disjunção e afastamento entre sujeito e valor. Naturalmente, um sintagma

musical apresentará, como é comum, seções que repetem um tema principal e seções que desenvolvem esse tema e se aventuram por outras searas musicais, representando uma tradicional narrativa antropomórfica onde um sujeito tem seu relacionamento com um objeto conturbado pelas vicissitudes da vida, e ora conquista-o, ora o perde. “Involução” é o processo que tende a aproximar o sujeito de seu objeto (e, portanto, repetir temas), e “evolução”, o que os separa e instaura temas discordantes no sintagma. Esses processos – como todos os outros que serão analisados – podem se apresentar tanto de maneira intensa (paradigmaticamente) quanto de maneira extensa (sintagmaticamente), desta maneira:

<u>Concentração</u>	Forma intensa	Forma extensa
Involução	tematização	refrão
Evolução	desdobramento	segunda parte

Quadro 1 – Concentração
Fonte: Tatit (2007), p. 77

A tematização atua pela repetição de pequenos grupos de notas e motivos musicais em um segmento da canção; o desdobramento, ao contrário, tende a instaurar a diferença e espalhar-se verticalmente pela partitura. Extensamente, o refrão responde pela repetição de uma unidade maior (que pode comportar, em seu bojo, segmentos de tematização e de desdobramento), ao passo que a segunda parte (termo típico da canção popular brasileira pré-Bossa Nova) corresponde a uma unidade maior que se diferencia das outras.

O aspecto da melodização diz respeito à duração das notas e do percurso sintagmático: Tatit considera que há duas forças, aceleração e desaceleração, que tendem a encurtar e alongar, respectivamente, o percurso sintagmático. A aceleração age intensamente através da redução de duração de uma nota (ataque-acentuação) e extensamente através da concentração, estudada acima (capacidade de repetir compactamente temas e segmentos que tendem a uma unidade). Quanto à desaceleração, ela se manifesta intensamente pela tonalização (valorização dos tons de um segmento, por meio do alongamento da duração de suas notas) e

extensamente pela extensão (também chamada passionalização, por valorizar, sintagmaticamente, as desigualdades que evidenciam uma disjunção sub-objetal caracterizando um percurso narrativo governado por paixões). Segue quadro para referência:

Melodização	Forma intensa	Forma extensa
Aceleração	ataque-acentuação	concentração
Desaceleração	tonalização	extensão (passionalização)

Quadro 2 – Melodização
Fonte: Tatit (2007), p. 98

O que chamar-se-á aqui extensão, para tratar do próximo elemento de análise, não se refere propriamente à extensão citada no quadro acima (que, por isso, é chamada preferencialmente de passionalização). Refere-se às variações de altura ascendentes e descendentes entre notas, variações estas que, como vimos, são valorizadas em um contexto de desaceleração. Este processo pode ser feito através de movimento conjunto ou disjunto. O movimento conjunto se expressa intensamente pelos graus imediatos (ou seja, as notas ascendem ou descendem na partitura gradativamente, geralmente em intervalos que não excedem três tons) e extensamente pela gradação (ascendência ou descendência gradativas de um trecho mais amplo da canção). O movimento disjunto se caracteriza intensamente pelo salto intervalar (alargamento do intervalo entre notas, fazendo soar apenas dois pólos de altura, geralmente exemplificado com o radicalismo de um intervalo de sete tons) e extensamente pela transposição (contraste de altura entre trechos amplos da canção; um exemplo comum são as canções que têm sua primeira parte no registro grave e a segunda no agudo). É necessário notar que os movimentos de notas devem ser encarados como um percurso buscando alturas: esse percurso pode ser gradativo, harmônico, de etapa em etapa, ou abrupto.

<u>Extensão</u>	Forma intensa	Forma extensa
Movimento conjunto	graus imediatos	gradação
Movimento disjunto	salto intervalar	transposição

Quadro 3 – Extensão
Fonte: Tatit (2007), p. 128

O último elemento de análise musical será chamado, na falta de termo melhor, emissão/remissão: ele se baseia em um nível missivo que trata dos programas e anti-programas de uma narrativa, que se alternam através de uma <parada> que interrompe o programa e o fluxo fórico, instaurando o anti-programa, e uma <parada na parada> que restaura o programa. A <parada> é engendrada pelo remissivo, contensor; a <parada da parada>, pelo emissivo, que distende as ligações sub-objetais. Este nível missivo e suas duas partes relacionam-se com os termos levantados acima e divide-os desta maneira:

	<u>Expansão</u>	
	velocidade, horizontalidade	duração, verticalidade
Emissão intensa	tematização	graus imediatos
Emissão extensa	refrão	gradação
Remissão intensa	desdobramento	salto intervalar
Remissão extensa	segunda parte	transposição

Quadro 4 – Expansão
Fonte: Tatit (2007), p. 180

Como pode ser observado na tabela, os aspectos de velocidade e horizontalidade, na primeira coluna (relativos à concentração da canção), e duração e verticalidade, na segunda coluna (relativos à extensão da canção) são categorizados quanto a seus caracteres emissivos e remissivos. Assim, os processos de evolução (desdobramento e segunda parte, primeira coluna) e movimento disjunto (salto intervalar e transposição, segunda coluna) correspondem, no nível missivo, à remissão e ao anti-programa, enquanto os processos de involução (tematização e refrão, primeira coluna) e movimento conjunto (graus imediatos e gradação, segunda coluna) correspondem à emissão e ao programa.

Uma última observação sobre a *Semiótica da Canção*: o último capítulo, Composição, trata de elementos interessantíssimos para o presente trabalho, pois que não apenas se baseia largamente em pressupostos do poeta Paul Valéry como apresenta diversas considerações aplicáveis à poesia. Questões de música e ruído (sendo este a dissonância antagonista num rito musical, simulacro de oposição sociopolítica, e aquela, a domesticação do ruído, coesão e harmonia social) nos remetem diretamente à poética baudelairiana, repleta de dissonâncias que refletem mudanças sociais e insurgência; conceitos de canto e fala (esta, acelerada, utilitária, focada no conteúdo, equivalente ao ruído na canção; aquele, desacelerador, conservador da forma, liberto do conteúdo) vêm chamar atenção tanto para os conteúdos dissonantes quanto para o zelo pela forma observados no poeta parisiense.

2. ANÁLISE DAS CANÇÕES

2.1 LE BALCON

Le Balcon

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
 Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!
 Tu te rappelleras la beauté des caresses,
 La douceur du foyer et le charme des soirs,
 Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,
 Et les soirs au balcon, voilés de vapeurs roses
 Que ton sein m'était doux! que ton coeur m'était bon!
 Nous avons dit souvent d'impérissables choses
 Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!
 Que l'espace est profond! que le coeur est puissant!
 En me penchant vers toi, reine des adorées,
 Je croyais respirer le parfum de ton sang.
 Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
 Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
 Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!
 Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.
 La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
 Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
 Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses
 Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton coeur si doux?
 Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
 Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
 Comme montent au ciel les soleils rajeunis
 Après s'être lavés au fond des mers profondes?
 — Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!

