

O CISNE NOUTROS LUGARES OU DA IMPOSSIBILIDADE DE ESQUECER A DOR

THE SWAN IN OTHER PLACES OR ABOUT THE IMPOSSIBILITY TO FORGET PAIN

Orlando Nunes de AMORIM¹

para Diana Junkes Bueno Martha

A enorme dificuldade em se chegar ao cerne da poesia de Baudelaire pode ser expressa numa fórmula: nesta poesia não há ainda nada ultrapassado.
(BENJAMIN, 1985b, p. 136)

RESUMO: Partindo de leituras e interpretações já consagradas do poema “Le cygne”, de Baudelaire (Benjamin, Oehler, Barbosa), este artigo busca destacar certos aspectos relevantes da sua estrutura alegórica, procurando demonstrar como o sentimento de exílio e a melancolia característica do sujeito poético, temas fundacionais do poema baudelairiano, podem ser lidos numa perspectiva intermediária entre a interpretação histórico-política e a psicanalítica.

¹ Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. Programa de Pós-Graduação em Letras — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas — Universidade Estadual Paulista (UNESP) — São José do Rio Preto — SP — CEP 15054-000 — Brasil — on.amorim@uol.com.br

PALAVRAS-CHAVE: alegoria; Charles Baudelaire; exílio; melancolia.

ABSTRACT: *Taking into consideration the previous critical interpretations about Baudelaire's poem called "Le cygne" (Benjamin, Oehler, Barbosa), this article highlights some relevant aspects about allegorical structure, seeking to demonstrate how the feeling of exile and the melancholy, which define the poetic individual and which represent underlying themes in Baudelaire's poem, can be read through a frame of reference which links both historical-political and psychoanalytical interpretations.*

KEYWORDS: *Allegory; Charles Baudelaire; Exile; Melancholy.*

O poema "Le cygne", de Charles Baudelaire, foi publicado pela primeira vez em 1860, no jornal *La causerie*, após ter sido recusado pelo editor da *Revue contemporaine*, em dezembro de 1859 (Cf. BAUDELAIRE, 1959, p. 380). Foi depois incluído pelo autor na segunda edição de *Les fleurs du mal*, publicada em 1861 (a primeira era de 1857), passando a compor, junto com outros nove poemas escritos no intervalo entre as edições, uma nova seção (ou capítulo) que a obra passou a ter então, intitulada "Tableaux parisiens"; é o quarto poema de um ciclo de 18 (10 inéditos em livro e oito deslocados da primeira seção, "Spleen et idéal"). É reconhecidamente um dos poemas mais importantes de Baudelaire, e já recebeu leituras e interpretações variadas, desde Walter Benjamin (1985a) até João Alexandre Barbosa (1986), passando por Dolf Oehler (2004), para citar apenas alguns. Eis o texto²:

² A tradução de Ivan Junqueira é apresentada no anexo ao final do artigo.

LE CYGNE

À Victor Hugo

I

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

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

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

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

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

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

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

II

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

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

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

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

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

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

(BAUDELAIRE, 1959, p. 95-96)

Na maioria das vezes, “Le cygne” é lido como imagem ou metáfora do exílio, segundo uma chave de interpretação marcadamente histórica ou sociológica: o exílio do sujeito poético é o do homem que sofre com as mudanças radicais pelas quais passa Paris em 1859, no contexto das reformas de modernização da cidade empreendidas pelo Barão de Haussmann, prefeito de Paris durante o Segundo Império de Napoleão

III, de 1853 a 1870. Desde a dedicatória, se ela for lida de determinada maneira, essa compreensão se impõe: o poema é o primeiro de uma série de três (os outros são “Les sept vieillards” e “Les petites vieilles”), todos dedicados a Victor Hugo, escritor romântico que, no momento da publicação do poema, encontrava-se exilado na ilha de Guernesey, no Canal da Mancha, desde 1852.

Ao enviar seus versos para Victor Hugo, em carta de 7 de dezembro de 1859, Baudelaire explicou assim sua intenção:

Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable. (BAUDELAIRE, 1973, p. 623)³.