A Varanda

*Mãe das recordações, amante das amantes,
Tu, todo o meu prazer! Tu, todo o meu dever!
Hás de lembrar-te das carícias incessantes,
Da doçura do lar à luz do entardecer,
Mãe das recordações, amante das amantes!*

*As tardes à lareira, ao calor do carvão,
E as tardes à varanda, entre róseos matizes.
Quão doce era o seu seio e meigo o coração!
Dissemo-nos os dois as coisas mais felizes,
Nas tardes à lareira, ao calor do carvão!*

*Quão soberbo era o sol nessas tardes douradas!
Que profundo era o espaço e como a alma era langue!
Curvado sobre ti, rainha das amadas,
Eu julgava aspirar o aroma de teu sangue.
Quão soberbo era o sol nessas tardes douradas!*

*A noite se adensava igual a uma clausura,
E no escuro os meus olhos viam-te as pupilas;
Teu hálito eu sorvia, ó veneno, ó doçura!
E dormiam teus pés em minhas mãos tranquilas.
A noite se adensava igual a uma clausura.*

*Sei a arte de evocar as horas mais ditosas,
E revivo o passado imerso em teu regaço.
Para que procurar belezas voluptuosas
Se as encontro em teu corpo e em teu cálido abraço?
Sei a arte de evocar as horas mais ditosas.*

*Juras de amor, perfumes, beijos infinitos,
De um fundo abismo onde não chegam nossas sondas
Voltareis, como o sol retorna aos céus benditos
Depois de mergulhar nas mais profundas ondas?
- Juras de amor, perfumes, beijos infinitos!¹*

¹ Tradução de Ivan Junqueira

2.1.1 Análise Literária

No poema que abre os *Cinq Poèmes de Baudelaire* encontra-se, no nível das estruturas fundamentais, uma oposição entre Presença e Ausência; oposição esta em função da figura feminina evocada intermitentemente ao longo do poema: nas quatro primeiras estrofes o sujeito eu-lírico expressa a presença da “*Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses*” através de lembranças, ao passo que nas duas últimas é sua ausência que é percebida na realidade imediata do sujeito. Valores positivos são atribuídos à presença da figura feminina, de modo que o pólo Presença é eufórico, e a Ausência, disfórica. O percurso efetuado pelo sujeito entre esses dois pólos é, pois: Presença – Não-presença – Ausência; da euforia à disforia.

A Presença da figura feminina se manifesta, na primeira estrofe, através da sua evocação com vocativos (“*Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses*” e “*toi, tous mes plaisirs*”, “*tous mes devoirs*”) e uma declaração (“*tu te rappelleras...*”), e nas três estrofes seguintes, com lembranças de variados momentos de conjunção entre ela e o sujeito (“*Nous avons dit souvent...*”, “*En me penchant vers toi...*”, “*je buvais ton souffle...*”). A Não-presença se atesta na quinta estrofe, com o verso “*Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses*”, onde o sujeito sai de suas lembranças, volta ao presente e toma consciência de que tudo que faz é uma atividade mental em busca de valores eufóricos (a presença da figura feminina) no passado. Não mais imerso em reminiscências, ele prossegue: “*Et revis mon passé blotti dans tes genoux*”. Esta afirmação, ainda que constituindo uma lembrança de momentos passados, é regida pela disjunção que segrega passado eufórico e presente disfórico. Contudo, o sujeito permanece em conjunção à distância com os valores eufóricos, pois nos versos seguintes da mesma estrofe permanece evocando continuamente a figura feminina (“*tes beautés langoureuses*”, “*ton cher corps*”). É na última estrofe apenas que o sujeito se estabelece na disforia da Ausência, onde refere-se a todas as lembranças enumeradas (“*Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis*”) e questiona-se se elas tornarão a se repetir no futuro com o retorno da figura feminina (“*Renaîtront-ils...*”), finalizando com uma súplica final que cristaliza a vontade de conjunção eufórica e o caráter disfórico do presente.

No nível das estruturas narrativas, observa-se que o sentido se organiza em torno de um sujeito que, em algum ponto de sua vida passada, esteve em conjunção com uma figura feminina amada e praticou uma série de atos com ela (“*caresses*”,

“*Nous avons dit souvent...*”, “*En me penchant vers toi...*”, “*tes pieds s’endormaient dans mes mains fraternelles*”). Esta conjunção foi rompida em algum momento, e no presente o sujeito se encontra em disjunção imediata com essa figura feminina, e buscando em suas lembranças alento para sua realidade disfórica. Com relação à modalização do ser, torna-se necessário, primeiramente, observar a natureza da figura feminina invocada no poema – e, portanto, adentrar o nível das estruturas discursivas do poema -, antes de abordar as modalidades de *querer, dever, poder e saber*.

Essa figura é fundamentalmente ambígua e esboçada em linhas tênues: “*Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses*” refere-se, em dois períodos coordenados, tanto à figura materna quanto à figura da amante, de modo que não é possível saber se o sujeito se refere a ambas simultaneamente ou a uma figura só que funde categorias de ambas. O verso seguinte, “*Ô toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!*”, mantém essa ambigüidade, pois, conquanto utilize a 2ª pessoa do singular *toi* ao invés do plural *vous*, vale-se de dois períodos coordenados, criando uma simetria com o verso precedente. Destarte, os dois *toi* poderiam tanto se referir ao mesmo objeto, sublinhando dois atributos contraditórios seus, quanto, por simetria, à *mère* e à *maîtresse* separadamente, atribuindo-lhes ou o prazer ou o dever. Essa ambigüidade se estende pelas estrofes seguintes sem ser resolvida: figuras como *sein, coeur* e *corps* podem se inserir no domínio materno (o seio aleitador, o amor materno, o corpo gerador) e no domínio da luxúria (o seio erótico, o amor da amante, o corpo voluptuoso). Portanto, acumulam-se ao menos quatro leituras diferentes da figura feminina em *Le Balcon*: a mãe-dever X a amante-prazer; a mãe-prazer X a amante-dever; a mãe-amante que reúne dever e prazer; a figura feminina não-especificada que reúne categorias de mãe e de amante. Tal ambigüidade, acrescida à ambigüidade temporal (tempo interior que desencadeia lembranças) e espacial (o *balcon* é o espaço ambíguo por excelência, situado entre o *intérieur* de Benjamin e o exterior) do poema, concretiza a dissonância que Friedrich postula para a lírica baudelairiana e a lírica moderna em geral.

Assim, retornando à modalização do ser, nota-se forte presença do *dever* e do *querer* no poema, relativos à relação do sujeito com as categorias maternas e luxuriantes, contrapostos por um inexorável *não-poder* próprio da disjunção entre sujeito e objeto e um *não-saber* se existe possibilidade de conjunção futura

(expresso na pergunta “*Ces serments [...] renaitront-ils [...]?*”). Dessa forma, o sujeito *quer* retomar a conjunção eufórica e prazerosa com a figura feminina, e *deve* mesmo retomá-la em virtude dos *devoirs* de mãe e de amante mencionados, que o atam a essa figura; contudo, ele *não pode* retomá-la, visto que encontra-se em disjunção imediata com seu objeto, perdido no tempo e no espaço, e *não sabe* se voltará a encontrá-lo no futuro, restando-lhe apenas o grito invocatório “*Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!*” que epitomiza a angústia da disjunção disfórica e a necessidade de conjunção com as lembranças, último simulacro de euforia ao seu alcance. Nota-se, então, que a conjunção eufórica que caracterizou o sujeito nas quatro primeiras estrofes do poema nada mais é que uma conjunção à distância: estando seu objeto irremediavelmente afastado, o sujeito conjunciona-se com lembranças queridas que evocam a presença da figura feminina; criam um simulacro que proporciona um conforto frágil, efêmero, pronto a desvanecer-se ao mínimo contato com a realidade disfórica imediata. Esse alento na abstração, essa fuga para a intelectualidade, ressaltamos, é um elemento baudelairiano bastante destacado por Friedrich quando este disserta sobre a sobrepujança da fantasia e das construções mentais sobre a realidade e a natureza na lírica de Baudelaire. Temos assim, em *Le Balcon*, um exemplo genuíno da imaginação que transcende - e transforma, da disjunção imediata à conjunção à distância, da disforia à euforia – a realidade.