Não pretendo me opor às interpretações já realizadas, nem apresentar uma outra completamente nova. Gostaria apenas de, como propôs ironicamente Schlegel — “Um crítico é um leitor que ruminava. Por isso, deveria ter mais de um estômago.” (SCHLEGEL, 1997, p. 23) –, ruminar um pouco mais o poema, procurar desdobrar mais um pouco o processo de reflexão, de meditação, de pensamento, que o poema institui desde o início, pois o ato inaugural do poema é justamente o de pensar: “*Andromaque, je pense à vous!*” (v. 1)⁴. Gostaria de pensar um pouco mais sobre esse “algo inencontrável” (ou que não pode ser encontrado de novo, se considerarmos o sentido do verbo *retrouver*, que está na origem do adjetivo, pouco usual na época, empregado pelo poeta) de que estão privados aqueles de quem fala Baudelaire na sua carta a Victor Hugo, e isso a partir da observação da constituição alegórica do poema.

“O cisne” está fundado num processo razoavelmente intrincado de

³ O importante para mim era dizer tudo o que um acidente, tudo o que uma imagem pode conter de sugestões, e como o fato de ver um animal sofrendo faz que o nosso espírito se volte para todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, para todos os que estão privados de algo inencontrável. (Tradução minha)

⁴ Andrômaca, só penso em ti! (BAUDELAIRE, 1985, p. 325)

rememoração: o sujeito poético tem uma “memória fértil”, relembra diferentes passados, associa lembranças eruditas a lembranças pessoais; mais que isso: ele está condenado a não esquecer, porque lembrar e pensar são atos imbricados para esse sujeito melancólico, atormentado pelo acúmulo de lembranças que “*sont plus lourds que des rocs*” (v. 32)⁵; para ele, esquecer é impossível.

Na primeira parte do poema, três lembranças se entrelaçam, a de Andrômaca, a do cisne e a de Paris. A primeira é, na linha do tempo, a mais remota: o sujeito pensa em Andrômaca, instituída como interlocutora privilegiada do sujeito poético, e a rememoração é erudita, de mitologia e de leitura. O que fecundou a memória do sujeito foi o episódio da heroína troiana venerando o túmulo vazio do marido Heitor, fato presenciado por Eneas quando de sua passagem pelo Épiro, tal como aparece no livro terceiro da *Eneida*, de Virgílio. Desse fundo de nobreza clássica que inicia o poema, a “memória fértil” do sujeito poético concentrou-se num detalhe, o rio (“*ce petit fleuve*”, v. 1), revelador do caráter erudito da rememoração, pois “*Simois menteur*” (v. 4) é a tradução quase literal do “*falsi Simoentis*” do verso 3.302 do poema de Virgílio (Cf. BAUDELAIRE, 1959, p. 381)⁶, mas também do elemento responsável pela analogia entre as lembranças.

Com efeito, a lembrança de Andrômaca foi desencadeada por uma vivência pessoal do sujeito, de que ele também se recorda: o encontro com o cisne no novo bairro do Carrossel, um cisne que se debate perto de um riacho sem água (Cf. vv. 17-21). Mas entre Andrômaca e o cisne interpõe-se, formalmente, a rememoração de Paris, a cidade em reformas, a cidade como um canteiro de obras, a cidade que foi e não existe mais. O sujeito só vê “*en esprit*” (v. 9), ou seja, mentalmente, as ruínas da velha Paris, a cidade que já é outra à beira do rio Sena. É por analogia, no plano formal do poema, e por projeção, no plano “mental” do sujeito poético,

⁵ pesam mais do que rochedos. (BAUDELAIRE, 1985, p. 327)

⁶ Ivan Junqueira traduz a expressão por “mendaz Simeonte” (BAUDELAIRE, 1985, p. 325).

que se dá o imbricamento das lembranças.