As paixões presentes no poema são numerosas: a *devoção* filial, a *luxúria*, a *angústia*, a *frustração*. *Devoção* e *luxúria*, presentes em toda descrição da figura feminina e de elementos correlatos a ela, entrelaçam-se de maneira perturbadora: se há momentos em que o sujeito fala devotamente de “*devoirs*”, “*reine des adorées*”, “*blotti dans tes genoux*”, “*serments*”, intercalam-se com estas expressões de atitude dedicada e admirada outras de cunho libidinoso, como “*plaisir*”, “*caresses*”, “*sein*”, “*cher corps*”. Logo, em sua atividade rememorativa ele é acometido alternadamente por *devoção* e por *luxúria*, como se ambas as paixões estivessem intimamente relacionadas e não fossem, como em geral são vistas, contraditórias. Mas a lírica baudelairiana apresenta como pressuposto essa tensão entre carne e espírito (ou, para citar Friedrich, entre satanismo e idealismo); logo, não seria de estranhar que *devoção* e *luxúria* andem juntas no poema, já que Baudelaire considerava tanto o pólo satânico, carnal, quanto o pólo ideal e devoto como capazes de elevar o espírito do homem; a perspectiva de uma mãe-amante

incestuosa, então, que reúne ambos os pólos, constituiria uma espécie de alta sacerdotisa da idealidade baudelairiana, detentora da mais completa forma de elevação.

Quanto à *frustração*, paixão complexa, ela se manifesta principalmente na quinta estrofe, onde o sujeito sai de seu transe rememorativo e apercebe-se de sua realidade disfórica; o retorno ao presente solitário é marcado pelo reconhecimento da Ausência, da disjunção e do fim dos momentos inflamados pela *devoção* e pela *luxúria* que ficaram no passado. Gera-se, assim, a *angústia*, expressa, como dissemos acima, principalmente no lamento do último verso, mas também na questão colocada na última estrofe: é o sujeito angustiado que, ciente de sua disforia e disjunção, pergunta-se se um dia voltará a experimentar o prazer de que foi privado. Podemos dizer, logicamente, que *frustração* e *angústia* acompanham epistemologicamente o sujeito desde o início do poema, visto que a enunciação do texto pressupõe a perda, a disforia e as paixões supracitadas decorrentes, e, desta maneira, o sujeito epistemológico já principia o poema sob a influência dessas paixões; contudo, as considerações acima tratam do sujeito narrativo e da manifestação textual das paixões, e não da epistemologia das paixões.

Relativamente à tematização em *Le Balcon*, encontram-se vários temas disseminando os valores assumidos pelo sujeito da narrativa: “passado”, “companhia”, “noite” e “esperança”. O tema “passado” aparece em todas as estrofes, com as lembranças de momentos queridos; a “companhia”, da mesma forma, é reiterada continuamente nas lembranças. “Noite” é um traço semântico recorrente associado às lembranças, e “esperança” surge principalmente na última estrofe, com os anseios de euforia e conjunção. As figuras que recobrem esses temas pertencem às isotopias de memória (“souvenirs”, “rappelleras”, “était”, “Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon”, “évoquer”, “minutes heureuses”, “chercher”, “passe”), mãe (“mère”, “foyer”, “fraternelles”, “genoux”), amante (“maîtresse”, “beautés langoureuses”, “cher corps”), noite (“soirs”, “charbon”, “soirées”, “nuit”, “noir”) e manhã (“soleils”, “lavés”, “rajeunis”). É necessário notar que muitas figuras do texto atuam como conectores de isotopia, ou seja, encaixam-se semanticamente em mais de uma isotopia. A maior parte delas diz respeito ao tema da “companhia”, e relacionam-se tanto com a isotopia de mãe quanto com a de amante (por exemplo, “plaisirs”, “devoirs”, “caresses”, “sein”, “coeur”, “reine des adorées”, “pieds”, “coeur si

doux”, “serments”, “parfums”, “baisers infinis”). A existência de tão abundante quantidade de conectores de isotopia explicita as intersecções entre as duas isotopias figurativas citadas, e instaura, por fim, a ambigüidade que envolve a figura feminina do poema.

Como tratamos de poesia, é indispensável analisar, enfim, o semissimbolismo em *Le Balcon*. Aqui, a Semiótica tangencia Friedrich, que investigou os aspectos formais e as curvas melódicas em Baudelaire, e Candido, que postulou a capacidade produtora de sentido da sonoridade na poesia. As categorias de expressão empregadas pelo poeta parisiense aqui nos são de grande interesse: há uma pujança de consoantes contínuas (m, n, l, r, s, z, f, v, j, ch), mais especificamente em número de 232, que proporcionam continuidade e suavidade sonora, em contraste com menor quantidade (135) de consoantes momentâneas (t, c, p, d, g, b), que criam descontinuidade, ruído, discordância e impacto, para utilizar a nomenclatura de Candido (1996). Se considerarmos, ainda, que as consoantes momentâneas se dividem em dois grupos, as surdas (t, c, p), em número de 80 no poema, e as sonoras (d, g, b), contando 55 no texto, sendo as primeiras as que produzem mais efeito sonoro efetivamente, conclui-se que, num *corpus* de 367 consoantes, apenas 80 portam traços de descontinuidade.

Isso implica, em termos de sentido, em primeiro lugar uma sonoridade menos estridente e ruidosa, privilegiando, ao contrário, a harmonia e a fluidez; considerando-se o conteúdo do poema, onde um sujeito disfórico busca lembranças eufóricas, obtém-se o efeito de calma melancolia, aliviando tensões e desesperos relacionados à disforia e trazendo calma e aceitação. Em segundo lugar, os traços consonantais de continuidade acima referidos reforçam os traços de continuidade do conteúdo. Ou seja, se há um sujeito presa de disjunção imediata e conjunção à distância, o plano da expressão vem valorizar a conjunção à distância e amenizar a disforia disjuntiva imediata, o que, retornando a Friedrich, reafirma o poder da intelectualidade sobre a natureza e estabelece o triunfo da fantasia imaginativa, capaz de transcender a disforia natural e estabelecer uma segunda realidade, eufórica.

2.1.2 Análise Musical

A canção *Le Balcon*, que abre os *Cinq Poèmes de Baudelaire*, não possui um refrão, como os que se pode observar na música popular - a exemplo das canções analisadas por Tatit (2007). Isso pode se dever ao fato de ser uma canção baseada em um poema que, mesmo contando com a repetição do primeiro e último versos de cada estrofe, não tem refrão - fato comum na poesia baudelairiana, mas com exceções, como o poema *Le Jet d'Eau*, incluso na presente obra. De outro lado, a música erudita em geral parece evitar a fórmula repetitiva típica da música popular e primar por estruturas musicais esmeradas e diversificadas. É bem verdade que o *leitmotiv* de Wagner conquistou o direito à repetição na música erudita; contudo, essa repetição costuma se limitar a um punhado de temas associados a figuras específicas da narrativa musical, aparecendo de diversas maneiras e em diversos contextos harmônicos, sem constituir propriamente um bloco definido recorrente no sintagma musical.

De qualquer modo, não há em *Le Balcon* a tendência concêntrica involutiva proporcionada pelo refrão, o que permite constatar que na canção tem primazia, na forma extensa, o que Tatit chama segunda parte – que, aqui, achamos mais pertinente chamar *desenvolvimento*. Essa preeminência dos valores remissivos na extensão reflete escolhas que vêm ao encontro dos aspectos analisados no poema: privilegiar, no sintagma musical, os temas e células diferentes, a exploração de caminhos melódicos variados, significa privilegiar a disjunção, os percalços, a busca pelo objeto que esses elementos representam, ao contrário da concentração, da conjunção e do repouso simbolizadas no refrão. Ora, o poema em questão trata precisamente da disjunção e da busca pelo objeto-valor: o simulacro de conjunção à distância providenciado pelas lembranças do sujeito do poema configura justamente a procura forçosa por um objeto-valor ausente. A dissonância da poética baudelairiana se reflete em uma estrutura musical baseada na busca, no esforço, na disforia; ou seja, é uma estrutura fundada não em uma idealização harmônica, mas na inquietude, no doloroso. Há, portanto, no sintagma musical uma tendência disforizante que se alinha com a estrutura do poema, que vai da euforia à disforia, e com a disforia em que se encontra o sujeito narrativo do poema, em disjunção com o objeto-valor. Esta é, entretanto, e mui naturalmente, apenas uma tendência: há

momentos intensos e extensos na canção em que predomina o fazer emissivo, como se pode observar nas três primeiras estrofes, que repetem continuamente o mesmo tema. Contudo, esses momentos não regem o sintagma musical inteiro: podemos concebê-lo, inclusive, como um longo desdobramento sem rumo definido, já que os valores emissivos das estrofes iniciais não retornam no restante da canção.

Para além da falta de uma periodicidade absoluta na canção, o que instaura uma direcionalidade e impede o retorno à fusão e a conjunção plena entre sujeito e objeto-valor, há uma variedade de motivos e células musicais semelhantes em *Le Balcon* que instauram o fazer emissivo.



Figura 1

As seis primeiras notas da canção (*"Mère des souvenirs"*, fig. 1 acima), um intervalo descendente de uma oitava seguido de uma curta subida, repetir-se-ão em diversas alturas da tessitura vocal durante as três primeiras estrofes: reiteradas seis vezes apenas na primeira estrofe (figs. 2 e 3), incluindo duas em que elas se duplicam em tons diferentes para completar os versos de abertura e encerramento da estrofe (*"Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!"*, fig. 4), na segunda elas aparecem com contornos levemente diferentes, mas emulando a disposição do primeiro verso da estrofe anterior (fig. 5).



Figura 2



Figura 3



Figura 4

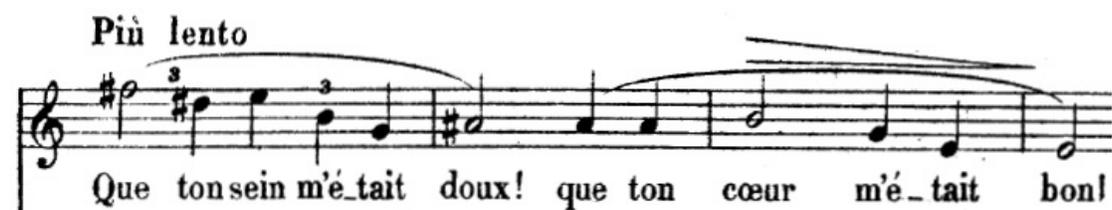


Figura 5

Na terceira estrofe esse tema aparece no primeiro (fig. 6) e último versos cantados, espelhando quase perfeitamente o primeiro e último versos da primeira estrofe.



Figura 6

É bem verdade que em “Ô toi, tous mes plaisirs” e “la beauté des cares-“ o intervalo descendente compreendido pelas notas equivale a pouco menos de uma

oitava, e que em “*Que ton sein m’était doux! Que ton coeur m’était bon!*” e “*Que les soleils sont beaux par les chaudes soirées!*” as notas intermediárias variam em número e intervalos, mas o desenho das notas desse tema – a curva melódica, digamos – é o mesmo. Seja seguindo o desenho das seis notas de “*Mère des souvenirs*”, seja seguindo o desenho dobrado de “*Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!*”, esse tema aparece recorrentemente nas três estrofes citadas, configurando o programa melódico da canção, portador dos valores emissivos. Apropriadamente, esses valores são veiculados em três estrofes do poema que exaltam o objeto-valor e estabelecem com ele a conjunção à distância, por meio de lembranças.

A passagem da terceira para a quarta estrofe (fig. 7) traz um acompanhamento de piano desacelerado a um só tempo suave e tenso, sob a indicação “*sempre PP [pianissimo] e calmato*”, que se estende por 27 segundos, mais tempo que qualquer outra transição entre estrofes até esse momento na canção, e caracterizado por um motivo que vai e vem entre Ré # e Mi – intervalo de semitom, carregado de tensão. Essa transição atua como ruptura entre a primeira metade da canção, portadora dos valores emissivos, e a segunda metade, dominada pelos remissivos; é o anúncio das adversidades e da disforia, a <parada>.



Figura 7

O canto entra então com um motivo de 7 notas iniciais fixas no Dó grave, que erguem-se brevemente até um Mi e depois retornam a um Ré (fig. 8).



Figura 8

Essa insistência na nota mais grave da tessitura vocal da canção corresponde à tonalização: valoriza-se a duração de uma nota para chamar atenção a uma parte da trajetória do sujeito, para deixar as etapas do percurso durarem e, assim, valorizar a busca pelo objeto-valor – não à toa cada nota desse motivo está marcada com o sinal de *tenuto*, que indica alongamento da nota. Some-se a isso que a nota em questão se situa no extremo grave e, assim como as notas mais agudas, exige esforço para ser emitida; expressa, aliás, a tensão e expectativa de retornar à região mais confortável da tessitura. Finalmente, o fato de tratar-se de uma nota grave a iniciar o segmento remissivo da canção estabelece o tom sombrio e soturno da disforia baudelairiana, ao contrário do arroubo apaixonado veiculado nas notas agudas. Note-se que esse recurso a repetidas notas graves já havia sido utilizado em dois momentos na segunda estrofe: no início (fig. 9), localizado em um Ré (mais agudo), teve sua tensão imediatamente resolvida por uma agudização da melodia, que ascende em graus imediatos até um Lá # intermediário.



Figura 9

Ao fim da segunda estrofe (fig. 10), porém, o Ré grave se repete ao longo de doze sílabas (“*Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon*”), duração ainda maior que a do tema introdutório da quarta estrofe.



Figura 10

A tensão dessa longa estadia na região grave, porém, é logo em seguida anulada pelo retorno do programa melódico na terceira estrofe (fig. 6, mais acima), de modo que esse motivo grave configura um exemplo do anti-programa melódico que instaura tensão e dissonância no seio dos valores emissivos. Não que nosso tema em Dó não se dissolva em uma posterior agudização; isso acontece, bem entendido, apesar do tom vocal nessa estrofe não chegar aos agudos observados anteriormente, e transitar preferencialmente na região médio-grave. Mas é o fato de o programa melódico, figurativizado no tema de “*Mère des souvenirs*”, não retornar após a célula grave da quarta estrofe, juntamente com o som obstinadamente grave e monocórdico estabelecido após uma longa pausa tensa, que a transforma em verdadeiro arauto do anti-programa, inaugurando o território remissivo do que podemos chamar a segunda parte da canção.

A quarta estrofe, pois, introduz os domínios do anti-programa, mas não deixa de conter resquícios emissivos: como mencionado acima, a célula inicial da quarta estrofe retoma motivos da segunda estrofe; a quinta estrofe apresenta duas curvas descendentes (figs. 11 e 12) semelhantes à descida em Ré de uma oitava de “*le noir devinaient*” na estrofe anterior (fig. 13).