Andrômaca, por um lado, é capturada no momento do seu duplo exílio, o do seu lugar de origem, Tróia, do qual foi arrancada e ao qual não pode retornar (literalmente, porque Tróia, no tempo da Andrômaca “mulher de Heleno”, não existe mais), e o da sua felicidade, a vida ao lado de Heitor. A imagem de Andrômaca é a imagem da dor: no Épiro, ela constrói um Simoente falso, “mentiroso”, simulacro do que não pode ter mais; e venera um túmulo vazio, porque não tem o corpo morto do marido para colocar nele. Andrômaca é um corpo partido, inútil e sem sentido: foi banida do lugar em que ser rainha dava sentido à sua existência, e vê-se impossibilitada de entregar seu corpo a um outro corpo, o do marido, entrega que era a razão mesma da existência desse corpo, o seu prazer. Para Andrômaca, nem na morte tal entrega seria possível.

O cisne, por outro lado, também é capturado pelo sujeito poético no momento doloroso de uma espécie de consciência, por projeção, do próprio exílio: debatendo-se num regato sem água, o cisne relembra o seu “*beau lac natal*” (v. 22) e clama por chuva, porque também está duplamente exilado: do seu lugar de origem, o lago, e da possibilidade de fazer aquilo que dá razão à sua existência, nadar. O corpo do cisne também é partido, inútil e sem sentido, porque, sem água, não pode entregar-se ao prazer que dá sentido à sua existência.

Análoga e projetivamente, é do exílio do sujeito poético que se fala, mais intenso do que os de Andrômaca e do cisne. Isso porque não há deslocamento espacial, o que há é a transformação do próprio espaço ocupado por ele. A velha Paris não existe mais, o sujeito sente a nova Paris como um amontoado de ruínas. Ele se torna um estrangeiro na sua própria cidade.

A segunda parte do poema faz uma reelaboração dos mesmos elementos, em ordem trocada (Paris, o cisne, Andrômaca), para então abrir-se a um desdobramento vertiginoso de novas lembranças (a negra, os órfãos, os naufragos, os párias, “outros mais ainda”). Cada lembrança do sujeito, desencadeada por um processo projetivo de ver no outro a dor que sente,

desperta novas lembranças, que despertam novas lembranças, sucessiva e ininterruptamente, intensificando de modo exponencial a dor do sujeito. Uma dupla dor: a dor do exílio, da felicidade perdida, e também a dor da impossibilidade de esquecer a dor, porque o sujeito melancólico não pode escapar do desejo de, como todo mundo, ser feliz, e mais do que isso, de dar um sentido à sua existência, mas também não pode escapar do impulso de procurar esse sentido em tudo que vê, e só encontrar, no que vê, o sem sentido do seu padecimento.

Tudo o que o poema convoca na e para a sua estruturação constitui uma alegoria, uma alegoria do exílio, como tem sido insistentemente dito pela crítica. Mas há uma outra possibilidade, se levarmos em conta o duplo caráter da alegoria. Pode-se fazer uma distinção entre alegoria convencional e alegoria expressiva, distinção que pode ser exposta a partir de um histórico da compreensão da alegoria por diferentes épocas (períodos clássico, medieval, moderno). A questão pode ser posta da seguinte forma:

Há uma alegoria convencional (seu emprego e sua compreensão), é a alegoria como procedimento retórico, como ornamento do discurso. O dizer *b* para significar *a* é uma questão de escolha, determinada por questões externas de vária ordem (contexto sócio-cultural, questões ideológicas, etc.). Seria, de certa forma, aquilo que fazem certos escritores medievais, que propunham narrativas em que determinados personagens representavam virtudes ou defeitos humanos (parte do teatro de Gil Vicente, por exemplo), ou aquilo a que foram empurrados os escritores em momentos políticos mais críticos, como a ditadura militar brasileira, em que não era possível dizer *a* (ou seja, a exposição mais direta da realidade brasileira do momento), sob pena de não ser publicado (no mínimo...), e era então preciso “ornamentar” o texto alegoricamente.

Mas há também uma alegoria expressiva (seu emprego e sua compreensão), é a alegoria como elemento intrínseco e constitutivo do discurso, como visão de mundo. O dizer *b* para significar *a* não é mais uma questão de escolha, porque é determinado por algo inerente ao pensamento: diz-se *b* porque só é possível dizer *b*, porque *a* é indizível, é indefinível, é algo

que escapa da possibilidade de compreensão no momento da enunciação discursiva; *a* é o inefável, *a* é o que não pode ser dito. Por isso a alegoria expressiva é “incompleta”, fraturada: há uma fratura do sujeito enunciativo, que pressente algo que não consegue dizer, e há uma fratura do discurso, tanto porque só pode enunciar o que não pode ser dito por meio de um processo de analogia e projeção, quanto porque a alegoria expressiva rompe com o esquema imagem/chave interpretativa/sentido oculto revelado. Haverá sempre um sentido oculto nessa alegoria, dependente de interpretações futuras que dela se fará, ou seja, de um desdobramento contínuo no tempo e na história.

Sendo assim, a interpretação da alegoria convencional conduz a uma busca de “chaves” (*a* como significado de *b*, *b* “quer dizer” *a*) externas ao texto (o processo interpretativo medieval, por exemplo), enquanto a interpretação da alegoria expressiva exige uma compreensão da própria constituição do texto, sujeito ao trabalho da crítica (desvelar o imbricamento de forma e conteúdo). Que sentido oculto ainda guarda o poema de Baudelaire? As várias interpretações que o poema recebeu ao longo do tempo já desvelaram aspectos significativos desse possível sentido (ou sentidos). Não quero desvelar mais um, mas tão somente apontar esse caráter expressivo da alegoria baudelaireana, ou seja, apontar o não-dito inerente ao poema.

O sujeito melancólico consegue falar *sobre* o seu sofrimento, mas não consegue nomear a sua dor. Talvez nós, nesse mundo pós-freudiano em que vivemos, pudéssemos fazer isso: ela se chama depressão. É tentador considerar, para este caso, a brilhante hipótese de Maria Rita Kehl, para quem, em seu livro *O tempo e o cão*, “as depressões, na contemporaneidade, ocupam o lugar de sinalizador do ‘mal-estar na civilização’ que desde a Idade Média até o início da modernidade foi ocupado pela melancolia.” (KEHL, 2009, p. 22). Estava assim resolvido até mesmo a questão da atualidade de Baudelaire. Mas, por mais que goste da psicanálise, ainda acho pouco. O sujeito melancólico é um sujeito depressivo, é certo, mas seu estado não se basta como constatação, ele é ao mesmo tempo sintoma e

denúncia de uma experiência do mundo a que ainda não se conseguiu dar nome, apenas expressão, e alegórica.

Os personagens do poema (Andrômaca, o cisne, Paris, o sujeito poético, a negra, etc.) não estão ali apenas para lembrar o paraíso perdido e a saudade dele. Não é de passado que se trata, é de presente, é do tempo que passa — ou melhor, do tempo que, para o melancólico, não passa, só “se conta” e não conta mais: um tempo vazio, desagregador, que arruína tudo. Andrômaca não chora apenas a sua felicidade passada ao lado de Heitor, o cisne não chora apenas a felicidade vivida no seu lago natal, o sujeito poético não chora apenas a sua felicidade na velha Paris. Não se trata daquilo que se viveu, mas daquilo que poderia ter sido vivido e que não foi. É a dor de uma perda mais profunda do que a do exílio em seu sentido mais convencional: não é só a dor da perda de algo, mas a dor da perda daquilo que nem chegou a ser algo.