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Há, portanto, uma tendência à concentração que se opõe ao desdobramento e se manifesta intensamente convertendo motivos remissivos em emissivos; isso não é de todo indesejável ou inoportuno, uma vez que o simulacro de conjunção eufórica contido nos valores emissivos acompanha o sujeito narrativo do poema até a última estrofe: na quarta estrofe ele ainda está imerso em lembranças eufóricas, mas dá sinais de iniciar o retorno à realidade disfórica através dos valores remissivos; na quinta estrofe ele desperta de suas reminiscências com o reconhecimento de sua atividade mental (*“Je sais l’art d’évoquer les minutes heureuses”*), mas permanece vislumbrando neugas de conjunção à distância à medida que, nos versos seguintes, tece considerações a respeito de suas lembranças; na última estrofe, os valores *“serments”*, *“parfums”* e *“baisers infinis”* aparecem apenas no primeiro e último versos, de modo que os valores emissivos aparecem ainda mais tenuemente, agindo na instância da estrofe: o tema que inicia e encerra a estrofe, duas curvas ascendentes similares e um contorno repetido no interior da última estrofe se encarregam de estabelecer o tímido fazer emissivo no final da canção. Ressaltemos, também, que em *Le Balcon* cada estrofe se configura como uma espécie de microcosmo musical individual e independente, com um núcleo emissivo de repetição de temas próprios a cada uma, gerando, assim, coesão e coerência internas que fixam um conteúdo e sentido próprios a cada uma das seis partes da canção.

A estrofe final, destacada musicalmente da unidade das estrofes anteriores por não repetir nenhum tema melódico delas, encerra a canção com um motivo remissivo extenso e outro emissivo intenso: se, por um lado, ela não retoma o programa melódico e nem os valores remissivos convertidos em emissivos das estrofes anteriores, por outro ela se conclui com a repetição de um motivo interno seu: as exatas seis notas de “*ces baisers infinis*”, de seu primeiro verso (fig. 14).

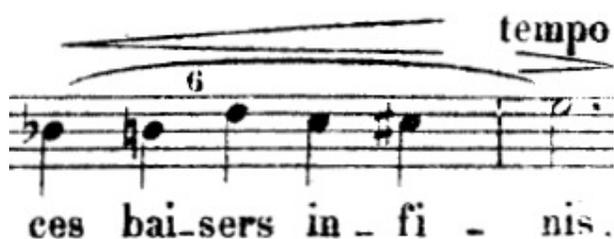


Figura 14

Essa retomada de uma célula anterior instaura um pequeno nicho emissivo e um simulacro de conjunção eufórica nas trevas remissivas disfóricas da estrofe final: o território musical absolutamente desconhecido e sem nada de familiar, signo da busca tenaz pelo objeto-valor, vê-se subitamente iluminado por um motivo conhecido após uma lenta e penosa escalada cromática repleta de tensão. Ora, mesmo que o contorno de “*-tront-ils d’un gouffre inter-*” (fig. 15) repita-se em um tom mais agudo em “*s’être lavés au*” (fig 16), essa passagem encontra-se ilhada entre fortes figuras remissivas, notadamente as duas notas extremamente agudas de “*-jeunis*” (fig. 17) e “*-fon*” (fig. 18) (Lá e Sol#) sustentadas longamente e com força, que enfatizam o salto intervalar disjunto.

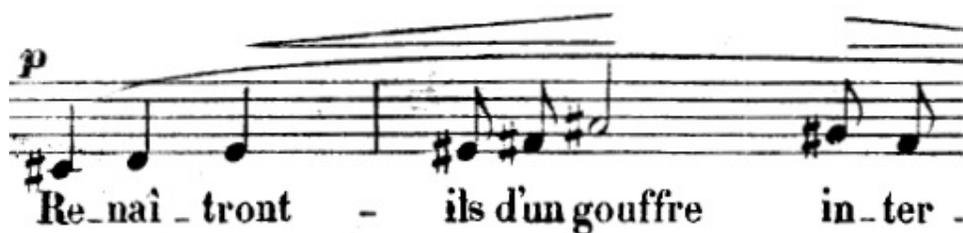




Figura 16



Figura 17



Figura 18

O último verso, contudo, surge com um motivo cromático ascendente (fig. 19) que, se superficialmente causa tensão potencializada por sua desaceleração, paradoxalmente constitui um movimento conjunto, por graus imediatos, que veicula valores emissivos.



Figura 19

Esses valores, ocultos nas profundezas, afloram com a repetição do tema inicial da estrofe e resolvem a tensão superficial. Simultaneamente, parecem

figurativizar a pergunta apresentada na estrofe: o sujeito narrativo retornará à euforia? Considerando os valores remissivos que dominam a metade final da canção, sentir-nos-íamos inclinados a responder que não. Mas a finalização melodiosa e emissiva sobre a exaltação “*Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!*” revela a esperança em uma futura conjunção eufórica. Ou seja, o lamento e a esperança se encontram manifestos musicalmente no encerramento da canção; a delicada relação entre euforia e disforia, conjunção e disjunção, em *Le Balcon* se expressa no embate entre valores emissivos e remissivos, onde estes triunfam momentaneamente, sem, no entanto, aniquilar por completo aqueles.

2.2 HARMONIE DU SOIR

Harmonie du soir

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 ostensor!

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 incorpóreo;*

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 ostensório²*

2.2.1 Análise Literária

O conteúdo do segundo poema de *Cinq Poèmes de Baudelaire* gira em torno da melancólica descrição feita pelo eu-lírico do ambiente que o circunda e, na última estrofe, de suas lembranças do passado. Assim, podemos organizar também *Harmonie du Soir* em termos de uma oposição entre Presença e Ausência no nível das estruturas fundamentais, sendo que, graças à caracterização do passado como “luminoso” e ao tom repleto de melancolia com que o tempo presente e o ambiente em que se encontra o sujeito são descritos, pode-se considerar como eufórica a Presença e como disfórica a Ausência. O percurso efetuado pelo sujeito é da disforia à euforia: Ausência – Não-ausência – Presença.

Nas três primeiras estrofes a Ausência se manifesta na descrição sem categorias positivas feita do ambiente em que se encontra o sujeito no momento presente (“*Voici venir les temps où...*”), onde impera um sentimento de melancolia expresso em termos como “*mélancolique*”, “*triste*” e “*afflige*”. A Não-ausência é deflagrada no segundo verso da quarta estrofe, “*Du passé lumineux recueille tout vestige*”, onde o sujeito recorre às lembranças do passado eufórico para tentar escapar à disforia do presente. A Presença, por fim, se instaura no último verso, “*Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir*”, momento em que o sujeito encontra

² Tradução de Ivan Junqueira.

a lembrança de um “*toi*” misterioso que alivia seu sofrimento e lhe proporciona a euforia.

No nível das estruturas narrativas, constata-se a presença de um sujeito que, no passado, esteve em conjunção com um objeto que lhe proporcionou felicidade. Rompida essa conjunção de maneira e em momento desconhecidos ao leitor, o sujeito encontra-se, no tempo presente do poema, em um espaço aberto não-especificado, e atormentado pelas conseqüências negativas da disjunção. Experimentando os limites da tristeza, da melancolia e do desejo - beirando a neurose - de conjunção, o sujeito se entrega à única maneira de sentir-se na presença do objeto-valor: as lembranças do passado. Dessa maneira, imerso em pensamentos, ele se evade da realidade disfórica imediata, e transporta-se a uma época e lugar de felicidade eufórica.

Faz-se necessário, neste momento, para prosseguir à análise da modalização do ser, abordar primeiramente a natureza do objeto-valor almejado pelo sujeito: ele é essencialmente anônimo e misterioso, visto que não é nem mesmo figurativizado no poema: sem receber um nome ou uma especificação (como, em *Le Balcon*, “*mère*” ou “*amante*”), só podemos inferir sua existência através do pronome possessivo “*ton*”, de modo que torna-se impossível definir seu sexo ou sua relação com o sujeito. Dessarte, pode se tratar tanto de um(a) amante quanto de um(a) amigo(a) ou parente (apesar da hipótese de homossexualidade masculina poder ser descartada, visto a ausência deste tema tanto na poética baudelairiana quanto na biografia do autor). Contudo, a identidade do objeto das lembranças do sujeito é, em realidade, irrelevante, posto que não constitui elemento que contribua de alguma maneira para o sentido deste poema: o que importa nesse “*toi*” não é algum aspecto tangível de seu ser, mas somente a lembrança tênue - e feliz - que o sujeito tem dele. De fato, “*souvenir*” é o único termo relacionado ao objeto-valor mencionado no texto; diferentemente de *Le Balcon*, suas particularidades materiais ou espirituais, as partes de seu corpo e suas ações passadas não constituem fator textual de importância. É o fato de esse “*toi*” ter proporcionado felicidade ao sujeito no passado que justifica sua lembrança; é o fato de ter gerado um “passado luminoso” que leva o sujeito, inclusive, a associar a ele o “*ostensoir*” (ostensório; ornamento ritualístico católico) e toda a carga de devoção relacionada ao campo semântico da religião. Logo, precisamente por causa da irrelevância do objeto-valor enquanto indivíduo

material, e da importância de seu impacto na vida passada do sujeito, não é feita ancoragem dessa figura, de modo que ela permanece indefinida e invisível imageticamente. Assim, apenas os aspectos relevantes desse “*toi*” para o sujeito – a lembrança anônima e o fervor da admiração por ele – são expostos no poema.

Dessa maneira, na modalização do ser pode-se perceber a atuação do *dever* e do *querer*, este no desejo de retomar a conjunção e escapar da realidade disfórica, e aquele no sentimento de devoção inspirado pelo objeto-valor. Contrapõem-se a essas modalizações um saber *não-poder* próprio da atividade rememorativa, consciente da disjunção, e um *não-saber* se existe possibilidade de conjunção futura. Assim, o sujeito *quer* retomar a conjunção eufórica e prazerosa com o objeto-valor, e sabe *dever* mesmo retomá-la em virtude de sua devoção de caráter religioso por ele; contudo, ele *não pode* retomá-la, pois se encontra em disjunção imediata com seu objeto, localizado em um alhures temporal e espacial, e *não sabe* como retomar efetivamente a conjunção, restando-lhe apenas o alento de suas lembranças. A lembrança, como visto no poema anterior, não proporciona conjunção plena e completa, mas a conjunção à distância; logo, há em *Harmonie du Soir*, igualmente, um simulacro de euforia gerado pela atividade mental que - parafraseando Hugo Friedrich - transcende a realidade natural e instaura uma realidade outra, produzindo uma fantasia eufórica. Note-se, ademais, que neste poema ocorre praticamente o processo inverso do apresentado no poema anterior: ao invés de, como em *Le Balcon*, partir da evocação das lembranças para então retornar à realidade disfórica, aqui o sujeito parte da disforia, que ocupa a maior parte do poema, para no último verso obter a euforia da lembrança. Por um lado, essa diferença de abordagem reflete duas maneiras de encarar a fantasia imaginativa: no poema anterior, enfatiza-se o caráter transitório e frágil dos efeitos obtidos pela atividade mental; em *Harmonie du Soir*, a lembrança constitui-se como evasão última da realidade, ressaltando seu aspecto de transcendência da natureza e minimizando sua efemeridade. Por outro lado, ainda, a organização discrepante dos poemas incorrerá em diversidade das paixões presentes. Não havendo o retorno à realidade em *Harmonie*, não há a *frustração* e a *angústia* finais, o que faz com que o programa narrativo do texto seja não de privação, mas de aquisição: a “história”, por assim dizer, contada neste poema é a de um sujeito que, triste e ansiando pelo retorno à conjunção, resolve se lembrar de seu passado para esquecer o presente; o poema anterior, ao contrário, conta a história de um sujeito

que tentou se evadir do presente em suas lembranças, mas em dado momento voltou à realidade disfórica.

Fazem-se presentes no texto, pois, as seguintes paixões: *melancolia*, *tristeza*, *ódio* e *nostalgia*. Apropriadamente, as três primeiras paixões se manifestam nas três primeiras estrofes – a porção disfórica do poema –, e a última, no último verso. Apesar de não se poder contar com a presença expressa do sujeito em nenhum termo do texto que não o “*moi*” do último verso, pode-se identificá-lo e seu estado de espírito a partir da descrição do ambiente por ele feita, repleta de melancolia e tristeza: se, como Greimas e Fontanille (1991) propõem, o sujeito tomado por uma paixão passa a enxergar o mundo através do filtro desse sentimento e, assim, estabelece uma realidade outra, desfigurada, que espelha seu estado de espírito e sua realidade interior, então a caracterização do movimento dos sons e perfumes no ar da noite como “*mélancolique*” e do céu como “*triste*” expõe a melancolia e a tristeza que dominam o sujeito do poema.

No verso “*Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir*” figura o *ódio*, que, se por um lado exerce influência reduzida no comportamento do sujeito, graças a sua passagem meteórica no texto, por outro mostra sua reação particular à disforia: ora, o “*néant vaste et noir*” sendo uma descrição apaixonada da noite que envolve o sujeito (que já deixa entrever o *ódio* ao associar o termo “*néant*”, negativo, a um fenômeno natural) e, logo, da disforia do presente, pode-se traçar a partir desse *ódio* pela disforia materializada na noite o programa narrativo desenvolvido pelo sujeito. Atormentado pela Ausência disjuntiva, o próprio ambiente natural se converte em seu antagonista (ou anti-sujeito), o que o leva a arquitetar sua fuga através da imersão em lembranças. A obtenção da lembrança luminosa que o transporta para a euforia gera a *nostalgia*, paixão que, curiosamente, se alinha com a melancolia em seu caráter ambíguo: ela constitui uma espécie de felicidade que não ignora a infelicidade presente. O passado eufórico só adquire valor se experimentado simultaneamente ao presente disfórico, criando um estado de alma que, na falta de expressão apropriada em língua portuguesa, encontraria um adjetivo correlato no termo inglês “*bittersweet*”. Essa dualidade fundamental do sentimento que representa a idealidade do poema vem ao encontro da estética baudelairiana estipulada por Friedrich: em primeiro lugar, indica a ação da intelectualidade sobre a realidade natural, e a capacidade da mente de transcender a disforia presente na

natureza. Em segundo lugar, é uma paixão que engloba dor e prazer – aliás, faz com que ambas pressuponham-se mutuamente, visto que o alento da lembrança só é possível em meio à dor, e a dor só existe no presente porque o prazer cessou no passado -, o que a eleva ao patamar de sentimento paradoxal, contraditório e dissonante; numa palavra, baudelairiano. Finalmente, o fato desse sentimento que reúne dor e prazer (equiparados aos pólos satanismo e idealismo, de Friedrich) ser o fim e o objetivo do poema exemplifica perfeitamente o salto à idealidade efetuado através do bem ou do mal, reunindo ambos para atingir a elevação.

A tematização em *Harmonie du Soir* formula os valores de Presença e Ausência assumidos pelo sujeito narrativo nos seguintes temas: “passado”, “companhia” e “noite”. O tema “passado”, relacionado aos valores eufóricos, aparece na última estrofe, com as lembranças de momentos queridos com o “*toi*”; a “companhia”, da mesma forma, é sugerida pela lembrança da conjunção com o objeto-valor. “Noite” é um traço semântico recorrente no poema inteiro associado ao tempo presente e, portanto, aos valores disfóricos. As figuras que recobrem esses temas pertencem às isotopias de tempo (“*temps*”, “*passé*”), memória (“*souvenir*”, “*passé*”), escuridão (“*soir*”, “*noir*”), luz (“*lumineux*”, “*luit*”) e religião (“*encensoir*”, “*reposer*”, “*ostensoir*”).