É, como diz o verso de Manuel Bandeira, “A vida inteira que podia ter sido e que não foi.” (BANDEIRA, 1987, p. 97). E não foi porque o sujeito percebe que essa vida não pode ser mesmo, no tempo em que nos foi dado viver. Nesse tempo em que, segundo Paul Valéry, citado por Benjamin, “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1986, p. 206), o sujeito melancólico não pode, como gostaria, parar o fluxo ininterrupto das mudanças abreviadoras para construir algo que fique, de uma vez para sempre. O que fica são as lembranças mais pesadas do que rochedos. E o sujeito tem de inconformado conformar-se com a constação simples, mas profundamente dolorosa, de que os lugares mudam, as pessoas somem, e ao homem moderno cabe ser no mundo, como diria Adolfo Casais Monteiro, um “estrangeiro definitivo”.

Como, afinal, não revelei nenhum sentido oculto novo no poema de Baudelaire, mas só procurei desdobrar o que para mim lá está, quero terminar com versos de um outro poema, do escritor português Jorge de Sena, que me parece também ser a expressão alegórica da mesma dor. Diz o poema, que se chama “Noutros lugares”:

Não é que ser possível ser feliz acabe,
quando se aprende a sê-lo com bem pouco.
Ou que não mais saibamos repetir o gesto
que mais prazer nos dá, ou que daria
a outrem um prazer irresistível. Não:
o tempo nos afina e nos apura:
faríamos o gesto com infinda ciência.
Não é que passem as pessoas, quando
o nosso pouco é feito da passagem delas.
Nem é também que ao jovem seja dado
o que a mais velhos se recusa. Não.

É que os lugares acabam, ou ainda antes
de serem destruídos, as pessoas somem,
e não mais voltam onde parecia
que elas ou outras voltariam sempre
por toda a eternidade. Mas não voltam,
desviadas por razões ou por razão nenhuma.

É que as maneiras, modos, circunstâncias
mudam. Desertas ficam praias que brilhavam
não de água ou sol mas solta juventude.
As ruas rasgam casas onde leitos
já frios e lavados não rangiam mais.
E portas encostadas sé se abrem sobre
a treva que nenhuma sombra aquece.

O modo como tínhamos ou víamos,
em que com tempo o gesto sempre o mesmo
faríamos com ciência refinada e sábia
(o mesmo gesto que seria útil,
se o modo e a circunstância persistissem),
tornou-se sem sentido e sem lugar.

Os outros passam, tocam-se, separam-se,
exatamente como dantes. Mas
aonde e como? Aonde e como? Quando?
Em que praias, que ruas, casas, e quais leitos,
a que horas do dia ou da noite, não sei.

Apenas sei que as circunstâncias mudam
e que os lugares acabam. E que a gente
não volta ou não repete, e sem razão, o que
só por acaso era a razão dos outros.

Se do que vi ou tive uma saudade sinto,
feita de raiva e do vazio gélido,
não é saudade, não. Mas muito apenas
o horror de não saber como se sabe agora
o mesmo que aprendi. E a solidão
de tudo ser igual doutra maneira.
E o medo de que a vida seja isto:
um hábito quebrado que se não reata,
senão noutros lugares que não conheço.
(SENA, 1989, p. 87-89)

Referências bibliográficas

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas e poemas traduzidos. 14^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BARBOSA, J. A. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, C. *Correspondance I (1832-1860)*. Ed. de C. Pichois. Paris: Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Intr. et notes de A. Adam. Paris: Garnier Frères, 1959.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. e notas de I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: __. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas 1*. Trad. de S. P. Rouanet. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 197-221.

BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, F. R. (ed.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985a, p. 44-122.

BENJAMIN, W. Parque central. In: KOTHE, F. R. (ed.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985b, p. 123-152.

KEHL, M. R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

OEHLER, D. Um socialista hermético. Sobre a polêmica baudelairiana entre Walter Benjamin e Bert Brecht. In: __. *Terrenos vulcânicos*. Trad. de S. Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 99-126.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. Trad., apres. e notas de M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SENA, J. *Poesia-III*. 2ª ed. Lisboa: Ed. 70, 1989.

ANEXO

O CISNE

A Victor Hugo

I

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativeiro
E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro.
Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o seu lago natal:
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

II

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimos, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!

E penso nessa negra, enferma e emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 325-329)