Quanto aos aspectos semissimbólicos do poema, nota-se, novamente, predominância das consoantes contínuas (119) sobre as momentâneas (61). Dentre estas últimas, 14 são sonoras, ou seja, não produzem o ruído perturbador que as remanescentes produzem, de modo que, num *corpus* de 180 consoantes, apenas 47 veiculam valores de descontinuidade e discordância. Dessa forma, o texto adquire uma sonoridade suave, fluida, que confere um tom de serenidade ao conteúdo veiculado. Envelopada por uma enunciação harmoniosa, a disjunção disfórica que engloba a maior parte do poema deixa de ser ponto de atrito com o sujeito narrativo; sujeita-se ao simulacro de euforia erguido no último verso, que passa a reger a percepção que o sujeito tem da realidade. Assim age a nostalgia: sem ignorar a disforia, ela permite que a euforia a atenua, numa atitude de calma aceitação. Com isso, os valores eufóricos adquiridos ao final do programa narrativo são valorizados pela sonoridade, enfatizando o poder da atividade mental na transcendência da realidade imediata – o que nos remete, novamente, a Friedrich, e de maneira tal que percebemos o trabalho formal baudelairiano, fundamentado na musicalidade,

determinando de antemão um aspecto do conteúdo (continuidade da forma determina continuidade do conteúdo) e reforçando uma característica da obra do poeta parisiense (supremacia da mente em relação à realidade).

2.2.2 Análise Musical

Também em *Harmonie du Soir* nota-se de imediato a falta de refrão ou de qualquer núcleo emissivo: mais ainda do que na canção anterior, não há sequer um tema que ultrapasse os limites da estrofe, de modo que, extensamente, há dominância absoluta do desenvolvimento, ou segunda parte. A primeira estrofe apresenta um esboço de tematização nas linhas de “*Chaque fleur s'éva-*” e “*Les sons et les parfums tournent*” (figs. 20 e 21), que apresentam um contorno geral bastante semelhante: salto intervalar ascendente inicial de aproximadamente 4 tons seguido de duas notas descendentes em graus imediatos e um salto descendente de 3 tons.



Figura 20



Figura 21

Esses temas, contudo, se desdobram de duas maneiras diferentes: o primeiro se agudiza até um Fá # (fig. 22), ao passo que o segundo permanece na mesma região (fig. 23).



Figura 22



Figura 23

As linhas ascendentes de “*Voici venir les temps*” (fig. 24) e “*ainsi qu’un encen-*” (fig. 22, acima), compreendendo aproximadamente uma oitava e se efetivando em graus imediatos, também se assemelham em contornos.



Figura 24

Em verdade, fora os versos supracitados, cada verso do poema apresenta uma linha melódica individual e própria, diferente das demais; ao invés de estabelecerem coesão extensa, voltam-se para a coesão intensa, dentro dos limites da frase (ou período). Assim, cada um possui seus movimentos e motivos próprios, que, graças à repetição de versos em que o poema se fundamenta, reiteram-se constantemente ao longo da canção. Como observado na análise do poema, os 2º e 4º versos de cada estrofe transformam-se nos 1º e 3º da estrofe seguinte, de forma que, exceto pelos 1º e 3º da primeira estrofe e os 2º e 4º da quarta, todos os demais se repetem uma vez no texto, como ecos. As linhas melódicas correspondentes a

esses versos agindo da mesma maneira, podemos dizer que há aqui, mais uma vez, a conversão do remissivo em emissivo: essas células musicais individuais, diferentes entre si, repetem-se uma após a outra, sem criar uma unidade involutiva, é verdade, mas atando uma estrofe à outra, de modo que as identidades melódicas são valorizadas no seio das desigualdades. O fato de que quase todas as linhas melódicas, ao se repetirem, são transpostas alguns tons acima ou abaixo de seu tom original (por exemplo, “*Valse mélancolique...*” é transposta de Fá # a Sol #, um tom acima, e “*Le soleil s’est noyé...*” desce três tons e meio, de Fá # a Si) vem preservar um mínimo de diferença, que, contudo, não prejudica a assimilação imediata das igualdades lingüísticas e melódicas.

Logo, é possível afirmar que *Harmonie du Soir* é uma canção calcada em valores remissivos que a tornam dissonante (utilizando a acepção de Friedrich), na medida em que enfatizam as desigualdades e a disjunção subjetal próprias da disforia que percorre a maior parte do poema, e que instauram uma direcionalidade traduzida na busca por um objeto-valor, ao contrário do repouso relacionado à involução. Os valores emissivos da canção, relacionados à conjunção subjetal apresentada no poema, são expressos de maneira análoga aos valores eufóricos do plano do conteúdo: consistindo em repetições regulares de valores remissivos que não tornam a ser expressos uma terceira vez, cria-se um simulacro de emissão permeando a canção, emulando o simulacro de euforia obtido, no plano do conteúdo, através das lembranças. E, assim como a nostalgia ambígua (que alia euforia e disforia) ocasionada pela atividade rememorativa matiza o poema inteiro, tornando serena a contemplação da disforia presente, também os valores remissivos convertidos em emissivos tornam menos perturbadora a canção: eles fornecem pequenos pontos de apoio que aliviam momentaneamente a tensão da direcionalidade incessante da remissão, de forma que, em plena disforia, uma sombra de euforia proporciona um repouso fugaz ao ouvinte.

Outros recursos ainda são utilizados para manter o simulacro de emissão em *Harmonie du Soir*: primeiramente, é reduzido o número de saltos intervalares no sintagma musical, de modo que o caráter brusco e disjunto desse movimento não vem intensificar os aspectos disfóricos da canção. Os poucos saltos intervalares presentes são, em sua maioria, atenuados pela aceleração, como o salto de “*Chaque fleur...*” (fig. 20), onde as notas nos dois extremos – Fá # e Ré # - têm suas

durações reduzidas: são representadas por colcheias, que têm metade da duração da semínima de “*fleur*”. A aceleração em sua forma intensa (ataque-acentuação) reduz as durações, proporcionando uma passagem rápida pelo percurso em questão, de modo que o impacto do salto é minimizado e a amplitude do movimento efetuado passa quase despercebida. O mesmo ocorre em “*Valse mélancolique...*” (fig. 25), onde a passagem repentina de Fá # a Dó # perde visibilidade ao ser executada rapidamente, sem que haja tempo para que cada nota marque sua presença.



Figura 25

Contudo, nem todos os movimentos disjuntos na canção são neutralizados: “*Les sons...*” (fig. 21) soa por completo, com uma semínima na nota grave Sol # e outra, acrescida de um ponto que aumenta sua duração em 50%, no Mi. A segunda aparição de “*Le violon frémit comme un coeur qu’on afflige*” (fig. 26), na terceira estrofe, traz uma variação nas duas últimas notas da linha melódica: o salto mostrado na figura 7 é arremessado para o alto da tessitura vocal, de modo que o intervalo entre “-fli-” e “-ge” diminui e o entre o Sol # de “af-” e o Fá de “-fli-” alcança 4 tons e meio.



Figura 26

O verso “*Du passé lumineux recueille...*” (fig. 27) também apresenta dois saltos: de Fá a Ré em “*passé*” e de Si a Fá # em “*recueil-*”. As notas na extremidade aguda de ambas as células têm sua duração alongada pela indicação, na partitura,

do ponto ao lado da nota, e “-cueil-” é destacada pelo sinal “*F*” (forte), de modo que o movimento disjunto e suas implicações disfóricas são valorizados.



Figura 27

A presença dos saltos intervalares supracitados assegura o mínimo necessário para a manutenção da disforia no sintagma musical nesse aspecto: diante da necessidade de exploração do alcance da tessitura vocal, *Harmonie du Soir* propõe a utilização de graus imediatos e de ataque-acentuação como mecanismos reguladores da remissão, garantindo a presença, ainda que tênue, dos valores emissivos. Se há células que escapam a esse controle e reforçam a disjunção remissiva, são somente as que não apenas não comprometerão o simulacro de euforia como, através de seu antagonismo, permitirão que ele exista e seja notado. Ademais, notar-se-á que os saltos referidos, em quantidade reduzida, mal chegam a assinalar sua presença em todas as estrofes da canção, atuando pontualmente – e intensamente – em dois versos que não se repetem no sintagma musical e na repetição de um verso. Os movimentos disjuntos atenuados citados mais acima ocorrem em versos que se repetem, o que cria um corpus de 6 linhas melódicas de salto intervalar oculto contra 3 de salto enfatizado; considerando-se, ainda, que essas linhas estão cercadas por 8 linhas melódicas caracterizadas pelo movimento conjunto, os deslocamentos verticais disfóricos tornam-se exceção à tendência concêntrica e exercem pouca influência na canção – apenas o suficiente para resistir à força de concentração e, mesmo, limitar ao simulacro de emissão.

Outra maneira de perpetrar o simulacro de emissão é utilizar graus imediatos nos movimentos verticais. Como visto acima, o dever de explorar verticalmente a tessitura vocal (relacionado à busca pelo objeto-valor), assaz apropriado ao conteúdo disfórico do poema, pode ser feito em movimentos gradativos ou súbitos. Os segundos, por seu caráter disjunto, precisaram ser utilizados com restrições em *Harmonie du Soir*. Os movimentos em graus imediatos, no entanto, por

manifestarem conjunção e emissão, tornam-se aconselháveis para reforçar o simulacro emissivo, e, com isso, são utilizados para a maior parte dos deslocamentos melódicos nas linhas vocais. O verso que abre a canção, “*Voici venir les temps*” (fig. 24, mais acima), efetua um movimento ascendente de grande amplitude através de graus imediatos; as linhas dos versos “*Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir*” (fig. 28), “*Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir*” (fig. 29), “*Le soleil s’est noyé dans son sang qui se fige*” (fig. 30) e “*Ton souvenir en moi luit comme un ostensor*” (fig. 31) – esta última com um movimento ascendente conjunto de uma oitava – são compostas exclusivamente de oscilações de altura em graus imediatos.



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31

Finalmente, os movimentos conjuntos também se fazem presentes nas linhas melódicas que contam com saltos intervalares, suavizando as disjunções e aliviando o baque dos deslocamentos repentinos. Exemplos disso podem ser observados nos movimentos descendentes em graus imediatos que sucedem os saltos intervalares das linhas de “*Chaque fleur...*” e “*Les sons...*” (figs. 20 e 21, acima), mas também nos desdobramentos dessas linhas (figs. 22 e 23, acima). Desse modo, elementos intensos são utilizados para amenizar a ausência extensa da emissão e da involução, gerando um simulacro emissivo que se opõe à remissão disfórica que domina a canção extensamente – algo que se alinha aos elementos de disforia e euforia do plano do conteúdo do poema.

3 CONCLUSÃO

Pode-se dizer com certo grau de satisfação que este trabalho, em primeiro lugar, oferece uma análise das obras em questão que se diferencia substancialmente das outras disponíveis atualmente, na medida em que se vale dos termos e conceitos do arcabouço da semiótica e atém-se aos sentidos produzidos pelos textos musical e verbal, sem privilegiar um em detrimento do outro. Por meio dessa análise rigorosa fundamentada em sólidos pressupostos teóricos e metodologia, comprovou-se a harmonia semiótica entre os poemas e as canções analisadas: à análise semiótica dos planos de conteúdo e expressão de cada poema seguiu-se a análise semiótica do texto musical, de modo que as implicações de sentido foram evidenciadas na relação entre valores profundos e superficiais de ambos os textos.

O poema *Le Balcon*, contínuo no plano da forma, apresenta a passagem da continuidade à descontinuidade no plano do conteúdo; o plano da expressão, portanto, reforça e valoriza a continuidade do conteúdo instaurada, nesse poema, pela ação da imaginação. A canção correspondente porta, no seio de uma estrutura descontínua, valores contínuos, de modo que o paradoxo baudelairiano presente no texto verbal – a presença da euforia em meio à disforia – se repete e amplifica no texto musical.

Na canção *Harmonie du Soir*, a contenção de valores remissivos intensos que vem equilibrar a supremacia remissiva extensa espelha, novamente, o texto verbal, onde a euforia – uma vez mais valorizada pelo plano formal - nasce timidamente da disforia. Fundada, ainda, na repetição de células musicais que faz eco à repetição de versos dos poemas, a música composta por Debussy não apenas preocupa-se com os aspectos formais do texto verbal – e mui acertadamente, dada a importância destes dentro da poética baudelairiana –, como também recupera e manifesta valores profundos de seu conteúdo, alinhando-se, enfim, aos pressupostos friedrichianos no que tange à valorização do *surnaturalisme*.

A musicalidade dos poemas, questão tão cara a Baudelaire, também foi abordada. Tanto os traços fonêmicos mais recorrentes quanto os ritmos e estruturas utilizados desempenham papel fundamental na produção de sentido (ao reforçar, com consoantes suaves, ritmos ternários e repetições, os valores contínuos

presentes no plano do conteúdo, acirrando a dicotomia entre emissão e remissão que constitui a matéria primordial dos conteúdos baudelairianos), prestando-se perfeitamente à exploração melódica e rítmica proposta por Debussy.

Naturalmente, este trabalho pode ser aprofundado quantitativamente no futuro, em pelo menos dois pontos: a análise das três canções remanescentes da obra, que certamente oferecem interessante material de investigação; e a comparação mais aprofundada de aspectos musicais dos poemas e das canções. A relação íntima entre poesia e música torna-se evidente em obras que reúnem essas duas formas de arte, onde poder-se-ia emparelhar os ritmos dos versos aos ritmos das linhas melódicas, a representatividade dos fonemas escritos e dos cantados, tensões formais e contedísticas nos sintagmas verbal e musical. Isto nos remeteria, ademais, a uma pesquisa mais ampla sobre a representação da poesia na música, que deve abarcar as especificidades de cada gênero poético e musical e os pontos de tangência de suas estéticas.

Esperamos, finalmente, que este trabalho traga algum destaque não apenas para os estudos que aliam poesia e música em semiótica, mas também para o estudo da música erudita nesta área, e que possa servir de inspiração e referência para pesquisas futuras da obra aqui contemplada, bem como para a área de estudos semióticos que integra objetos da literatura e da música.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=dZztAQAAQBAJ&pg=PT164&lpg=PT164&dq=le+balcon+flores+do+mal&source=bl&ots=usoM0GiN7I&sig=ZmG52k4OjsZMWrUTc wHNTRrRnE4&hl=pt-BR&sa=X&ei=UpN1VYKZD4ufggSU9oPwBw&ved=0CC0Q6AEwAg#v=onepage&q=e%20balcon%20flores%20do%20mal&f=false>. Acesso em: 08 jun. 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

BECKER, Sander. **Debussy et son goût de la poésie: la représentation musicale des figures de style de Baudelaire**. Leiden: RELIEF 6 (1), 2012. Disponível em: <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-113716>. Acesso em: 08 jun. 2015

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

DEBUSSY, Claude. **Cinq poèmes de Baudelaire** [1890]. Paris: Durand & Cie (D. & F. 9503), 1917. Disponível em: http://imslp.org/wiki/5_Po%C3%A8mes_de_Baudelaire_%28Debussy,_Claude%29. Acesso em: 08 jun. 2015.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do séc. XIX a meados do séc. XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Cecília Nazaré de. **Cinq Poèmes de Charles Baudelaire: Literatura e música em interação**. In. XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008: tessituras, interações e convergências. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/032/CECILIA_NAZARE.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2015.

TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**. São Paulo: Escuta, 2007.